



Serafín Moralejo

ICONOGRAFÍA GALLEGA
DE DAVID Y SALOMÓN

Edición no venal

Catalogación en publicación

Moralejo, Serafín

Iconografía gallega de David y Salomón

1. David, Rey de Israel, en el arte. 2. Salomón, Rey de Israel, en el arte. 3. Saba, Reina de, en el arte. 4. Arte -Temas, motivos. 5. Arte medieval - España - Orense.

© Serafín Moralejo

Depósito Legal: C-2845/2004

Impresión:

Agencia Gráfica

Nota a la edición

Este libro estaba preparado para su publicación en 1978. Dificultades editoriales lo impidieron; aparece ahora, veinticinco años después, “envejecido” pero con el mismo entusiasmo.

Serafín Moralejo

ICONOGRAFÍA GALLEGA DE DAVID Y SALOMÓN

Santiago de Compostela, 2004

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| Introducción..... | 7 |
| I. La Portada Meridional de la Catedral de Orense. Cronología y estilo..... | 9 |
| II. Descripción y análisis iconográfico..... | 15 |
| III. Interpretación..... | 39 |
| IV. Cuestiones abiertas..... | 69 |
| V. Otras representaciones de David, Salomón, la Reina de Saba y Marcolfo en el Arte medieval gallego..... | 77 |
| Láminas..... | 95 |

Introducción

El presente libro necesita el respaldo de una justificación personal. Su título le ha venido una vez concluso, y tras de cavilaciones sobre cómo reflejar su contenido y advertir a la vez de que no fueron pretensiones exhaustivas y sistemáticas las que presidieron su elaboración. En realidad, se trata, en su mayor parte, de un estudio amplio sobre el programa iconográfico de la portada meridional de la Catedral de Orense. Pero las imágenes que allí se dan cita, vinieron a suscitar a sus homólogas dispersas por la Galicia medieval, a la vez que un mundo de ideas y realidades que fue trasfondo común a todas ellas. Es este sentido, el título elegido puede dar mejor cuenta del texto resultante que otro que se restringiera a una monografía sobre el mencionado programa orensano.

El libro ha nacido, pues, casi sin querer el autor, en un doble camino, de lo general a lo particular y viceversa. Fue surgiendo un poco como residuo de investigaciones llevadas a cabo, desde 1969, para la realización de una tesis doctoral sobre *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, bajo la dirección del Prof. D. Ramón Otero Túñez. En dicha labor, me fueron saliendo al paso diversas cuestiones de iconografía salomónica -principalmente, en Tuy y en la Clausura Nova orensana. Datos e hipótesis que entonces recogí, y que en la memoria de doctorado no vendrían a alcanzar más que un lugar marginal, iban tomando simultáneamente un cuerpo coherente y autónomo con referencia a la citada portada de la Catedral de Orense, a la que sólo recurría a título de precedente y paralelo, por quedar fuera de los límites cronológicos propuestos.

El texto tuvo, pues, una génesis larga y discontinua. Antes de existir materialmente tal como ahora se presenta, conoció ya una precaria existencia, desguazado y resumido en notas a lo largo de las páginas de mi tesis. No hizo falta ahora recomponerlo, porque, *in mente* y en el fichero, nunca llegó a perder la autonomía con que pareció revelármese desde un principio. Lo que sí hube de hacer, fue desandar parte del camino, volviendo de la monografía al panorama relativamente global que se pretende reflejar en el título.

Aparte de deficiencias que lo son siempre por desapercibidas, soy consciente -y me responsabilizo en lo que me toca- de otras varias que notará más de un lector. No sería objetivo conmigo mismo -aunque tampoco pretendo con ello una cómoda exculpación absoluta en todo lo errado-, si no advirtiera de las precarias condiciones de información bibliográfica en que me hube de desenvolver. No me extrañará, pues, que a lectores mejor informados se les revelen en el texto posibles errores, innecesarias justificaciones y hasta algún "Mediterráneo redescubierto". Podrían haberse evitado, retrasando la publicación hasta tener las espaldas bien guardadas con mejor y más exhaustiva bibliografía. Pero, entre tanto -y quién sabe cuánto tanto-, el libro, que como producto humano algo tiene también de humano, corría peligro de envejecer y perder su entusiasmo -cualidad esta tan peligrosa como necesaria en toda investigación.

Por otra parte, me animó también, en la decisión de publicar, la presunción de que las deficiencias sufridas más me habrán privado de argumentos para una mejor defensa de mis tesis, que inducido a errores graves. El haber contado con unos cuantos datos seguros, y de un encaje entre sí que yo no pretendí *a priori* –y repito que el crecimiento “a su aire” del texto fue para mí garantía de su derecho a existir–, es la base de tal presunción, que espero no acabe en presuntuosa.

Otras posibles deficiencias provendrán –y aceptaré en ellas una mayor responsabilidad– de rozar este libro, en ocasiones, un tipo de investigación al que una división de los saberes más de carácter burocrático que definida por los objetos reales de éstos, ha venido a convertir en “interdisciplinar”. Toda indagación sobre las imágenes requiere el recurso a los textos que las motivan o las glosan, y a los contextos culturales, históricos que las justifican. El autor –en este caso con una formación de historiador del arte– no puede menos de confesar el desconcierto con que pisa, aunque sea con timidez, en los campos vecinos de la exégesis bíblica, de la literatura, folklore e historia de las instituciones medievales. A los especialistas que sientan hollados sus respectivos terrenos por simplificaciones ingenuas o errores que aquí se deslicen, les invitaría a ver en ellos, aparte de un justo motivo de crítica, una incitación a proseguir por su parte, y con mejor equipaje, los caminos a que se apunta –aunque sólo sea para revelarme que no existen o que están cerrados.

I. La Portada Meridional de la Catedral de Orense. Cronología y estilo

Dejando aparte la excepción que en todos los órdenes constituye la Catedral compostelana, muestra de un arte para el que Galicia sólo fue en principio un tan generoso como pasivo escenario físico, es la de Orense la que merece, entre las gallegas, el lugar de privilegio por las pretensiones y realidades de su programa escultórico¹. Casi desde los inicios de su construcción, dentro de lo que pudiera considerarse una segunda campaña, se registra en ella la pródiga actividad de un equipo de escultores de formación muy homogénea y nivel nada común, quizá no suficientemente valorado en el conjunto del románico hispánico. A él se deben la exuberante decoración de los aleros y capiteles desde el tramo recto del presbiterio hasta los primeros del cuerpo de la iglesia -aquí ya con una considerable decadencia de tono-, las portadas, norte y sur, del transepto (láms. I y III), así como el peregrino programa que se despliega en el muro occidental del brazo norte de éste, en el interior, y la portada de acceso al frustrado claustro².

Indicios razonables permiten fechar toda esta campaña dentro de los límites del pontificado de D. Alfonso II, entre 1174 y 1213³, y el testimonio de una primera consagración del altar mayor, en 1188⁴, pudiera interpretarse como conmemoración de algún hito especial dentro de ella. Concluir que en dicha data estuvieran ya terminadas las portadas del crucero -y en concreto la meridional, objeto de este estudio- sería aventurado, pero sí puede establecerse como verosímil que se encontraran ambas, sino en obra, próximas a iniciarse, pues consta por entonces la vigencia de su estilo en la fábrica orensana. Se han conservado los soportes del que pudo ser el altar consagrado en 1188, y la factura del telamón que decora uno de ellos es plenamente solidaria de la que caracteriza a toda la campaña. (lám. IV)⁵.

Los índices estilísticos convienen plenamente con el marco cronológico expuesto. Es bien sabido que en 1188 se colocaban los dinteles del Pórtico de la Gloria de la Catedral compostelana, y el arte allí definido se vincula en muchos de sus rasgos al de las portadas orensanas⁶. Ahora bien, sería un grave error el reducir la significación de éstas a la de una muestra más del arraigo o inercia alcanzada por el arte mateíno en Galicia. Reténgase, en primer lugar, lo temprano de su presumible cronología, que las sustrae por completo a una rutina que tuvo por ámbito, sobre todo, la primera mitad del siglo XIII; y, por otro lado, valórese también lo mucho que de irreductible a los patrones compostelanos revela el estilo de las portadas aurienses, caracterizándolas con una personalidad, subrayada ya por el profesor Pita Andrade⁷, que trasciende de una mera relación discipular.

La orientación iconográfica de este trabajo excluye toda exigencia de agotar la filiación estilística del conjunto en cuestión. Para una indispensable caracterización de urgencia, bastará con puntualizar los rasgos esenciales que lo definen frente al coetáneo y mejor conocido arte compostelano, a la vez que lo aproximan relativamente al arte abulense.

Así, en lo que toca al repertorio vegetal –la más espectacular piedra de toque para la tradición mateína–, son de notar en Orense, conviviendo con la exuberante y carnosa flora de ascendencia compostelana, hojas de acanto de diseño más acorde con los ideales clásicos (láms. II y VII). A San Vicente de Avila pudieran remitir igualmente la idea de las cornisas “habitadas”, más que decoradas, por la figuración, y las series de bolas que animan las molduras cóncavas⁸, así como en otras particularidades se aprecian ecos de la portada de Santiago de Carrión⁹, monumento cuya relación con el abulense no necesita ser subrayada. En cuanto a la estatuaría, representada en Orense por los dos ejemplares de la portada norte, ya apuntó el profesor Pita Andrade ciertas reminiscencias abulenses que explicarían su distanciamiento respecto de los prototipos del Pórtico compostelano¹⁰. La recia arquitectura interna que organiza a éstos como bloques o como placas, se echará en falta en las estatuas columna orensanas; definidas en planos y contornos fluidos, sus cuerpos se ofrecen como contrapunto de fragilidad, más que como ecos, al vigor de su soporte arquitectónico.

En este punto tocamos quizá con la más radical contradicción de principios que define la original poética del taller orensano frente a sus relativos presupuestos compostelanos: las relaciones entre la plástica figurativa y la arquitectura se conciben en términos diametralmente opuestos. El Pórtico de la Gloria, con todo lo innovador que se presente en tantos aspectos, permanece en éste estrictamente fiel a la tradicional concepción románica de una “arquitectura escultrada”; los progresos en la animación y diversificación de la figura humana no llegan a poner en cuestión su solidaridad, sustancial o rítmica, con la arquitectura que la soporta; todo lo más, suponen un elemento de tensión –vida orgánica frente a inercia tectónica– en un conjunto difícilmente dissociable en componentes estructurales, figurativos y decorativos. Por el contrario, los escultores orensanos –remito a las roscas internas de las dos portadas (láms. III y V)– conciben las relaciones entre la figuración y su soporte en términos de contingencia o accidentalidad. La arquitectura se presenta como un organismo completo en sí mismo, y las figuraciones la habitan, ajenas en apariencia a toda exigencia compositiva, con la libertad con que los actores se mueven sobre un decorado practicable. En el extraño programa que se despliega sobre el muro occidental del brazo norte del transepto, cierre de la caja de la escalera, es donde tan original concepción alcanza su plasmación modélica¹¹. Una superficie mural, carente casi de articulación arquitectónica, es campo ilimitado para la divagación de figuraciones liberadas a la más absoluta arbitrariedad. Los óculos, reales o fingidos, que dan luz a la escalera, reciben personajes que por ellos se asoman o penetran, prefigurando, con las modestas posibilidades ilusionistas del momento, ciertas soluciones teatrales muy del gusto del gótico tardío¹².

A las experiencias del gótico naciente no es desde luego ajeno tan singular concepto del espacio escultórico, pero el efectismo con que aquí se lo pone en práctica, tiene más de típico fenómeno de liquidación de una poética, la románica, con una ostentosa trasgresión de sus postulados, cuando se los siente ya agotados, que de inauguración de otra nueva –aparte de que en el románico borgoñón no faltan premoniciones precoces de concepciones similares¹³.

Importante para nuestro objeto es el subrayar el paralelismo que ofrece la actitud registrada en relación con la disciplina estilística, con la que encontraremos en los planteamientos iconográficos, en la “puesta en imagen”. En uno y otro plano, confirmándonos en una íntima correlación no siempre reconocida, caracteriza a este taller una misma tendencia a la extra-

vagancia, incluso en el sentido más literal del término (las figuras *vagan fuera de* sus marcos convencionales, a la vez que las escenas que componen *divagan* con respecto a las fórmulas iconográficas más favorecidas por la tradición), y a un cierto sentimiento lúdico de la originalidad.

Precisar la importancia y significación de los dos componentes básicos del arte del taller orensano -la tradición inaugurada en Galicia por el Pórtico de la Gloria y las posibles aportaciones de Carrión-Avila-, y fijar la posición de éste con respecto a una y otra corriente, son tareas que exigirían replantear los problemas generales, lejos aún de solución definitiva, de la escultura del románico final hispánico y de sus relaciones con el norte de Francia. La dificultad estriba, además, en que el arte orensano se presenta, pese a la diversidad de sus fuentes, muy lejos de merecer la calificación de ecléctico. Tiene suficiente vigor creativo como para imponer una impresión de coherencia que trasciende el análisis de sus componentes.

Prueba de ello es, también, que alcanzó a dejar en Galicia una estela propia, que no llega a confundirse, si se la considera con rigor, con la del arte mateíno. A él se vinculan, como secuelas casi inmediatas, esculturas de San Esteban y Santa Cristina de Ribas de Sil¹⁴ y de San Esteban de Ribas de Miño¹⁵. En la réplica que del Pórtico de la Gloria se hizo en Orense, en el segundo cuarto del siglo XIII, se detectan aún huellas de su tradición, inconfundibles con las del prototipo compostelano que se seguía¹⁶. Y al igual que el arte mateíno conoció un “renacimiento”, un lento resurgir desde mediados del XIV, también el del cruceiro orensano proporcionó puntos de referencia a los escultores de la comarca cuando las tradiciones góticas, a falta de contactos renovadores, desfallecían¹⁷. Incluso es posible reconocerle alguna trascendencia fuera de Galicia: los tipos faciales de las figuras del sepulcro baldaquinado de la Magdalena de Zamora, obra de clara filiación mateína, presentan coincidencias no desdeñables con los de las portadas orensanas¹⁸.

Notas

Aunque muchas veces se la presente como la expresión más genuina de una pretendida sensibilidad intrahistórica, lo cierto es que una escultura románica de calidad y que pueda ser considerada de auténtica producción local, es, entre nosotros, fenómeno tardío, que ha de aplazarse a las secuelas del Pórtico de la Gloria. La escultura de las portadas del crucero compostelano, decisiva en el proceso del arte europeo, no alcanzó en Galicia más que contados y superficiales reflejos. Cuando, en el curso del siglo XII, las restantes diócesis gallegas emprendan la renovación de sus fábricas catedralicias, el lugar reservado a la decoración figurada será, en general, muy modesto. En la de Lugo, la presencia del notable Pantocrátor de la puerta norte, cuya factura exótica certifica ya su material, no hace más que subrayar, por contraste, la pobreza escultórica del conjunto. Algún capitel corintio del interior, remedado luego con notable tosquedad, y el sepulcro atribuido a santa Froila, pueden inscribirse en la corta producción de este mismo artista o taller, de indudable filiación borgoñona a través de Avila o Aguilar de Campóo. La de Tuy tendrá que esperar a los albores del gótico para contar con una rica portada esculturada, primicia hispánica en dicho estilo. En la campaña románica, se cuenta un único capitel historiado –con un ciclo de infancia–, siendo raros los simplemente figurados. En la de Mondoñedo, iniciada ya a comienzos del XIII, son excepción las muestras de figuración escultórica que escaparon al rigorismo cisterciense que presidió su programa. Únicamente es de destacar el Lavatorio que se representa en un capitel de la portada occidental. Con mayores pretensiones iconográficas se inició la fábrica románica de San Martín de Mondoñedo, para quedar pronto frustradas, en la segunda década del XII, con el traslado de la sede.

En lo que respecta a la decoración escultórica, coincido plenamente con la acotación de campañas propuesta por José Manuel Pita Andrade, *La construcción de la Catedral de Orense*, Santiago de Compostela, 1954, 37 y ss. Véanse ilustraciones de las partes reseñadas *ibidem*, láms. III b, IV, VI y IX-XXII.

Pita Andrade, *ob. cit.*, 38. De creer a D. Lucas de Tuy, la Catedral orensana sería obra exclusiva del obispo D. Lorenzo (1218-1248) (*Chronicon Mundi*, en A. Scott, *Hispaniae illustratae...*, IV, Franfort, 1608, 113). Pero el tenor general del pasaje en que se inserta la noticia –unas *laudes* a los “beata tempora” en que culmina su historia, cuyo tópico signo visible sería la reactivación de las empresas constructivas episcopales–, le resta credibilidad, como propicio que es a la exageración retórica. Por otra parte, hay testimonios que la contradicen. Para fijar el comienzo de las obras, no tenemos más que datos negativos, deducibles de las noticias que sobre la traslación del cuerpo de santa Eufemia, basándose en testimonios coetáneos, recogen Ambrosio de Morales, Gil González Dávila, y Juan Muñoz de la Cueva. Dicho traslado habría tenido lugar poco antes de 1160, y de que no existía por entonces la actual fábrica catedralicia da prueba el hecho de que las reliquias fueran llevadas a la vecina iglesia de Santa María Madre. “Después labrada la Iglesia nueva se pasaron allá”, dice Morales (*Viage...*, ed. Flórez, Madrid, 1975, 148; cfr. González Dávila, *Teatro Eclesiástico de las Iglesias Metropolitanas de los Reinos de las dos Castillas*, III, Madrid, 1650, 387; Muñoz de la Cueva, *Noticias históricas de la Santa Catedral de Orense*, Madrid, 1727, 128). La Catedral hubo de ser iniciada, pues, con posterioridad a 1160, y quizá bajo el pontificado de D. Pedro Seguí (1157-1169), ya que a éste parece que se le atribuye también el segundo traslado e incluso una consagración del altar mayor, ante el que se depositarían los restos de la santa (González Dávila, *ibidem*; Muñoz de la Cueva, *ob. cit.*, 131). Cabe la posibilidad, sin embargo, de que dicha consagración se confundiera con la que llevó a cabo D. Alfonso en 1188 –véase la nota siguiente–, que nos permite ya una mayor certeza sobre la marcha de las obras. Al mismo D. Alfonso se le atribuye una tercera traslación de las reliquias de la legendaria mártir a su emplazamiento actual –renovado, pero no alterado posteriormente–, en la capilla colateral de la Epístola (Morales, *ob. cit.*, 148), hecho que, según Muñoz de la Cueva, habría tenido lugar en 1211 (*ob. cit.*, 135).

Desde el punto de vista de la decoración, y prescindiendo de las problemáticas bóvedas, es neta, como señaló ya Pita Andrade –véase la nota

2-, la distinción de tres campañas. La primera, muy breve y caracterizada por su austeridad, tendría hoy por único testimonio el alero de la capilla mayor, exceptuando sus tramos rectos (Pita Andrade, *ob. cit.*, lám. III a). No se acusa en ella el impacto del arte mateíno, y otro tanto ocurre en la Colegiata de Xunqueira de Ambía, obra también de gran sobriedad ornamental, que consta como fundación de D. Pedro Seguí. A los últimos años del pontificado de este prelado, o bien al de su sucesor –la fecha de la ejecución de los aleros no prejuzga, en todo caso, de la de las partes bajas–, podría adjudicarse esta fase. A la segunda, ya delimitada, conviene, por sus ambiciosas pretensiones y coherencia, una datación dentro de los márgenes del largo y floreciente pontificado de D. Alfonso, presunción que apoyan la solemne consagración llevada a cabo por éste, la traslación, que se le atribuye, del cuerpo de santa Eufemia a una capilla lateral, y el estilo escultórico. Éste nos lleva a las dos últimas décadas del siglo XII y a la primera del XIII.

Un último apoyo para tal hipótesis lo constituye la brevedad y presumible conflictividad del pontificado siguiente, el de D. Fernando Menéndez (1213-1218), que no parece haber sido propicio a grandes empresas. La sede orensana conoció entonces un entredicho, hecho con el que pudiera estar en relación la muerte del prelado en Monte Gargano, sin duda en peregrinaje ocasional tras un viaje a Roma para gestionar la resolución del conflicto (véase H. Flórez, *España Sagrada*, XVII, 2ª ed., Madrid, 1789, 98). Para el pontificado de D. Lorenzo, finalmente, quedaría obra suficiente como para que, a ojos de D. Lucas de Tuy, pasara por ser el autor de toda la fábrica: el cuerpo de la iglesia, a partir de su tercer tramo, y el Pórtico del Paraíso, sería el balance de esta tercera campaña. El análisis de su escultura, que revela ya el impacto del gótico burgalés, confirma fechas en el segundo cuarto del siglo XIII (véase el resumen de mi tesis doctoral, inédita, *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, Santiago de Compostela, 1975, 23-24).

Eladio Leirós, “Las consagraciones del altar mayor de la Catedral de Orense”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, XI, 1938, 314-319 y 353-367; Pita Andrade, *ob. cit.*, 35. Consta tal fecha en un pergamino de

comienzos del siglo XVI, que copia literalmente el acta de consagración primitiva. La fecha 1194, que repiten aún hoy otros autores, no parece tener fundamento. En un documento fechado en 1190, el rey Alfonso IX dice poner con sus propias manos una ofrenda “super Altare Sancti Martini” (Flórez, *ob. cit.*, 252).

Véase, sobre esta pieza, Manuel Chamoso Lamas, “El Museo de la Catedral de Orense”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, XVIII, 1956, 265-266, fig. 10; *Galice romane*, La Pierre-qui-Vire, 1973, 402 y fig. 167. En el peinado y tipo facial, es comparable a la figura que surge de entre hojas en el capitel central del lado derecho de la puerta meridional (Pita Andrade, *ob. cit.*, lám. XII); los pliegues, muy menudos y espontáneos, tienen un paralelo en el ángel de la mocheta derecha de la misma portada (*ibidem*, lám. XIII); en fin, el concepto mismo de la figura, en sus relaciones con el soporte, participa de los principios que luego se enunciarán como típicos de la producción de todo este taller.

Véase el análisis de Pita Andrade, *ob. cit.*, 66 y ss.

Ibidem, 68-69.

Véase *ibidem*, lám. IV, XI a, XX y XXI. Para San Vicente de Avila, Santiago Alcolea, *Avila monumental*, Madrid, s. d., fig. de la p. 93.

Compárese el ángel esculpido en un fragmento de fuste de la portada septentrional (Pita Andrade, *ob. cit.*, lám. XVII), con los que se ven en las columnas de la portada palentina (Miguel Ángel García Guinea, *El Arte Románico en Palencia*, Palencia, 1961, lám. 76). En el próximo capítulo, se recurrirá también a Carrión como paralelo para las fieras que aparecen en los salmeres de las dos portadas orensanas.

Ob. cit., 78, figs. XIV, XVII y XVIII. La cabeza de la estatua del lado derecho recuerda un fragmento que, procedente de Benevívere (Palencia), se conserva actualmente en el Museo Arqueológico Nacional (reproducción en *Silos y su época*, Madrid, 1973, 78). Es pieza de clara filiación borgoñona. Para la presencia en Galicia

de otras tradiciones vinculadas a Carrión y, en menor medida, a Avila, y su contraste con el arte de Mateo, véase mi artículo “Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVIII, 1973, 294-310. Recuérdese también el Pantocrátor de la Catedral de Lugo y las piezas con él emparentadas (véase la n. 1).

Véase su ilustración en Pita Andrade, *ob. cit.*, lám. XIX.

Sobre éstas véase Alfred Neumeyer, “The meaning of the balcony scene at the Church of Muehlhausen in Thuringia. A contribution to the history of 14th century illusionism”, *Gazette des Beaux-Arts*, dic. 1957, 305-310. Como precedentes para Orense, pueden invocarse los ángeles que se asoman por óculos en el tímpano de Senlis (Wilibald Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich*, Munich, 1970).

Pienso, concretamente, en los capiteles de Cluny, cuyo carácter en cierto modo “antirrománico” puso de manifiesto ya Henri Focillon (*L'art des sculpteurs romans*, 2ª ed., París, 1964, 148-149). En algunas esculturas de la llamada “Catedral Vieja” compostelana, de indudable ascendencia borgoñona, he señalado un concepto espacial afín al que caracteriza al taller orensano (véase mi *art. cit.*, 302 y ss.).

En San Esteban, me refiero sobre todo a su conocido retablo pétreo y a un capitel, con el sacrificio de Isaac, contiguo al claustro. Véase al respecto M. Chamoso Lamas y F. Pons Sorolla, “El monasterio de San Esteban de Ribas de Sil y su retablo de piedra”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XIII, 1958, 35-42; *Galice...*, fig. 166. En Santa Cristina, es de notar especialmente una puerta de acceso al monasterio, con leones en los salmeres, como las dos del crucero de la catedral orensana, y un repertorio ornamental que remite indudablemente a los mismos modelos. Véase, sobre este monumento, Chamoso Lamas, “El monasterio de Santa Cristina de Ribas de Sil”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XVII, 1962, 202-208, lám. VI, fig. XII.

Véase *Galice...*, fig. 149. La libre disposición de los personajes que pueblan la arquivolta, en la portada occidental, parece de clara filiación orensana. Hay que notar también alguna coincidencia iconográfica: dos de las figuras de

la portada de San Esteban son ángeles astróforos, como el ángel portador del creciente lunar que ocupa la clave de la portada septentrional de la Catedral de Orense.

Lo notó ya Pita Andrade, *ob. cit.*, 150, y lo desarrollé en mi tesis (véase la n. 3).

Se observa muy claro el fenómeno en la escultura funeraria y en los capiteles del claustro de San Francisco de Orense. La portada occidental de la vecina parroquial de Gustey, tenida como románica, es, en realidad, según acusa la molduración de sus basas, obra de mediados del XIV, que sigue la traza de la portada del crucero orensano. Remito nuevamente a mi tesis.

Compárese la construcción de la cabeza y rasgos faciales de la yacente zamorana (Marcel Durliat, *El arte románico en España*, Barcelona, 1964, fig. 219), con los de la reina figurada en la rosca interna de la portada meridional de Orense (lám. XV). Las cabezas de los ángeles y de la difunta glorificada, en el mismo sepulcro, admiten también comparación con las de las restantes figuras de la portada orensana.

II. Descripción y análisis iconográfico

En lo que respecta a su organización arquitectónica, las portadas del crucero de la catedral orensana responden esencialmente a un mismo esquema, y sin duda, a juzgar por ciertas coincidencias en su temática, sus programas iconográficos hubieron de ser concebidos como complementarios. La reconstrucción de que fue objeto la septentrional (lám. III) en el último cuarto del siglo XV, tras de la ruina provocada por el asedio del Conde de Benavente en 1471¹, hace sumamente problemática la indagación de su programa primitivo. Las pretensiones restauradoras que guiaron tal empresa, utilizando buena parte de las piezas originales y acomodando las nuevas a las líneas generales de la traza románica, no parecen haber alcanzado a respetar un contenido argumental que, por entonces, quizá resultara ya enigmático². Por razones de prudencia se prescindirá aquí, pues de dicha portada, salvo para algún que otro índice indiscutiblemente genuino. Pero, a la vez, la prudencia invita a tener presente que en la portada meridional nos vamos a enfrentar tan sólo con el anverso –o reverso– de un conjunto perdido.

En correspondencia con un transepto de una sola nave y de anchura modesta, la fachada meridional se abre con un único vano, derramado en cuatro roscas que descansan sobre tres pares de columnas y, la interna, sobre las jambas (láms. I y II). La arquivolta exterior está construida por un grueso toro ceñido por una doble serie de arquillos de herradura³. En la segunda, se disponen radialmente hojas de acanto imbricadas, en doble fila, y con hojas menores, como brotes, colmando los intersticios que dejan las de la superior. Su clave la ocupa, como culminación formal e ideológica del programa, un Cristo en majestad, sedente, bendiciendo con la diestra y con un libro en la izquierda (lám. VI). Con él se relacionan, en un hábil y audaz uso de las posibilidades escenográficas del marco arquitectónico, dos personajes arrodillados sobre las impostas (láms. II y VII). La caracterización de éstos parece intencionalmente vaga, sin otra precisión que la evidencia de que se trata de seres celestiales. No ha de excluirse que sean ángeles por el hecho de que carezcan de alas, pues también sin alas aparece la figura que ocupa la mocheta del lado derecho (lám. II), en un emplazamiento generalmente reservado –en Galicia y en esta época– a ángeles, y haciendo pareja con un ángel indiscutible. Las cartelas que despliegan, figuración habitual de la palabra hablada, o de la profecía, pudieran significar cánticos de alabanza, de acuerdo con la presencia triunfal de Cristo en la clave.

La tercera rosca es la que denuncia con mayor intensidad el impacto del arte mateíno. Siguiendo un partido inaugurado en las arquivoltas del arco del Evangelio del Pórtico de la Gloria⁴, doce figurillas, desplegando cartelas, surgen de entre hinchadas vegetaciones en disposición radial (lám. V). En el modelo compostelano, los personajes se presentan con una cierta individualización en sus rasgos y atributos, lo que unido a las premisas ideológicas generales del programa en que se integran, ha permitido aventurar para ellos una interpretación –la de López Ferreiro⁵– que, si no parece absolutamente conclusiva en todos sus extremos, es al menos verosímil en sus presupuestos básicos. En el caso de Orense, volvemos a estar desasistidos de

índices suficientemente particularizadores o relevantes: las doce figurillas se ajustan a una estereotipada caracterización juvenil y jovial, sin conocer otras variantes que las impuestas por un arte que, en el plano estilístico, nada rehuye tanto como la monotonía. Únicamente es de notar que la figura del extremo izquierdo no porta cartela (lám. VII), pero ignoro el sentido que pueda tener tal excepción y aun si tiene alguno. Sí lo ha de tener, en cambio, pero muy ambiguo, la cifra de doce que compone la serie, dentro de la simbólica de los números. Por el momento, y a la espera de alguna precisión más que permita la lectura de los motivos que restan, no puede reconocerse en estas figuras otra cosa que no sea el cortejo celestial de la teofanía que preside la rosca superior.

El núcleo argumental del programa parece concentrarse en las figuraciones que, con rara libertad, pueblan las arcuaciones mixtilíneas de la arcada interna (lám V). Desconcierta, a primera vista, su aire profano, como despreocupado de toda trascendencia teológica, pero éste se revelará en el análisis más de óptica, de tratamiento, que de contenido⁶. Sin prejuzgar todavía de posibles interpretaciones, componen la serie historiada, de izquierda a derecha, un león al que acosa un joven con una maza (lám. VIII); un segundo joven, que concurre en ayuda del primero, haciendo sonar un olifante y con un hacha al hombro –ambos objetos están mutilados- (lám. XIV); a uno y otro lado de la clave “pinjante”, un rey y una reina sentados en animado coloquio (láms. XIV y XV); al lado del monarca, apenas visible desde el frente, un minúsculo personaje de pie (lám. XXII); contiguo a la reina, reanudando el argumento cinegético del otro lado, concluye la serie un personaje que hostiga con lanza y dos perros a una fiera (láms. IX y X).

Un punto de partida firme para penetrar en el sentido de estas figuraciones nos lo proporcionan las dos fieras emplazadas en los salmeres, a las que puede rastrearse una tradición propia con independencia de los personajes que las hostigan. Las encontramos, en Orense mismo y en idéntico emplazamiento, en la portada septentrional –sólo una de las fieras es hostigada allí por un personaje armado de maza (lám. III)-, y, ya aisladas, en una portada de Santa Cristina de Ribas de Sil⁷, indudable secuela orensana. Precedente de estos tres casos pudo ser la portada de Santiago de Carrión, donde son dos leones los que ocupan los arranques de la arquivolta figurada⁸, y de allí han de proceder también los que se encuentran en la portada de Santa María la Real de Piasca, en Cantabria⁹. Hay también ejemplos navarros¹⁰, pero parece que fue en Cataluña donde más se prodigó tal solución¹¹. Fuera de España, conozco sobre todo paralelos italianos¹².

Estamos, pues, ante un motivo tópico y que, a la vista de los tan diversos contextos en que concurre, parece funcionar al margen –como marginal es de hecho su emplazamiento- de los programas específicos. No por ello puede ser reducido al rango de mera decoración. Los leones en los salmeres, al igual que los que aparecen, también por parejas, en las mochetas o ménsulas, sobre las impostas, en las enjutas, basamentos de los portales etc., constituyen por sí mismos –algunas veces con el concurso de otros motivos- un programa emblemático autónomo, destinado a recalcar el simbolismo elemental de la puerta –independientemente de cuál sea la iconografía particular que en ella se exponga- en cuanto frontera entre el espacio sagrado y el profano. Hundiendo sus raíces en conocidas funciones apotropaicas precristianas, su significación puede precisarse en acepciones heráldicas, funerarias, judiciales, de custodia del

templo etc., girando siempre en torno a ideas susceptibles de hacerse sensibles en el acto de acceder a la iglesia, imagen anagógica de la Jerusalén Celeste.

En la genealogía de las fieras orensanas hay que contar, pues, la tradición y cometidos indicados, aunque evidentemente éstos han perdido allí su vigencia. La novedad estriba en que los animales han pasado a integrarse en el programa específico de la portada, como sendos cabos de un mismo hilo narrativo. No resta originalidad al escultor orensano, en su peculiar modo de manejar las tradiciones iconográficas, el hecho de que se puedan señalar precedentes o paralelos a su solución. En la portada de Santa María de Olorón, por ejemplo, son dos los personajes con mazas que descienden por la arquivolta hacia un prótomo de león andrógalo que ocupa el arranque de ésta¹³. Paralelos ya más relativos se encuentran en emplazamientos que antes se señalaron como equivalentes a los salmeres: en las mochetas o ménsulas¹⁴. En el románico tardío, se hace frecuente lo que se podría llamar la “mocheta historiada”: el animal que la ocupa, frecuentemente un león, rebasa su mera condición decorativa o emblemática para componer un episodio incómodamente ceñido a tan reducido marco. Tal es el tipo de ménsulas que prodigó el llamado Maestro de Agüero o de San Juan de la Peña: con la habitual cabeza o prótomo de león lucha un joven vestido como los de Orense, e incluso con las mismas armas, una maza y una lanza corta¹⁵. En la portada septentrional de la colegiata de Tudela, se conciben ya las mochetas con una mayor funcionalidad narrativa, con carácter de “cuadros”. En ellas se disponen sendos personajes que luchan, sin armas, con un león, cabalgándolo, y con una fiera que se yergue sobre sus extremidades inferiores¹⁶. Esta última pudiera ser un oso¹⁷, animal que puede reconocerse, ya sin duda alguna, en la ménsula derecha de la portada de San Pedro de Olite, en lucha también con un personaje y haciendo pareja con el combate entre un león y el hombre que lo cabalga, en la otra mocheta¹⁸.

La diversificación de las fieras de león y oso que encontramos en los ejemplos navarros –segura al menos en el último caso-, nos da ya una pista para precisar su significado: estamos evidentemente ante la figuración de las hazañas del joven David en defensa de su rebaño (I *Sam.* 17, 34-35). Volviendo a Orense, se observará que en el animal del salmer derecho (lám. X), descrito hasta ahora, prudentemente, como una “fiera”, puede reconocerse también, sin lugar a dudas, a un oso. La posibilidad de identificar aquí, igualmente, la gesta de David tropezará con la apariencia tan poco canónica de los restantes componentes iconográficos del relato. En efecto, más que ante la reacción de emergencia de un pastor que ve acosado su rebaño por fieras, parece que nos encontramos con todo el despliegue de una cacería organizada, y, desde luego, con cualquier formulación coetánea de una *venatio* ofrecen indiscutibles coincidencias las escenas en cuestión¹⁹. Sin embargo, analizando cada motivo por separado, creo poder establecer en firme la hipótesis sugerida, que convierte además a las figuraciones orensanas en documento de primer orden, por su originalidad, dentro de las tradiciones de la iconografía davídica.

Para empezar, es perfectamente congruente con la iconografía habitual de David la vestimenta de los tres participantes en la aparente *venatio* –una túnica corta, de pastor, como la antigua *exomis*²⁰-, así como su porte juvenil. En cuanto a los restantes elementos de la puesta en escena, hay que advertir que la base textual de los episodios bíblicos propuestos es muy escueta, sin precisiones circunstanciales²¹. Al contrario que en el caso de Sansón –con quien tantas veces se le confunde-, del que se dice que mató al león “nihil omnino habens in manu” (*Iud.*

14, 6), los medios de que se valió David para similares hazañas quedaron al arbitrio e imaginación de los artistas –o mejor, al arbitrio de la normal inercia de clisés iconográficos heredados de otros vencedores de animales que le precedieron. Únicamente, el hecho de que David nos diga, refiriéndose a los animales que atacaban a su rebaño, “persequebar eos, et percutiebam” (I *Sam.* 17, 35) –“los perseguía y los golpeaba”-, daba pie, implícitamente, a atribuirle algún tipo de arma. Así pues, no es extraño el encontrarse al pastor bíblico atacando al oso o al león con una estaca, una simple rama de la que se echa mano para hacer frente a la emergencia; del arma improvisada se pasará ya al bastón grueso o al mismo cayado pastoril²², hasta concluir un una auténtica maza de combate como la que encontramos en Orense (lám. VIII). En los relieves que decoran dos ambones románicos del sur de Italia, emplea David mazas similares en su combate con el oso²³. Aparte de estos paralelos comprobantes, asiste al caso orensano una cierta tradición o inercia local: el personaje que lucha con una fiera o con un monstruo fantástico ayudándose de una maza, es tema casi obsesivo en el programa escultórico de la catedral auriense²⁴, lo que hubo de hacer obvia una fórmula similar para la historia de David.

Más difícil de explicar parece la lanza con que el otro presunto David hostiga al oso, en la parte derecha de la arcada (lám. IX), pero tampoco faltan Paralelos –no precedentes- para tal particularidad. En una serie de dibujos –probable repertorio de modelos para la ilustración del salterio- procedente de la Abadía normanda de Lyre y fechable *ca.* 1230, señaló Isa Ragusa²⁵ el que ella creía único ejemplo de David utilizando una lanza en su combate con el oso (lám. XI). Un testimonio anterior de la misma particularidad, con la fecha *ante quam* 1218, lo adujo Larry M. Ayres: la ilustración inicial del Salmo XXVI en el *Magdalen Psalter* de Oxford²⁶; y aún podría añadirse a los mencionados un tercer ejemplo: en la inicial profusamente historiadada del Salmo I, en un manuscrito procedente de la Abadía flamenca de Marchiennes, de la primera mitad del siglo XIII, aparece David caminando con una lanza al hombro (fig. 1); no ataca con ella al oso, que no figura en la escena, pero sí está próximo a él un león llevándose a un cordero en sus fauces; más abajo, se figura otra vez a David blandiendo una especie de maza contra un segundo león, con lo que se refuerza la coincidencia con Orense²⁷. A este respecto, es de notar que, en el citado dibujo de Lyre, también se corresponde, al David con lanza, un David con maza –un basto- en su lucha con el león (lám. XI). Son suficientes los ejemplos para fundamentar sobre ellos una tradición peculiar, cuya cabeza de serie ha de darse por perdida, pues no parece que ésta pueda haber sido el ejemplar orensano, el más antiguo de los reseñados y conocidos hasta el momento. Por otra parte, hay que recordar un caso en que la lanza es también atributo caracterizador de David, aunque ya en un contexto muy diferente: en la serie de precursores o prefiguraciones cristológicas de la portada de la Coronación de María, en la Catedral de Chartres²⁸. Asociada a los clavos y a la corona de espinas, la lanza parece jugar allí un papel de atributo de la pasión²⁹, muy distante, por tanto, del cometido que aquí se le persigue, pero no creo ociosa la referencia al caso en cuanto índice de una tradición que, de algún modo, pudo interferir en –o ser interferida por- la que se discute³⁰.

Menos problemas que la lanza plantea la presencia de los dos perros con que David –se nos permitirá llamarlo así- persigue en Orense al oso (lám. IX y X). En el Salterio Khludoff, encontramos también perros colaborando con el futuro rey de Israel en su combate con las dos fieras³¹. Un perro muerde igualmente al león que cabalga David, en la caprichosa versión que de este episodio nos ofrece la inicial del Salmo I en un Breviario de San Isidoro de León³², obra casi coetánea de la portada orensana, y dos canes pueden verse, en la misma escena, en un

relieve del ábside de la iglesia austríaca de Schöngrabern³³. Es de notar, igualmente, que otro episodio de la vida pastoril de David, el de su Unción, admite en algún caso a un perro, como notación alusiva, con las ovejas, a su condición y entorno³⁴. Con mayor razón se justifica la presencia de dicho animal cuando ha de desempeñar la función de defensa del rebaño que se le encomendaba, como es el caso de Orense y de los otros paralelos aducidos.

La aparente secuencia cinegética del lado derecho queda pues satisfactoriamente explicada. En la del lado izquierdo, sólo resta por considerar el personaje que corre detrás de David con el hacha y el olifante (lám. V y XIV).

El relieve de Schöngrabern al que acabo de hacer alusión³⁵, nos brinda también un paralelo relativo para el hacha, pues tal es el arma que allí se incorpora a la ya extensa panoplia davídica, en el combate con el león. Pero, en el caso de Orense, no parece posible reconocer a David, pues éste figura ya con la maza. Habrá que pensar, pues, en algún compañero, en otro pastor, que acude en su ayuda en tan apurado trance. En el Salterio Griego de París, David recibe ayuda en sus combates con las fieras, pero de una personificación alegórica: *Dynamis*, la Fuerza³⁶. De la asistencia de comparsas de carne y hueso a los episodios en cuestión, sólo puedo aducir un testimonio seguro, con alguno más dudoso, y de valor muy relativo. En una miniatura del Salterio de St. Swithun, de la segunda mitad del XII, se figura, en la viñeta superior, a David estrangulando al león para hacerle soltar su presa (lám. XII); a la izquierda, completan la escena dos cabras, erguidas y afrontadas, y un pastor con el cayado al hombro. De éste se dice, en la bibliografía que me ha sido accesible³⁷, que también figura a David, pero no veo justificada la duplicación del personaje dentro de un mismo cuadro –en el que además se traban íntimamente los participantes en los dos supuestos episodios así resultantes–, con el banal argumento de que se lo represente mientras “admires the heraldic attitude of his goats”³⁸. Téngase también en cuenta la neta diferencia de módulo que se da entre los dos personajes, con una clara intención de resaltar la juventud del verdadero y único David, lo que también se observa escrupulosamente, y con idéntico propósito, en la viñeta inferior de la misma miniatura, que narra la unción del hijo de Jesús. Así pues, ha de reconocerse en la figura que se discute al pastor acompañante que buscamos como paralelo para el de Orense, aunque, con su actitud pasiva, no sirva tampoco de mucho³⁹.

Con todo lo precario que sea el paralelo aducido, no creo que por ello se invalide la propuesta de una lectura que ha encontrado justificación suficiente para las restantes y aparentes anomalías, en tradiciones más o menos excepcionales de la iconografía davídica. Ahora bien, la perspectiva analítica hasta aquí seguida, precisa aún del refrendo de una visión de síntesis, tratando de situarnos de algún modo en la posible génesis del conjunto, en la serie de motivaciones concurrentes a su singularidad en cuanto tal. Es en esta perspectiva en donde podrá hallar también justificación el tocador de cuerno, que desafía hasta el momento nuestros análisis.

En primer lugar, difícilmente se sobrevalorará el decisivo papel jugado por el voluntario “pie forzado” de que partió el artista: la tradición antes considerada de los leones emblemáticos emplazados en mochetas y salmeres, y la tendencia que éstos revelaban, por la época en que se labró la portada orensana, a segregar –o a integrarse en– historias, hasta acabar por ser absorbidos en el programa específico de la portada. Tal punto de partida, en colaboración con otra premisa que ha de considerarse también originaria –el destinar la parte central de la arcada al

tema que se verá luego protagonista del conjunto, la pareja real sedente-, invitaba, o incluso exigía, a un amplio desarrollo anecdótico para las escenas davídicas, hasta colmar con ellas todo el espacio disponible.

Tales exigencias no podrían convenir mejor a los ideales figurativos del románico tardío y, en particular, a los que informaron la poética del taller orensano –hasta el punto de que no se podría determinar con seguridad la prelación de uno y otro factor. La tendencia a enriquecer las iconografías tradicionales con una prolija circunstancialidad, derivando hacia un anecdotismo de tono profano (no es tanto que lo sacro esté siendo sometido a una óptica profana como que ésta comience a definirse en el seno de la imaginería religiosa), es rasgo general en la tradición mateína, de la que participan nuestros escultores, y del que dan prueba otras producciones de éstos en la Catedral orensana⁴⁰.

Pero tampoco se trata de pretender resolverlo todo con una irracional invocación al “genio” inventivo del escultor, lo que no sería más que una explicación circular: justificar la tendencia a la extravagancia y a lo anecdótico como producto de un gusto por lo extravagante y lo anecdótico. Hay que situarse, como apunté antes, en la perspectiva del artista, en los mecanismos de la creación iconográfica medieval, en la que la originalidad no suele tener otro cauce y motor que la modesta combinación de motivos de repertorios preexistentes por vía de asociación: al igual que hablamos de “asociaciones de ideas”, podemos hacerlo de “asociaciones de imágenes”.

En este sentido, hay que reconocer que, aunque los análisis antes desarrollados permiten desmontar en la portada orensana la apariencia inicial de una *venatio*, no se puede excluir en modo alguno la acción de la imaginería cinegética como paradigma global sobre el que se remodelarían los episodios davídicos. Las tradiciones de que daban testimonio los paralelos aducidos para las diversas anomalías constatadas, serían las que dieron pie a las transgresiones de los cánones iconográficos más convencionales, pero, a la vez, actuarían en conjunto como núcleo provocador de lo que habría que llamar –sin pretensión de acuñar un concepto que no es nuevo- una “fuga iconográfica”: me refiero con ello a la fuerza que tiene todo tema iconográfico para suscitar otros formal o ideológicamente afines –en este caso, los cinegéticos-, con los que viene a integrarse sin otra justificación que no sea la propia inercia asociativa de imágenes. Y no se entienda tal proceso como puramente mental, imaginativo –en el sentido de restringirse al ámbito de la imaginación-, sino operado y propiciado a través de los cauces materiales que para la creación figurativa medieval constituían los *Skizzenbücher* o libros de modelos.

Lo propuesto es, creo, algo más que una especulación. Los dibujos de Lyre que antes se trajeron a colación como paralelos para David con lanza y maza, presentan, como ya han señalado otros autores, sorprendentes coincidencias con sendos motivos del Album de Villard de Honecourt⁴¹ que, por supuesto, carecen de toda relación de contenido con la gesta davídica. Otro documento significativo al respecto –del que, por escasez de información, no puedo extraer todas las consecuencias presumibles- lo constituye uno de los relieves prerrománicos de St. Andrews (Escocia), presunto fragmento de un sarcófago⁴². Un David desquijarrando al león –del que hay que retener ya la licencia de que ciña espada- comparte el campo con un jinete que hace frente, con espada y un halcón sobre el brazo izquierdo, a una fiera rampante –¿un

oso?-, y con un segundo cazador que persigue a pie, con perros y lanza en ristre, a dos venados y a alguna alimaña de identificación dudosa (lám. XIII). Según mis noticias, en los relieves de St. Andrews se figura a David “under varying aspects”⁴³, pero supongo que tal aserto no se aplicará a los cazadores descritos, que, en caso contrario, nos proporcionarían un óptimo paralelo para las figuraciones orensanas, incluso más libre en su planteamiento. Por otra parte, tampoco se puede pretender una tradición excepcional común a la Escocia prerrománica y a la Galicia de fines del siglo XII. Pero, en cualquier caso, el relieve en cuestión vale como precoz testimonio de cierta proclividad, por parte de las hazañas de David, a asimilarse o al menos a asociarse a la imaginería cinegética, tendencia de la que aún podría señalarse algún otro ejemplo⁴⁴.

Entre los paralelos antes aducidos para las figuraciones orensanas, han sonado especialmente miniaturas⁴⁵, y no creo que ello se deba a la casualidad. La ilustración de manuscritos parece revelarse como ámbito especialmente propicio para contaminaciones o fugas iconográficas como la que se presume en este caso. Pienso, en particular, en la decoración de iniciales, campo en que las exigencias de ilustración o alusión al texto se mueven dentro de márgenes para la metamorfosis y divagación anecdótica u ornamental que no conoce la plástica monumental. Téngase en cuenta, además, que el ilustrador de manuscritos, manejando repertorios mucho más variados, con un grado menor de especialización, podría ser más proclive a procesos de asociación que el escultor –aunque también hay que reconocer que la mayor convencionalización de su imaginería habría de actuar como disciplina correctora.

A este respecto, me atrevería a apuntar, como posible repertorio en el que se refundiesen las historias davídicas orensanas, la tradición ilustrativa del Bestiario; en ella pudo encontrar incitación tanto el aspecto global de aquéllas como, en particular, el conflictivo personaje que asiste a David con el hacha y el olifante.

En dicha tradición, son tópicos los motivos cinegéticos, en fórmulas muy abreviadas, como alusión a determinados animales salvajes y, en concreto, al león, una de las fieras “cazadas” por David: uno o dos personajes, vistiendo túnicas cortas, como los pastores de Orense, con las mismas armas que éstos –lanza, hacha, maza- y haciendo sonar un cuerno, se bastan como estereotipada notación de una *venatio*⁴⁶. Especialmente frecuente es el tocador de cuerno –por otra parte, un clisé que hubo de ser tan tópico en el románico como para que lo mencione san Bernardo entre los motivos a proscribir de la imaginería monástica-, y, de gran interés para nuestro objeto, es el constatar allí su integración en la iconografía pastoril: para ilustrar las costumbres del lobo, se nos figura a este animal aproximándose a un redil guardado por un perro; detrás, aparece un pastor, con una clava, como la que en ocasiones porta David, al hombro, y haciendo sonar un cuerno, como solicitando ayuda o pretendiendo ahuyentar a la alimaña⁴⁷. Se observará que la coincidencia de motivos iconográficos con los episodios davídicos que nos ocupan –ambiente pastoril, ataque de una alimaña, perro, maza, cuerno-, se asienta en este caso sobre una comunidad argumental que muy bien pudo propiciar la contaminación presumida⁴⁸.

En los alvéolos inmediatos a la clave, parece desarrollarse ya un argumento diferente. En el de la izquierda, se encuentra un rey en actitud sedente, con la pierna derecha cruzada sobre la rodilla izquierda y sujeta con la mano del mismo lado. Con el brazo derecho, ensaya un gesto

retórico, como dirigiéndose a la reina que ocupa la arcuación contigua (lám. XIV). Esta se vuelve hacia él, y con el índice extendido de la diestra señala enfáticamente un objeto, del que luego se tratará, que sostiene en la mano izquierda (lám. XV).

La escasez e indeterminación de los atributos no permite a primera vista precisar de qué reyes se trata, aunque, desde luego, en vista del contexto que se va delineando, han de excluirse los que no sean bíblicos⁴⁹. El contexto mismo invitaría a reconocer la prosecución de la historia davídica, pero no veo que la escena encaje entre los episodios de la vida del Rey Profeta. La de su hijo Salomón sí creo que puede proporcionarnos una base textual: pienso en su encuentro con la Reina de Saba y, en particular, en los “enigmas” que ésta vino a proponerle para probar su sabiduría, y que Salomón resolvió con acierto⁵⁰. Así se explicaría el coloquio que la pareja real orensana mantiene con tan vivos gestos de discusión. Una miniatura del *Hortus deliciarum*⁵¹, más o menos contemporánea de nuestra portada, nos muestra también a Salomón y a la Reina sedentes y en conversación (fig. 2); en similar actitud, aparecen los mismos personajes en un broche de bronce mosano de hacia 1200, obra del círculo de Nicolás de Verdún⁵², y, en la propia catedral orensana, en un capitel de la llamada Clastra Nova⁵³, que ha de rondar el 1300 (fig. 3). Otros ejemplos se aducirán luego⁵⁴ que nos confirman que la actitud dialogante, incluso cuando se trata de estatuas, es suficientemente caracterizadora de la pareja real en cuestión: los “enigmas” y su resolución vinieron a ser entendidos como una especie de *disputatio* escolástica, e incluso se recurrirá a la gesticulación propia de la *disputatio* –al cómputo digital- para hacer sensible tal interpretación.

Una vez que se aventura la identificación del monarca orensano con Salomón, la carencia de señas de identidad precisas con que aquél se presenta se vuelve casi un argumento a favor de tal hipótesis. Y es que Salomón rara vez llegó a alcanzar en la iconografía medieval una caracterización individualizadora, como si intencionalmente se hubiera pretendido mantenerle una imagen genérica en la que se hiciera sensible la calidad de arquetipo de la realeza, de rey por antonomasia, que se le reconocía. Así pues, son excepción los casos en que aparece con la maqueta del Templo en las manos, su atributo más específico –y aún así trascendiéndolo como arquetipo del monarca fundador⁵⁵-, siendo más frecuente el que empuñe una espada⁵⁶ –alusión concreta a su Juicio, pero también atributo genérico del poder judicial monárquico⁵⁷- o bien que se limite a ostentar el aún más genérico cetro⁵⁸. Con cetro, con las piernas cruzadas, con el brazo derecho cruzado por delante del pecho y el índice extendido en actitud docente –como debió ser el gesto mutilado del monarca orensano-, encontramos a Salomón en el Árbol de Jessé del Pórtico de la Gloria (lám. XVI). Con los dos ejemplos gallegos puede compararse el posible Salomón que sustituye o figura al habitual “Sponsus”, en la inicial del cantar de los Cantares de la contemporánea Biblia de Winchester (lám. XVIII)⁵⁹.

En el cruce de piernas, rasgo casi constante en los paralelos citados hasta ahora⁶⁰, ha de verse otro de los atributos voluntariamente genéricos que a la vez caracterizan y desdibujan a Salomón. Por innumerables testimonios iconográficos, y hasta por fuentes literarias, se sabe que tal actitud era prescrita, en la etiqueta de la época, a las personas revestidas de algún tipo de autoridad, política, judicial, militar etc., o como signo de *status* social elevado⁶¹. Ahora bien, hay también testimonios de que en contextos, como es el nuestro, de coloquio o discusión, dicha actitud precisa su sentido en una acepción de superioridad intelectual o magisterio sobre el oponente. La encontramos así en *disputationes* en las que no participa potestad política

o judicial alguna: Pedro Abelardo cruza la pierna mientras dialoga con Eloísa en una viñeta de un *Roman de la Rose* de comienzos del XIV⁶², y, a mediados del XII, reitera la misma postura el joven que discute con una mujer –en un entorno que también tiene algo del “plus erant oscula quam sententiae” de Abelardo– en un tímpano del Museo de Saint-Remi de Reims (lám. XIX)⁶³.

La figura femenina de la portada orensana tampoco nos ofrece rasgos suficientemente distintivos (lám XV). La crespina y corona con que se toca, así como sus vestiduras, en nada la diferencian de cualquier reina de la época. Partiendo de la presunción ya apuntada de que sea la de Saba, se siente uno tentado a reconocer, en sus apretadas facciones, rasgos negroides, convenientes a su pretendido origen etíope y, en el plano alegórico, a su asimilación a la “Sponsa” del Cantar de los Cantares –recuérdese el “nigra sum, sed formosa” (*Cant.* I, 4). Tales rasgos encontraron expresión figurada en el coetáneo ambón de Klosterneuburg, obra maestra de Nicolás de Verdún, y en algún otro monumento⁶⁴. Pero el hecho de que facciones similares, aunque no tan acusadas, las compartan algunas otras figuras del conjunto orensano, y la equívoca colaboración que a su efecto prestan el color y la textura de la pátina y de la cera que las protege, aconsejan prudencia en la valoración de tal particularidad.

Un índice más seguro, aunque de más modesto alcance decisivo, nos lo proporciona el objeto que la reina orensana sostiene con los dedos extendidos de la mano izquierda: una especie de basto recubierto de hojas imbricadas.

Un elemento vegetal muy similar en aspecto y proporciones lo porta la personificación de la Dialéctica en el *Portail Royal* de Chartres (fig. 4). En este caso sabemos, con la asistencia del *Anticlaudianus* de Alain de Lille, que se trata de una flor, atributo, junto con el escorpión, de dicha arte liberal⁶⁵. Las distancias cronológicas y estilísticas entre Chartres y Orense no son tantas como para impedir la constancia de una misma fórmula de notación para una flor, máxime cuando otros ejemplos redundan en una posibilidad interpretativa similar. Así, en el friso de la fachada meridional de la Catedral de Ciudad Rodrigo⁶⁶, hacia mediados del XIII, reaparece la Reina de Saba con un atributo idéntico al que porta su congénere en Orense (lám. XX). Que también allí se trata de una flor lo certifica su comunidad morfológica –sin salirnos de la producción de un mismo artista o taller– con el objeto que porta la Virgen –habitualmente, una flor– en la portada occidental de la Catedral salmantina⁶⁷. En la portada de Saint-Germain-l’Auxerrois⁶⁸, hacia 1220, se nos disipa ya toda duda sobre la interpretación que se discute: son tres pequeñas flores, surgiendo de un mismo tallo, las que allí sostiene la compañera de Salomón (lám. XXI). Trabajando el artista en formatos más legibles, y en posesión de un sistema figurativo mucho más rico en recursos, como es el del gótico clásico, el atributo de la Reina de Saba adquiere en la portada parisina una evidencia sensible que estaba vedada a las paradójicamente contradictorias exigencias de figuración y de significación imperantes en el programa orensano⁶⁹. Un último ejemplo de la Reina de Saba con una flor nos lo proporciona el ya citado capitel de la Clastra Nova, en la misma Catedral gallega (fig. 3).

Del énfasis que en la portada orensana se da a la presunta flor, pudiera desprenderse que ésta trasciende allí el papel de mero atributo caracterizador. Desde luego, la Reina parece señalársela a Salomón como si se tratara del objeto mismo de su coloquio. El recurso a la extensa literatura canónica y apócrifa a que dio lugar la visita de la *Regina Austri* no nos proporciona sin

embargo una base sólida para conferirle a la flor una función argumental. Cabría invocar los “aromata” que, según el texto bíblico, trajo la Reina a Salomón (III Reg. 10, 2), y que Flavio Josefo precisa como la “raíz del bálsamo”⁷⁰. La noticia de Josefo, quizá por ser susceptible de alegorización, fue retenida y popularizada en el Occidente medieval por autores de tanta audiencia como Petrus Comestor⁷¹, Vicente de Beauvais⁷² y, en la Península, por Lucas de Tuy⁷³, pero no parece suficiente para justificar el atributo que se discute⁷⁴. Por otro lado, la Biblia nos informa de que entre los campos a que se extendió la erudición de Salomón se contaba la botánica, sobre la que éste “mantuvo discusiones”: “Et disputavit super lignis a cedro quae est in Libano, usque ad hyssopum quae egreditur de pariete” (III Reg. 4, 33).

Conjeturo que ambas noticias pudieran ser base parcial y remota de una leyenda que alcanzó abundante expresión iconográfica, en tapices, grabados y frescos, principalmente en el ámbito germánico, desde la segunda mitad del siglo XV, y que ha sido estudiada por Vera K. Ostoia⁷⁵. Entre los enigmas que la Reina de Saba propuso a Salomón, se contaría el desafío a discernir entre dos flores de apariencia idéntica que le presentaba, cuál era la natural y cuál la artificial; en su respuesta, Salomón acudiría al concurso de las abejas, a las que no podía engañar el olor de una y otra.

La posibilidad de reconocer en la portada orensana –y, por supuesto, en los paralelos que antes se adujeron para la flor en manos de la Reina– una alusión a este mismo episodio, resulta atrayente, pero tropieza en dos graves escollos que, por el momento, impiden ir más allá de la “hipótesis sugestiva”. Por un lado, lo tardío de la documentación literaria de la leyenda en cuestión, que no parece remontar más allá de 1527, de un texto de Clément Marot⁷⁶. Ciertamente es, sin embargo, que sus versiones figuradas nos llevan casi a tres cuartos de siglo antes⁷⁷; que lo disperso y variado de sus testimonios abogan por un tronco común, ya lejano, en la tradición oral⁷⁸; y que los materiales de que pudo nutrirse la leyenda son de probada antigüedad⁷⁹. A este respecto, cabría considerar la hipótesis inversa: ver en la flor que porta la Reina de Saba, en los ejemplos aquí citados, no ya el reflejo de la leyenda que se discute, sino un material más, involuntario, para su elaboración. No sería éste el primer caso de un atributo iconográfico que, oscurecida su primitiva significación, suscita *a posteriori* una nueva justificación literaria.

El segundo inconveniente viene, curiosamente, a remitirnos a nosotros mismos, en cuanto problema de lectura iconográfica, el mismo enigma que la Reina planteó a Salomón. Y es que, aun admitiendo que el objeto que porta la Reina orensana sea, sin duda, una flor, no queda probado si ésta es “natural” o “artificial”; es decir, si no se trata en realidad de un cetro. Siendo generalmente figuraciones estilizadas de motivos florales, los cetros vienen muchas veces a encontrarse, en el común ámbito figurativo, con la flora natural también estilizada del románico⁸⁰. Así las cosas, y a la espera de nuevos datos que puedan suscitar los aquí expuestos, no queda más que cerrar la discusión parafraseando las palabras con que Salomón resolvió el enigma planteado por la Reina, pero en tono de decepción más que de triunfo: “Qui sculpsit florem non sculpsit floris odorem”⁸¹.

En cualquier caso, sea la flor artificial o natural, argumental o simplemente heráldica, específica o genérica, lo que queda establecido es su suficiente constancia en la caracterización de la Reina de Saba como para reconocer en ella un índice más –como los anteriores, pero terminante– a favor de la interpretación que aquí se propone. Por poco que aporte cada uno

de ellos, su concurrencia va afirmando una certeza que acaba por consolidarse en la consideración del tercer personaje del grupo, a la izquierda de Salomón (lám. XXII).

Que la escena descrita hasta ahora ha de entenderse como un coloquio, nos lo demuestra la clara actitud de discusión que adopta este tercer personaje. Con cuatro dedos de la mano derecha extendidos y el índice de la izquierda sobre el pulgar de aquélla, compone indudablemente el gesto de cómputo digital: un expediente para visualizar –para *manifestare*, se diría entonces- el orden lógico del discurso escolástico, que muy pronto adoptará la iconografía para caracterizar a los personajes que imparten una *lectio* o una predicación o, especialmente, a los que participan en una *disputatio*⁸². Con el índice de la izquierda, se van desgranando en los dedos de la diestra los diversos *articuli* de la *quaestio* propuesta o bien los argumentos de su *refutatio*. Comparten dicho gesto Jesús discutiendo con los doctores, san Esteban y santa catalina de Alejandría en similar trance, san Pedro o su contrincante Simón Mago en su controversia ante Nerón, los santos dominicos –santo Domingo, santo Tomás, san Pedro Mártir- en sermones, lecciones o disputas con herejes, los filósofos y teólogos –Sócrates, Aristóteles, Escoto ...- y, en fin, la personificación misma del sistema cuyas operaciones se significan por su mediación: la Dialéctica⁸³. Por si aún quedara alguna sobre su sentido, una viñeta que ilustra la *Cantiga* XXXII de Alfonso el Sabio, nos asiste con el explícito apoyo del texto⁸⁴: un obispo trata de convencer a un clérigo con la “razón dobrada” que simbolizan los dos dedos estirados de su mano izquierda (fig. 5).

En los demás caracteres del personaje orensano –corta estatura, descomunal cabeza, rasgos faciales caricaturescos, piernas cortas y arqueadas-, han de reconocerse los de un enano, y éste no podría ser otro que Marcolfo, el legendario enredador, con amplia descendencia en todo el folklore occidental, que mantuvo con Salomón la paródica *disputatio* fijada en una especie de *Streitdialog* atribuible al siglo XII⁸⁵. Los rasgos físicos con que se presenta en Orense son, en muchos puntos, plasmación casi literal de su retrato literario, que se resume en “valde turpissimum et deformem, sed eloquentissimum”: “*Statura* itaque Marcolfi erat *curta et grossa. Caput* habebat *grande; frontem latissimum, rubicundum et rugosum; aures pilosas et usque ad medium maxillarum pendentes; oculos grossos et lipposos; et labium subterius quasi caballinum; (...)* manus truncas; *digitos breves et grossos; pedes rotundos; nasum spissum et gibbosum; labia magna et grossa; faciem asiniam; capillos veluti sunt spinule ericiorum; (...)* Vestimenta coloris turpissimi panniciosa atque rugosa: *pelles curte, tunica usque ad nates*”⁸⁶.

Aunque figurado de frente, el Marcolfo orensano parece llevar también una túnica que no le alcanza mucho más debajo de las nalgas (“usque ad nates”), pero de lo que nada nos dice el tan prolijo y plástico retrato aducido es de que la misma túnica se abra, como allí vemos, por delante –es lo que se llamaba entonces una “saya hendida”- para dejar al descubierto el descomunal miembro viril del personaje. La desnudez parcial se cuenta entre los más socorridos *topica ridicula* de la literatura medieval⁸⁷, y dando por supuesto que aquí se trata de ridiculizar, podría invocarse como justificación particular para el caso una de las anécdotas que se atribuyen a Marcolfo, entre las adiciones al núcleo primitivo del *dialogus*, y que, no sé por qué extraños conductos, vino a heredar el “Quevedo” de nuestra obscena Musa popular: su resorte humorístico es la ostentación que en ella hace Marcolfo de sus órganos genitales⁸⁸. Pero, sin excluir la alusión a dicho episodio –que, desde luego, no constituye el argumento de la representación orensana-, creo que ha de verse, en la procaz apariencia del personaje, una

caracterización global de su personalidad: aparte de otras anécdotas del tenor de la indicada, su “contestación” a la elevada sabiduría de Salomón tiene por primordial recurso paródico la reducción de las máximas del monarca a groseras referencias fisiológicas y, particularmente sexuales⁸⁹.

El sentido de esta caracterización se confirma y precisa considerando la versión que de Marcolfo nos brinda la fachada septentrional de la Catedral de Chartres (lám. XXIII), a la vez que ésta resultará mejor explicada de su confrontación con el ejemplar orensano. En la portada lateral derecha, comparece nuestro personaje sirviendo de peana a Salomón, quien por cierto también se acompaña allí de la Reina de Saba⁹⁰. Su caracterización, menos cruda que en la Catedral gallega, se reduce a un cuerpo y rasgos faciales deformes, con índices de enanismo, a una caperuza de rústico –que quizá lo integra en la más familiar apariencia del bufón de corte- y a la actitud que toma en préstamo del Espinario clásico.

Como es sabido, extraños azares llevaron a erigir a dicho modelo en imagen del “ídolo por excelencia”, lo que supuso una connotación casi siempre negativa –a la que tampoco fue ajeno el alegorismo de la espina- para la larga serie de sus réplicas medievales. Dentro de esta significación general, distingue W. S. Heckscher cuatro acepciones principales: alusión a la enfermedad física, simbolización de la *luxuria*, imagen específica de un ídolo pagano, y, en fin, con el Marcolfo chartreano como único representante, abre Heckscher el apartado del “Dornauszieher als Tor”⁹¹: “el Espinario como necio”. A la luz del paralelo orensano y con base en testimonios que el mismo autor aporta, creo sin embargo que sería más adecuado hablar del “Tor als Dornauszieher”; es decir, que la expresión de la necedad o locura no parece ser aquí función de la postura de Espinario, sino rasgo inherente a la por entonces ya bien definida personalidad de Marcolfo, y que la actitud en cuestión viene a adjetivar a éste en un sentido indiferenciable de los otros casos en que connota la *luxuria*. F. von Bezold, el propio Heckscher y otros autores nos brindan la base textual para fundamentar tal proposición: el emplazamiento del Espinario romano sobre una columna, durante la Edad Media, determinó que sus órganos sexuales resultasen particularmente conspicuos y desproporcionados –se habla de “mire magnitudinis virilia”- por la perspectiva, y de ahí que aquel “eneum simulacrum valde ridiculosum” viniese a ser interpretado como una representación de Príapo, según testimonia el Magister Gregorius en su descripción de los *mirabilia* de Roma hacia 1200⁹². No creo, pues, que sea fruto de la casualidad que un mismo personaje aparezca en Orense con una clara caracterización priápica –en el sentido patológico, más que mitográfico, del término-, y adoptando en Chartres la postura de un supuesto Príapo. En uno y otro caso, se apunta, por diferentes vías, a una misma intención expresiva: lo que en Orense se nos dice con recursos crudos e inmediatos –y quizás ello motivó la autocensura de relegar al personaje a un segundo término escasamente visible-, se sugiere en Chartres veladamente a través de una erudita metáfora pseudohumanística nada extraña en aquel ambiente⁹³.

No tengo noticia de representaciones de Marcolfo que sean anteriores a la orensana y que nos permitan perfilar mejor la filiación e interpretación propuestas. El de Chartres ha de ser posterior en algo más de veinte años⁹⁴, y en treinta o más lo será otro presumible Marcolfo que se verá luego en la Catedral de Tuy⁹⁵, también a los pies de Salomón y éste en coloquio con la Reina de Saba (lám. XXIV). Casi contemporáneo del de Orense vendría a ser uno que sólo puedo aducir a título de hipótesis: en el broche metálico mosano de *ca.* 1200 que antes

se contó como paralelo para el coloquio de Salomón y la Reina de Saba⁹⁶, aparece, al lado de Salomón, un personaje que, por su vestimenta sencilla –cuando era de esperar en tal lugar un cortesano o un *armiger*–, su rictus, que se diría burlesco, y hasta por la confianzuda insolencia con que solicita la atención del monarca, poniéndole una mano sobre el hombro, podría ser identificado con Marcolfo⁹⁷.

Desde fecha desgraciadamente indeterminada –que no parece que pueda remontar más allá de las primeras décadas del siglo XIII–, encontramos a nuestro personaje en el campo de la miniatura: asimilado al “insipiens” del Salmo LII (LIII), su *disputatio* con Salomón sirvió para ilustrar la inicial de dicho texto⁹⁸. En el Salterio Ormesby, ya de *ca.* 1300, se hace particularmente explícita la controversia por medio del cómputo digital, pero atribuyéndoselo allí a Salomón, mientras Marcolfo hace ademán de refutar sus argumentos (lám. XXV). Es también de notar que la escena se acompaña de claras alusiones a la *luxuria* –un joven desnudo, un pie calzado y otro descalzo, mostrando un conejo y cabalgando un macho cabrío–, con lo que pudiera apuntarse, por una tercera vía, a las mismas intenciones que revelaban las fórmulas chartreana y orensana⁹⁹.

Notas

¹ Manuel Sánchez Arteaga, *Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense*, Orense, 1916, 22, y 56 y ss.

² Véanse otras reproducciones de dicha portada en Pita Andrade, *La construcción ...*, láms. XV-XVIII. Al estado original, han de remontar las figuraciones que aloja el intradós de la arcada, las mochetas, las jambas y cuatro de los capiteles –exceptuando los de uno y otro extremo. Antiguas también, y coetáneas de la portada –pero ya no puede decirse si pertenecieron a ella desde un principio–, son las dos estatuas columna y los fragmentos de fuste figurados. En las piezas mencionadas, no se excluye la posibilidad de retalles, con ocasión de la restauración, pero éstos no parecen haber sido sustanciales. En cuanto a la iconografía, en la clave del arco, se figura a un ángel surgiendo de entre nubes y portando un creciente lunar. Lo flanquean dos figuras juveniles sedentes, portando, la de la izquierda, una cartela desplegada, y la de la derecha un códice, contraste de atributos que pudiera ser significativo. Sigue a esta última otro personaje con un libro abierto y como indicándole algún texto a una figura barbada que persigue, con una maza, al felino instalado sobre el salmer. Éste tiene su correspondencia al otro lado, y, contiguo a él, completa la serie el coloquio de otros dos jóvenes con cartela y libro abierto, respectivamente. Los añadidos del siglo XV, cuando no son puro capricho, nos introducen en una temática de Juicio Final. Una Piedad rodeada de santos decora el tímpano del friso superior.

³ Para este motivo y para el similar en que se organiza la arcada interior, véase Pierre Héliot y Margaret Merore, “Sur quelques arcs polylobés ou festones de l’époque romane en Europe occidentale”, *Gaz. des B.-Arts*, 1950, 2º sem., 39-54. Para sus antecedentes remotos, L. Torres Balbas, “Nichos y arcos lobulados”, *Al-Andalus*, XXI, 1956, 147-172. En Pita Andrade, *ob. cit.*, 62 y ss., se encontrará una descripción más detallada de la arquitectura y decoración de la portada, así como documentación gráfica complementaria de la que aquí se presenta.

⁴ Véase reproducción en Rafael Silva y J. R. Barreiro Fernández, *El Pórtico de la Gloria. Autor e interpretación*, Santiago de Compostela, 1965, láms. entre pp. 96 y 97.

⁵ *El Pórtico de la Gloria*, Santiago, 1893, 24 (= *El Pórtico de la Gloria, Platerías y el primitivo Altar Mayor*, Santiago, 1975, 22-24).

⁶ El carácter profano de estas escenas fue subrayado por Pita Andrade, *ob. cit.*, 64-65. De otras aproximaciones a la interpretación de esta iconografía, sólo merece destacarse la lírica e intuitiva de Ramón Otero Pedrayo, para quien “el espíritu del Cantar de los Cantares parece inspirar con una saudade del Paraíso las frondas del admirable relieve de las arquivoltas centrales...” (*Orense*, Bibliófilos Gallegos, Santiago de Compostela, 1973, 24). Se verá luego que, efectivamente, algo tiene aquí que ver el Cantar de los Cantares, aunque no sea precisamente con las arquivoltas centrales.

⁷ Véase referencia a su ilustración en la nota 14 del capítulo anterior.

⁸ García Guinea, *El arte ...*, láms. 79 y 85.

⁹ Véase Manuel Pereda de la Reguera, “Romanische Architekturplastik in Kantabrien”, *Die Kunst und das schöne Heim*, 1972, núm. 7, 411, figs. 5 y a.

¹⁰ Véanse las portadas de San Pedro de la Rúa, en Estella, y de San Román de Cirauqui (José Esteban Uranga y Francisco Iñiguez Almech, *Arte medieval navarro*, Pamplona, 1973, II, lám. 263 a y c)

¹¹ En la Cataluña francesa, hay que recordar la portada de la parroquial de Villefranche de Conflent. En Ripoll, se conservan algunos salmeres decorados con leones (Xavier Barral i Altet, “La sculpture à Ripoll au XIIe siècle”, *Bulletin Monumental*, CXXXI, 1973, 341-342, nota 7 y fig. 35). Provenirían de portadas destruidas del monasterio, organizadas según el esquema de la puerta lateral de San Vicente

de Besalú (*ibidem*, fig. 46). En Covet (Lérida), se otorga un emplazamiento similar al león del tetramorfos (Durliat, *El arte ...*, fig. 73)

¹² Santa Fede de Cavagnolo; San Bartolomeo in Pantano de Pistoia; Santa Maria di Paganica, en Aquila degli Abruzzi (Heinrich Decker, *El arte románico en Italia*, Barcelona, 1969, figs. 37, 64 y 214). Para un ejemplo francés, una ventana de Pérignac, véase V.-H. Debidour, *Le bestiaire sculpté du Moyen âge en France*, Grenoble, 1961, fig. 166). En Portugal, hay que contar el pórtico principal de S. Pedro das Aguias (Carlos Alberto Ferreira de Almeida, “Primeiras impressões sobre a arquitectura românica portuguesa”, *Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Porto*, Serie de historia, II, 1971, fig. 8)

¹³ Jacques Lacoste, “Le portail roman de Sainte-Marie d’Oloron”, *Revue de Pau et du Béarn*, 1973, 68; Herbert Schade, *Dämonen und Monstren. Gestaltung des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters*, Regensburg, 1962, lám. 21. La presa que persiguen los maceros de Oloron pudiera ser un simio velludo que se interpone entre ellos y el león, pero parece adversario de poca monta. En cualquier caso, aunque en la intención del artista no existiera relación argumental alguna entre los personajes y el león, ésta pudo producirse *a posteriori*, en una lectura equívoca que se impone hoy con mayor fuerza que la prevista. La misma observación cabe hacer con respecto al paralelo ya citado de Piasca –véase la nota 9-: sobre el león del salmer izquierdo, interponiéndose una cabeza de felino, aparece un guerrero con lanza que pudo ser interpretado posteriormente como adversario del león. Sin duda, fue por el camino de lecturas equívocas similares como se llegó en Orense a la integración de las fieras en una historia. Volviendo a la portada de Oloron, es de notar que en un monumento con ella emparentado, la portada de Santa María de Uncastillo, se encuentra, en una arquivolta, un tema similar a otro que se verá en Orense: un joven hostigando a un oso con una lanza (Ángel Canellas López y Ángel San Vicente, *Aragon roman*, La Pierre-qui-Vire, 1971, fig. 138). Se recordará también que la portada bearnesa es citada muchas veces en la genealogía del Pórtico de la Gloria, en lo que respecta a la disposición radial de los Ancianos apocalípticos. No es de excluir, por tanto, que fuera conocida

por escultores de filiación mateína como los que trabajaron en Orense.

¹⁴ Cierta equivalencia entre salmeres, mochetas e impostas afirman la contigüidad de unos y otros elementos, y la comunidad de temas iconográficos que comparten. En este sentido, se notará también la intercambiabilidad de sus funciones: las portadas en las que se desarrolla mucho la decoración de los salmeres, suelen carecer de tímpano, y, en consecuencia, carecen también de mochetas o reducen considerablemente la importancia de éstas.

¹⁵ Canellas López y San Vicente, *ob. cit.*, fig. 148. Se hace referencia a otros paralelos *ibidem*, 369.

¹⁶ Reproducción en Uranga e Iñiguez, *ob. cit.*, II, lám. 317.

¹⁷ Uranga e Iñiguez la identifican también con un león, y describen las escenas como “Sansón y David, ambos venciendo al león” (*ob. cit.*, II, 181). Comparto, sin embargo, la indecisión de René Crozet, que se limita a hablar de “un guerrier combattant un monstre” (“Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, III, 1960, 122).

¹⁸ Véanse reproducciones en José Yarnoz Larrosa, “Iglesia parroquial de San Pedro de Olite”, *Príncipe de Viana*, II, 1941, 8-15, láms. IV y VI; Uranga e Iñiguez, *ob. cit.*, II, lám. 255 b.

¹⁹ Para Pita Andrade no sería otro que el cinegético el contenido de estas escenas (*ob. cit.*, 64-65). Como paralelo casi coetáneo en la iconografía de la *venatio*, véase la ilustración marginal de un ejemplar del *Wälscher Gast* de Tommasino de Cherchiari, en A. Springer, *Manuale di storia dell’Arte*, Bergamo, 1930, II, 256, fig. 328.

²⁰ Elena Croce, s. v. “David”, en *Biblioteca Sanctorum*, IV, Roma, 1964, col. 508.

²¹ “Pascibat servus tuus patris sui gregem, et veniebat leo, vel ursus, et tollebat arietem de medio gregis: et persequerbar eos et percutiebam, eruebamque de ore eorum: et illi consurgebant

adversum me, et apprehendebam mentum eorum, et suffocabam, interficiebamque eos” (I *Sam.* 17, 34-35).

²² Véanse ejemplos en el arte bizantino (D. Talbot Rice, *Arte di Bisanzio*, Florencia, 1959, láms. 72 y 127), en el prerrománico de Escocia (*Gaz. des B.-Arts*, nov. 1943, 265, fig. 7), y en la miniatura occidental contemporánea de la portada orensana (Isa Ragusa, “An illustrated psalter from Lyre Abbey”, *Speculum*, XLVI, 1971, figs. 2, 3, 5 y 6).

²³ Véase el púlpito de Santa Maria del Lago, en Moscufo, Chieti (A. K. Porter, *Romanesque sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, 1923, fig. 180). Que el “man fighting bear” (Porter, *ibidem*) allí representado figura a David, lo demuestra la compañía de otro personaje—también David—luchando con un león, interpretado por el mismo autor como Sansón. A un mismo artista o taller ha de adscribirse el púlpito de Santa Maria in Valle Pordaneta, Magliano de Marsi (Aquila degli Abruzzi) (Decker, *ob. cit.*, fig. 208). También aquí se pretende ver a Sansón (*ibidem*, 65), pero no hay duda de que el animal representado es un oso, y tan sólo David puede ser entonces su oponente. Recuérdese, además, que Sansón luchó con el león sin arma alguna (*Iud.* 14, 6).

²⁴ Aparecen dos personajes con maza en un canecillo del muro norte del presbiterio (Pita Andrade, *ob. cit.*, 51); otros dos, en los relieves del muro occidental del crucero (*ibidem*, 80, lám. 19). En la portada septentrional, hay que contar también dos maceros luchando con una arpía y con un felino: en un capitel (*ibidem*, lám. XVI b) y en el intradós del arco (lám. III). Algunos otros ejemplos, en el Pórtico del Paraíso y en la Claustra Nova, nos llevarían ya a una cronología posterior.

²⁵ *Art. cit.*, en la nota 22, 267 y ss. y fig. 1. Se trata del Ms. 4 de la Biblioteca de Evreux.

²⁶ “Problems of sources for the iconography of the Lyre drawings”, *Speculum*, XLIX, 1974, 63, fig. 1. Sobre este manuscrito (Oxford, Magdalen College, Ms. 100), véase también T. S. R. Boase, *English art, 1100-1216*, Oxford, 1953, 290.

²⁷ Reproduce esta inicial, en un dibujo, A. Lecoy de la Marche, *Les manuscrits et la miniature*, Paris, s.d., 251, fig. 83, haciendo referencia a Dehaisnes, *L’art chrétien en Flandre*. Pertenece, al parecer, a un Comentario sobre los Salmos, Ms. 14 de la Bibliothèque Communale de Douai. Tengo que agradecer a Jacqueline Leclercq-Kadaner el envío de la fotografía que me sirvió de base para el dibujo adjunto.

La identificación del personaje que porta la lanza con David, podría ser discutida en vista de su aparente actitud de huida ante la fiera. ¿Se trata, en realidad, del “pastor mercenario”, en contraposición alegórica al “Buen pastor” que David encarna en la escena inferior? En tal caso, no dejaría de interesar la lanza, aunque no fuera en manos de nuestro héroe, y, a la vez, tendríamos otro paralelo para la presencia en esta historia de comparsas, lo que también interesa, como se verá luego, en relación con la portada orensana.

²⁸ Sauerländer, *Gotische ...*, láms. 82 y 84.

²⁹ Tal es la opinión de Adolf Katzenellenbogen (*The sculptural programs of Chartres Cathedral*, Nueva York, 1964, 64 y 129, nota 39), que aduce para ello el Salmo XXI (XXII), 17. El texto parece apropiado sobre todo para los clavos; para la lanza, podría pensarse mejor en las ocasiones en que David estuvo a punto de perecer por tal arma a manos de Saúl (I *Sam.* 18, 10-12; 19, 9-10). Por cierto que éste ingresaría también con el mismo atributo en su escasa iconografía monumental. Así aparece, designado por una inscripción, en una estatua columna conservada en el Musée de l’Archevêché de Albi (Porter, *ob. cit.*, figs. 453 y 455). Sobre esta pieza, véase, *Bull. Mon.*, CXXXIV, 1976, Chronique, 140.

³⁰ Teniendo en cuenta la relación argumental que suele darse en la estatuaria gótica, entre los atributos que caracterizan a los personajes y las figuraciones que les sirven de peana, no es de desdeñar el hecho de que el David de Chartres asiente sus pies sobre un león—véase la nota 28—, uno de los animales por él vencidos. La invocación “Salva me ex ore leonis” se encuentra en el mismo Salmo XXI (XXII), 22, que se aduce para explicar los atributos pasionales de David.

³¹ Reproducción en David Diringer, *The illuminated book, its history and production*, Londres, 1967, lám. II, 13.

³² La reproduce J. Domínguez Bordona, *Exposición de códices miniados españoles*, Madrid, 1929, fig. 24.

³³ Véase Harald Busch, *El arte románico en Alemania*, Barcelona, 1971, figs. 143-145. La interpretación de la escena como la lucha de David con el león, la recoge, de otros autores, Schade, *ob. cit.*, 147, láms. 15 y 17. También Louis Réau parece hacer referencia a dicho relieve con la misma interpretación (*Iconographie de l'art chrétien*, II, 1, Paris, 1956, 259), ya que otro personaje que lucha con un león en el ábside de la iglesia austriaca, valiéndose sólo de sus manos, ha de identificarse como un Sansón.

³⁴ Así sucede en un salterio de la segunda mitad del XIII, conservado en el British Museum (Add. As. 16975), que reproduce Ragusa (*art. cit.*, fig. 8). Ha de subrayarse que esta concesión anecdótica se produzca en un manuscrito emparentado con los dibujos de Lyre (*ibidem*, 267), cuya relación con las figuraciones orensanas ha sido antes apuntada.

³⁵ Véase la nota 33.

³⁶ Réau, *ob. cit.*, II, 1, 259.

³⁷ Diringer, *ob. cit.*, lám. V, 2 b (véase el texto al pie de la foto); Boase, *ob. cit.*, 172-174. Se trata del Ms. Cottonian Nero C. IV, del British Museum.

³⁸ Boase, *ob. cit.*, 173-174.

³⁹ Remontándonos al arte irlandés, habría que señalar aquí la ilustración del frontispicio del Salterio de Southampton: a un David luchando con el león, acompaña otro personaje que parece sujetar a otro animal -¿un carnero?- por la cola (Françoise Henry, *L'art irlandais*, La Pierre-qui-Vire, 1964, II, 145). La ruda figuración del manuscrito no permite decidir si nos encontramos ante una duplicación de David o bien ante un camarada que le asiste, aunque me inclinaría por la segunda opción. Otro posible y

relativo paralelo no lo proporciona la arquivolta externa de la portada de La Lande de Fronzac: en la primera dovela, a contar por la izquierda, un personaje lucha con un león en presencia de otro (Porter, *ob. cit.*, fig. 916). La vecindad de un arpista y de otros músicos apoya la identificación del combate de David en dicha escena.

También merece recordarse un caso, al menos, en que otro episodio de la vida de David, el de su Unción, admite la presencia de una comparsa anecdótica de pastores, sin mayor justificación que en la escena que nos ocupa -véase referencia en la nota 34.

⁴⁰ Hay que recordar aquí otra vez las caprichosas figuraciones del muro occidental del brazo norte del transepto (Pita Andrade, *ob. cit.*, lám. XIX). Su aire secular ha de ser tan sólo aparente: téngase en cuenta la presencia cercana de un Daniel en la fosa de los leones. En la tradición compostelana, recuérdense las ménsulas del llamado Palacio de Gelmírez, cuyo despreocupado descriptivismo de lo cotidiano no llega a ocultar del todo una intención anagógica.

⁴¹ Véase Ragusa, *art. cit.*, 270 y fig. 7.

⁴² Cecil L. Curle y Françoise Henry, "Early Christian art in Scotland", *Gaz. des B.-Arts*, nov. 1943, 267-268 y fig. 9; Wolfgang Born, "Samson and the lion, a Scottish relief with Iranian affiliations", *Gaz. des B.-Arts*, mayo 1944, 261-262 y fig. 12; Water Oakeshott, *Classical inspiration in Medieval Art*, Londres, 1959, lám. 130 a. Las fechas propuestas para esta pieza oscilan entre el siglo VIII y ca. 1000.

⁴³ Curle y Henry, *art. cit.*, 267.

⁴⁴ En un capitel de la portada meridional de la Catedral de Bourges, se ha identificado con Sansón al personaje que desquijarra a un león (Sauerländer, *ob. cit.*, lám. 36). Pero dado que en el capitel frontero se figura a un arpista, que ha de ser David, no es de excluir que también lo sea aquél. Por otra parte, en el capitel contiguo al del arpista, aparece un joven jinete al que ataca un oso rampante. Aun sin pretender una nueva lectura que ligue a las tres figuraciones en un

ciclo davídico –lo que no me parece en absoluto invariable–, basta constatar otra vez la asociación de nuestro protagonista a un tema de caza.

De las asociaciones cinegéticas se pasa, en la cripta de Tavant, a las bélicas. Con espada y escudo –licencias aún más excepcionales que cualquiera de las constatadas en Orense– ataca allí David al león (P. Henri Michel, *Les fresques de Tavant*, París, 1956, 12 y lám. V). Un lejano precedente se puede señalar en un disco argénteo bizantino, obra constantinopolitana encontrada en la región de Kama (L. Matzoulevitch, “A summary: Byzantine art and the Kama region”, *Gaz. des B.-Arts*, marz-abr. 1947, 126, fig. 2). Haciendo frente al león con una espada y un escudo redondo, el pastor bíblico parece asimilado allí a un gladiador. A este respecto, hay que recordar que los dibujos de Villard de Honnecourt emparentados con los de Lyre –véase la nota 41– parecen figurar también gladiadores.

⁴⁵ Aparte de los ejemplos aducidos en el texto, véanse las referencias a la nota 22.

⁴⁶ Véanse la caza del unicornio con lanza, y la del castor con lanza y cuerno, en el Ms. 22 del Corpus Christi College de Cambridge (C. M. Kauffmann, *A survey of manuscripts illuminated in the British Isles*, III, *Romanesque manuscripts, 1666-1190*, Londres, 1975, fig., 294); la del unicornio, con lanza y hacha, en el Ms. 81 de la Pierpont Morgan Library (*ibidem*, fig. 299), en un manuscrito de la Bodleian Library de Oxford (O. Elfrida Saunders, *English illumination*, Florencia, 1933, lám. 49 b), y en el Ms. Harley 4751 del British Museum (Gabriel Mandel, *Les manuscrits à peintures*, París, 1964, fig. 39); con un olifante y un hacha al hombro, vemos al cazador junto a un castor en el Ms. Royal 2 B.VII del British Museum, y dos son los cazadores, uno con maza y otro con olifante y arco, que siguen al león en el Ms. 53 del Corpus Christi de Cambridge (Florence Mc Culloch, *Medieval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill, 1960, láms. II, 5 y VI, 1 b). Personajes similares, con hachas, lanzas o mazas, atacando a leones o a otros animales, son motivo tópico en iniciales de manuscritos de diversos contenidos (Kauffmann, *ob. cit.*, figs. 9, 45 y 228).

⁴⁷ British Museum Ms. Sloane 3544, fol. 13 (Mc Culloch, *ob. cit.*, lám. X, 4).

⁴⁸ La posibilidad de que la imaginería del Bestiario haya ejercido alguna influencia en la elaboración de las escenas davídicas orensanas, encuentra un sólido apoyo en las reiteradas contaminaciones que de la misma fuente se observan en la iconografía del Salterio, en donde se han visto numerosos paralelos para aquéllas (véase al respecto Saunders, *ob. cit.*, 39, 42 y 47 y lám. 109).

⁴⁹ En reyes más o menos coetáneos piensa Pita Andrade, *ob. cit.*, 65 y nota 29. Luego se verá que, en algún sentido, algo hay de cierto en ello.

⁵⁰ “Sed et regina Saba, audita fama Salomonis in nomine Domini, venit tentare eum in aenigmatibus. Et ingressa Ierusalem multo cum comitatu, et divitiis, camelis portantibus aromata, et aurum infinitum nimis, et gemmas pretiosas, venit ad regem Salomonem, et locuta est ei universa quae habebat in corde suo. Et docuit eam Salomon omnis verba quae proposuerat: non fuit sermo, qui regem possset latere, et non responderet ei” (III Reg. 10, 1-3).

⁵¹ Véase André Chastel, “La rencontre de Salomon et de la reine de Saba dans l’iconographie médiévale”, *Gaz. des B.-Arts*, febr. 1949, 99 y ss., fig. 1.

⁵² Lo reproduce, defendiendo esta interpretación, Vera K. Ostioia, “Two riddles of Queen of Sheba, Appendix: More about Salomon and Sheba”, *Metropolitan Museum Journal*, VI, 1972, 92-93, fig. 16.

⁵³ Véase Moralejo Álvarez, *Escultura gótica ...*, 34

⁵⁴ Véase el próximo capítulo.

⁵⁵ Véase el capítulo V, en lo concerniente al Salomón de Tuy.

⁵⁶ Así aparece en las arquivoltas de las portadas de la Coronación de Senlis y de Mantes, en el Árbol de Jessé (Sauerländer, *ob. cit.*, láms. 44 y 46), y en el parteluz de la portada meridional de la

Catedral de Estrasburgo, a juzgar por un grabado (*ibidem*, fig. 64). Otras veces, es un *armiger*, a su lado, el que porta la espada, como en la miniatura del *Hortus deliciarum* antes citada (fig. 2) o en la Biblia de Roda (lám. XXXII); y, con mayor justificación, cuando se trata del Juicio (Victor Beyer, *La Cathédrale de Strasbourg*, París, 1970, láms. II y III). Un monarca joven esgrimiendo espada que se encuentra en la jamba derecha de la portada de San Juan, en la Catedral de León, y que ha sido descrito como “David Joven” (María Ángela Franco Mata, *Escultura gótica en León*, León, 1976, 210, fig. XXX), ha de figurar con más probabilidad a Salomón. Los razonamientos en favor de David son absolutamente arbitrarios.

⁵⁷ Baste añadir, a la serie de testimonios gráficos y literarios bien conocidos, el tan elocuente que nos proporciona el preámbulo de un privilegio de Fernando II a favor de la Iglesia orensana (Flórez, *E. S.*, XVII, 248). Como deber de los “Catholicorum Regum” se proclama “se ipsos acerrimos defensores et tamquam murum aeneum opponere, ut gladium quem habent ad vindictam malorum, non corio mortui animalis tectum, sed nudum, et evaginatum portent, tamquam amici Dei, et ministri Justitiae”. Cfr. con la inscripción que comenta la efigie funeraria de Geoffroi Plantagenet, en el Museo de Le Mans (E. Panofsky, *Tomb sculpture. Its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini*, Londres, 1964, 50 y fig. 190).

⁵⁸ Con cetro se presentan los dos Salomones del Pórtico de la Gloria compostelano, uno de su réplica orensana, el del parteluz de la portada principal de la Catedral de Amiens, el de Saint-Germain-l’Auxerrois de París, el de Corbeil, otros en Chartres y Reims ... A casi todos ellos se aludirá en el curso de este trabajo, razón –aparte de la frecuencia– por la que omito referencias.

⁵⁹ Véase Walter Oakeshott, *Sigena: Romanesque paintings in Spain and the Winchester Bible artists*, Londres, 1972, fig. 139. Kauffmann describe la miniatura como “*Sponsus Sponsa: Christ and the Ecclesia*” (*ob. cit.*, 109, nº 83), pero nada o muy poco tiene que ver aquélla con la fórmula habitual de esta iconografía. Mejor le iría la intitulación “Rex et Regina”, que acompañaba a la miniatura correspondiente –por desgracia, perdida– en la

contemporánea Biblia Puiset (*ibidem*, 40-41). Tratándose de un rey, y encabezando el Cantar de los Cantares, no cabe otra identificación para el personaje masculino de la inicial de Winchester que no sea la de Salomón, lo que confirman, además, evidentes concordancias con los otros paralelos aducidos. Que la reina sea la de Saba no me atrevería ya a asegurarlo, aunque lo admito como posible teniendo en cuenta su frecuente asimilación alegórica a la *Sponsa* del Cántico.

⁶⁰ Se lo aprecia en las miniaturas del *Hortus* y de la Biblia de Winchester, así como en el Árbol de Jessé del Pórtico de la Gloria y en el ejemplar orensano que nos ocupa.

⁶¹ Véanse al respecto C. Enlart, en A. Michel, *Histoire de l’art*, II, 1, París, 1906, 210; Panofsky, *ob. cit.*, 56-57 y nota 3.

⁶² La reproducen Joan Evans, *El florecimiento de la Europa medieval. La baja Edad Media*, Barcelona, 1968, 182, y Jacques le Goff, *Les intellectuels au Moyen Âge*, París, 1957, 41.

⁶³ Procede quizás de una ventana de un edificio profano, lo que parece convenir a su iconografía. De ésta sólo es seguro que hace referencia a una *disputatio*. Véase Sauerländer, *ob. cit.*, 98 y lám. 55, con bibliografía.

Puede verse a cuatro filósofos –Platón, Aristóteles, Sócrates y Adamus de Parvo Ponte–, también disputando o enseñando con una pierna sobre la otra, y dispuestos como una especie de tetramorfo de la Dialéctica, en el frontispicio de un comentario de Boecio sobre Porfirio que se encuentra en la Hessische Landesbibliothek de Darmstadt. Es obra parisina de ca. 1140. Lo reproducen Erich Kubach y Peter Bloch, *L’art roman de ses débuts à son apogée*, París, 1966, 156, fig. 14.

⁶⁴ Véase reproducción en Suzanne Collon-Gevaert, Jean Lejeune y Jacques Stiennon, *A treasury of Romanesque art. Metalwork, illuminations, and sculpture from the Valley of the Meuse*, Londres, 1972, fig. 8. La tez negra de la Reina es puesta en relación con el “nigra sum ...” por Marie-Madeleine Gauthier (*Emaux du*

Moyen Âge occidental, Friburgo, 1972, 364) y por Ostoya (*art. cit.*, 78), quien cita otro ejemplo en un manuscrito alemán del siglo XV (*ibidem*). Para Chastel (*art. cit.*, 100), siguiendo a Réau, se trata en cambio de un “*trait typique des idolâtres*”. En Chartres –puerta derecha de la fachada septentrional–, los rasgos negroides se transfieren al criado con ofrenda que sirve de peana a la Reina (Sauerländer, *ob. cit.*, lám. 92).

⁶⁵ “*Dextra manus floris donatur honore ...*” (*Anticlaudianus*, III, 1), cit. por Katzenellenbogen, *ob. cit.*, 21 y 113, nota 69; véase también Philippe Verdier, “*L’iconographie des arts libéraux dans l’art du moyen âge jusqu’à la fin du quinzième siècle*”, en *Arts libéraux et philosophie au moyen âge. Actes du quatrième congrès international de philosophie médiévale. Université de Montréal 1967*, Montreal-París, 1969, 328, nota 62. Para la ilustración de la Dialéctica en Chartres, véase Sauerländer, *ob. cit.*, lám. 15.

⁶⁶ Porter, *ob. cit.*, fig. 871; Pedro de Palol y Max Hirmer, *Early Medieval art in Spain*, Londres, 1967, lám. 221; René Crozet, “*La cathédrale de Ciudad Rodrigo*”, *Bull. Mon.*, CXXX, 1972, 100.

⁶⁷ Véase Manuel Gómez-Moreno, *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, Madrid, 1967, fig. 430.

⁶⁸ Sauerländer, *ob. cit.*, lám. 157.

⁶⁹ Es evidente que las desmesuradas proporciones de la flor orensana, y de su paralelo chartreano en manos de la Dialéctica, están dictadas por la relevancia signica de tales atributos, aún a costa de comprometer su reconocibilidad, dentro de un módulo relativamente pequeño y en conjuntos que pueden resultar confusos por lo abigarrados.

Otros dos ejemplos han de recordarse aquí, en posible relación con el atributo que se discute. Una presunta Reina de Saba procedente del Priorato benedictino de Saint-Benoît-du-Sault (Indre) y conservada actualmente en el Musée du Berry de Bourges, porta un elemento vegetal que se aproxima a un fruto arracimado más que a una flor (Porter, *ob. cit.*, fig. 1235; Maurice Rheims, *Musées de France*, ed. Hachette, 1973, 228). En la

miniatura que encabeza el Cantar de los Cantares en la Biblia de Winchester –véase la lám. XVIII y la referencia de la nota 59–, la reina exhibe, en su mano derecha, como mostrándoselo al presunto Salomón, un minúsculo objeto, de forma similar a una cruz de Santiago, que podría evocar también un elemento vegetal.

⁷⁰ *Antiquitatum Iudaicarum libros decem priores*, Lyon, 1539, 424 (lib VIII, cap. VI).

⁷¹ *Historia Scholastica*, III, Reg. Cap. XXVI, ed. Navarro, Madrid, 1699, 352.

⁷² “*Speculum Historiale*”, lib. II, cap. LXXXIII, en *Speculum Maius*, Douai, 1624, IV, 74.

⁷³ *Chronicon ...*, *ed. cit.*, 15.

⁷⁴ Por evidente error, confundiéndola con Hiram, el *Tacuinum Sanitatis* atribuye a la Reina de Saba el haber traído a Salomón el árbol “*thimus*” (véase *De natura rerum (lib. IV-XII), Códice C-67 (fols. 2-116) de la Biblioteca Universitaria de Granada por Tomás de Cantimpré. Tacuinum sanitatis [de Ibn Butlan]*), Granada, 1974, fol. 94v-95r, p. 156; José Manuel Pita Andrade y Elena Calandre, “*Las miniaturas*”, *ibidem*, 63 y nota 286). Interesa aquí la noticia tan sólo como un índice más del papel que se presumía a la botánica en las relaciones entre la Reina y Salomón.

⁷⁵ *Two riddles ...*, cit. en la nota 58, 75 y ss., figs. 1, 8, 9, 10, 11 y 14.

⁷⁶ *Ibidem*, 84. Es de notar, sin embargo, que Marot alude a la leyenda como ya proverbial.

⁷⁷ La versión más antigua conocida sería la de un grabado del maestro E. S., conocido sólo por una copia de su discípulo Israhel van Meckenem (Ostoya, *art. cit.*, 89-90 y fig. 14).

⁷⁸ La versión del maestro E. S. parece exigir fuente distinta de la de Marot, y otro tanto sucede con la que hubo de conocer Calderón de la Barca, quien dramatizó esta leyenda en *La sibila del Oriente* y en *El árbol de mejor fruto* (Ostoya, *art. cit.*, 91).

⁷⁹ Aparte de los que se han propuesto aquí –el

comercio botánico entre Salomón y la Reina, y las *disputationes* que aquél sostuvo sobre las plantas-, señala Ostoia una posible reminiscencia de Plinio (*art. cit.*, 84).

⁸⁰ Nos llevan a la duda cetros (ζ) como el que porta doña Urraca en una carta de donación a San Salvador de Zamora, de 1209 (F. J. Sánchez Cantón, *Dibujos españoles*, I, Madrid, s.d., lám. XLI), o bien los que aparecen en manos de diversos monarcas castellanos y aragoneses en Domínguez Bordona, *Ars Hispaniae*, XVIII, “Miniatura”, Madrid, 1962, figs. 52, 69 y 107. Se diría, incluso, que mientras las flores se desnaturalizan al ser sometidas a una figuración estilizada, los presuntos cetros recuperan, en el mismo ámbito, merced a la invitación al arabesco que siempre entraña la miniatura, una fuerza evocadora de lo natural que no tendrían como objetos reales.

⁸¹ “Qui pingit florem non pingit floris odorem” –según Ostoia, “a saying found in a number of medieval manuscripts”– es la respuesta que da Salomón en el grabado del maestro E. S. reproducido por Israhel van Meckenem (*art. cit.*, 90-91).

⁸² Véase al respecto O. Chomentovskaja, “Le comput digital. Histoire d’un geste dans l’art de la Renaissance italienne”, *Gaz. des B.-Arts*, oct. 1938, 157-172. Se estudia aquí el motivo tan sólo desde 1350, pero, como se verá en seguida, su vigencia es muy anterior. Véase también Réau, *ob. cit.*, III, 3, 1508.

⁸³ Se insinúa el cómputo digital como gesticulación de la Dialéctica en la serie de Artes Liberales de la Catedral de Laon, en una ventana de la fachada occidental (Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XIe au XVIe siècle*, París, s.d., II, s.v. “Arts (libéraux)”, 6, fig. 8), y aparece claramente definido en el pórtico de la Catedral de Friburgo de Brisgovia (fig. 5 c) –si es que se puede identificar allí a la Dialéctica en la figura que otros consideran personificación de la Retórica– (Michel, *ob. cit.*, II, 2, 766, fig. 491; Wim Swaan, *The gothic cathedral*, Londres, 1969, 236, fig. 274). En el pavimento del Seminario de Ivrea –del siglo IX–, aparece ya la Dialéctica con

gestos de discusión, aunque no sean exactamente de cómputo digital (C. L. Ragghianti, *L’arte in Italia*, III, Roma, 1969, fig. 379), y en el mismo sentido ha de interpretarse el índice extendido que exhibe la misma personificación alegórica en el *Hortus deliciarum* (*Arts libéraux et Philosophie ...*, lám. del frontispicio). En los frescos de la capilla del cardenal Caraffa, en Santa Maria Sopra Minerva de Roma, Filippino Lippi dispondrá a la Dialéctica y a la Gramática sosteniendo una *disputatio* (Verdier, *ob. cit.*, 331). Años antes, Luca della Robbia había concebido también a la Dialéctica “en acción”, pero haciendo protagonizar las *disputationes* a filósofos de carne y hueso –entre ellos, Platón y Aristóteles–, ya no a alegorías: en sendos bajorrelieves del Campanile de la Catedral de Florencia, asistimos a dos discusiones filosóficas en las que se recurre al cómputo digital (Chomentovskaja, *art. cit.*, 163 y fig. 12).

⁸⁴ Véase reproducción en J. Guerrero Lovillo, *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949, lám. 37.

En el campo literario, es también indicativo del auge que debió alcanzar la gesticulación digital, hasta convertirse en una especie de jerga iniciática para escolásticos, el paródico pasaje “de la disputación que los griegos e los romanos en uno hobieron”, en el *Libro de buen amor*, 44 y ss., ed. Alfonso Reyes, Madrid, 1917, 14-17. Debo a mi hermano José Luis la llamada de atención sobre este texto.

⁸⁵ Walter Benary, *Salomon et Marcolfus. Kritische Text ... herausgegeben von ...*, Heidelberg, 1914. Se encontrará más información sobre este personaje en el próximo capítulo.

⁸⁶ *Ibidem*, 1 y 2.

⁸⁷ Véase E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, II, 615-617.

⁸⁸ Benary, *ed. cit.*, cap. XIX, 43-44.

⁸⁹ *Ibidem*, *passim*.

⁹⁰ Ignoro la paternidad de la identificación de

Marcolfo en la figura chartreana. La recogen William S. Heckscher (*Reallexicon zur deutschen Kunstgeschichte*, IV, Stuttgart, 1958, s.v. “Dornauszieher”, col. 293), Jean Villette (*Chartres et sa Cathédrale*, ed. Arthaud, 1962, 72) y Sauerländer (*ob. cit.*, 118).

⁹¹ *Ob. cit.*, en la nota anterior, cols. 292-293.

⁹² F. von Bezold, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Aalen, 1922, 51; Heckscher, *ob. cit.*, col. 290; Jean Adhemar, *Les influences antiques dans l'art du Moyen âge français*, Londres, 1939, 191, nota 2; Panofsky, *Renaissance and renaissances in Western art*, Estocolmo, 1960, 89 y nota 1.

⁹³ Así pues, los sentidos posibles de la figura del Espinario pueden reducirse fundamentalmente a dos: alusión a la enfermedad física y significación priápica, pudiendo esta última desglosarse en imagen genérica del ídolo pagano –como tal, cargada ya de connotaciones lujuriosas- o bien en alusión precisa a la lujuria. En este último sentido, se explica el que compartan tal actitud los simios, animales proverbialmente lujuriosos –a los ejemplos a que hace referencia Heckscher, *ob. cit.*, col. 293, añádase la miniatura del fol. 27v del *De natura rerum* de la Universidad de Granada (cit. en la nota 75)-, y nuestro personaje. Por otra parte, el simio jugó también un papel importante en la iconografía de la idolatría (E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, París, 1931, 115).

En apoyo de la posibilidad de que la espina haga alusión a la necedad o *stultitia* de que es imagen Marcolfo, sólo encuentro un texto y difícilmente relacionable, aunque digno de mención por proceder de Salomón: “Quommodo si spina nascatur in manu temulenti, sic parabola in ore stultorum” (*Prov.*, 26, 9). Por cierto que otro texto salomónico, dirigido al “vir pravus” pudo sentirse como alusión al cómputo digital que caracteriza a Marcolfo en Orense; se dice de aquél: “annuit oculis, terit pede, *digito loquitur*” (*Prov.*, 6, 14).

⁹⁴ Véase la cronología propuesta por Sauerländer, *ob. cit.*, 119.

⁹⁵ Trataré de él en el capítulo V.

⁹⁶ Véase referencia en la nota 52.

⁹⁷ No tengo noticia de propuesta interpretativa alguna para esta figura. Con ella se corresponde, al lado de la Reina, una mujer, que podría ser una de las damas del habitual cortejo de aquélla.

La búsqueda de precedentes para el Marcolfo orensano tropieza con lo genérico de la caracterización del personaje, que quizá se esconda más de una vez bajo la indiferenciada apariencia de tantos grotescos del románico avanzado y del primer gótico. Quizá también, no fue el de Chartres el único Espinario identificable con él. De la difusión de esta figura en el románico francés, da cuenta sobre todo, entre la bibliografía aducida, Adhemar, *ob. cit.*, 189-192. El románico gallego también la conoció. Entre los ejemplos de que tengo noticia, merece destacarse, por ser el más relacionable con el personaje que se discute, el que nos ofrece un canecillo de la puerta románica de la Catedral de Lugo que da a la actual capilla del Pilar. Inserto en un ciclo que pudiera aludir a vicios –en el que encarnaría entonces la lujuria-, se nos presenta con la lengua fuera, un rasgo burlesco que lo aproxima al talante de Marcolfo. Con él han de relacionarse las figuraciones que presenta un capitel de Saint-Jean de Grandson, en la Suisse Romande: juntos aparecen un Espinario y un personaje grotesco mostrando también la lengua (*Suisse romane*, La Pierre-qui-Vire, 1967, fig. 18).

⁹⁸ En este punto, más que en ningún otro, he de advertir –o se advertirán ya por sí solas- de las deficiencias de mi información, que, por otra parte, no sé si serán exclusivamente mías. Encuentro la noticia de que la *disputatio* de Salomón y Marcolfo pasó a integrarse en la iconografía del salmo LII, en Joan Evans, *English art, 1307-1461*, Oxford, 1949, 11, haciendo referencia al Salterio Ormesby (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 366), que sería ya de fines del XIII (*ibidem*) o de comienzos del XIV (Saunders, *ob. cit.*, 99). Pero dado que Evans sitúa el tema en cuestión entre los “traditional subjects”, parece que han de existir numerosos paralelos y precedentes, por lo menos, a lo largo del siglo XIII. Sin embargo,

en Carl Nordenfalk, “Insulare und kontinentale Psalterillustrationen aus dem XIII. Jahrhundert”, *Acta Archaeologica*, X, 1939, 107-120 –y al parecer, en Günther Haseloff, *Die Psalterillustration im 13. Jahrhundert*, que no he podido consultar, pero que Nordenfalk comenta ampliamente– no se hace referencia alguna a Marcolfo. Dichos autores dan como ilustración para el Salmo LII, a partir de la reelaboración textual e iconográfica que tuvo por escenario el norte de Francia en las dos primeras décadas del siglo XIII, “David und der Narr” (Nordenfalk, *art. cit.*, 111), identificando a David en el monarca que habitualmente discute con un loco, encarnación éste del “insipiens”. Dicha iconografía pasaría a Inglaterra hacia 1240 (*ibidem*, 117). Más extraño resulta aún que, en una síntesis sobre la iconografía del loco o “insipiens” en el Salmo LII, D. J. Gifford tampoco mencione para nada a Marcolfo (“Iconographical notes towards a definition of the Medieval fool”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVII, 1974, 336 y ss.). Con todo, es importante para nuestro objeto que el mismo autor conjeture, en contra de los anteriores, que el monarca que mantiene la discusión con el “insipiens” sea Salomón (*ibidem*, 336). Apuntaría a favor de esta hipótesis el hecho de que, en algunas de las versiones más antiguas del tema, dicho personaje exhiba una espada desenvainada, atributo más propio del justiciero Salomón –remito a la nota 56– que de su padre (véase Gifford, *art. cit.*, 338; para un ejemplo datado con precisión, en 1236, véase *Manuscripts datés conservés en Belgique*, I, Bruselas-Gante, 1968, 21 y lám. 32 a, que reproduzco aquí en la lám. XXVI). Por otra parte, en la vida y talante de David, dejando a un lado su papel en la redacción del Salterio, no sé de rasgo alguno que justifique su presencia como contrafigura del “insipiens”, y, menos aún, manteniendo una *disputatio*, particularidades que, en cambio, convienen plenamente, como se está viendo y se verá, a la personalidad y leyenda salomónica. Una vez que se acepta la identificación del rey con Salomón, no parece arriesgado suponer que la escena toda tenga algo y mucho que ver con la disputa de aquél con Marcolfo. No puedo pretender que sean Marcolfo todos los locos que, entre los siglos XIII y XV, desfilarán por las viñetas o márgenes de las iniciales que ilustran el Salmo LII, pero sí que nuestro personaje haya jugado algún papel en la

génesis del motivo de la disputa, o que, a partir de un determinado momento, se haya incorporado a él, viniendo a concretar lo que no era más que una personificación genérica de la locura.

Como ya se indicó, el tema aquí discutido no parece estar documentado antes de 1200. Hay, sin embargo, posibles precedentes en el siglo XII: “a man or king disputes with a sitting goat on an altar”, en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de París que se atribuye a finales de dicho siglo (Gifford, *art. cit.*, 338), y de su segundo cuarto –si no hay errata– sería otro de la Biblioteca de Mazarino en el que la disputa tiene lugar entre el loco y el diablo (*ibidem*, nota 32). Por otra parte, hay que recordar la plena vigencia, desde comienzos del XII, del tema de Salomón adoctrinando a un joven –que se suele identificar con su hijo– o incluso en discusión con él, como ilustración inicial de los Proverbios (véase Kauffmann, *ob. cit.*, 41, 109, 121 y 124 y fig. 283).

⁹⁹ Véase reproducción en Diringer, *ob. cit.*, lám. V, 20. El joven desnudo cabalgando el macho cabrío recuerda un motivo tópico del románico de Auvernia que se suele interpretar como alegoría de la lujuria (véase Zygmunt Swiechowsky, *Sculpture romane d’Auvergne*, Clermont-Ferrand, 1973, 192-193, y figs. 178-183 y 186). Sobre liebres y conejos como susceptibles de una interpretación similar, véanse algunas noticias aprovechables –prescindiendo de su aplicación– en R. de Pinedo, *El simbolismo en la escultura medieval española*, Madrid-Barcelona, 1930, 63-65. Para “un pie descalzo y el otro calzado”, véase Werner Weisbach, *Reforma religiosa y arte medieval*, Madrid, 1949, 131 y nota 205. La figura en cuestión, contemplada por Salomón y Marcolfo desde la puerta del palacio, parece jugar un papel argumental, pero no he podido hallar su base literaria.

III. Interpretación

En la interpretación de un programa iconográfico, en lo que se conoce por “iconología”, tienden a veces a asimilarse o a confundirse objetivos y planos metódicos cuya distinción conviene tener muy presente: por un lado, lo que el programa en cuestión representó o simbolizó para la sociedad que lo produjo; por otro, lo que representa para nosotros en cuanto “forma simbólica” de esa misma sociedad¹. En el primer caso, nos las tenemos que ver con signos, con un código compartido por los creadores y destinatarios del programa, y que nosotros tenemos que reconstruir; en el segundo, son índices, síntomas, referibles a un código del que somos únicos constructores y destinatarios, los hechos a considerar.

Por supuesto que tan obvia advertencia es ya una premisa implícita en la mayoría de los trabajos de este tipo, pero al recordarla explícitamente pretendo prevenir posibles reproches de “excesos interpretativos”, de “sobreinterpretaciones”, esperando que quede claro, por una parte, qué es lo que aquí apunta a la verdadera significación intencional del programa y, por otra, lo que éste pueda tener de indicativo. Lo más frecuente –y no será este caso la excepción- es que uno y otro plano se complementen, siendo el segundo prolongación y glosa del primero, que alcanza así una razón última de ser que sin duda pasó desapercibida para sus autores. Lo que ya no es lícito, y por ello conviene reiterar la distinción, es el asimilar ambos planos o incluso anular el primero suplantándolo por el segundo, y convertir así la iconología en una indagación de “secretas intenciones” que reducen la significación propiamente dicha a un irrelevante pretexto. Tales suelen ser los presupuestos y resultados –mejor diría, los estragos- de la aplicación a la iconología de cierto psicoanálisis y sociologismo vulgares.

Los episodios davídicos, tan problemáticos en su identificación, no plantean mayores dudas en cuanto a su sentido. Son obvios “temas de encuadre” –para adoptar el término de J. Białostocki²- que en cualquier contexto cultural serían interpretados como alegorías de la lucha entre el Bien y el Mal, y así fueron sentidos por la exégesis cristiana: el héroe, David, encarnaría a Cristo, y las fieras a los poderes infernales³. La *Glossa ordinaria* precisará en el león la imagen del “diabolus”, y en el oso la del “Antichristus”⁴, y ya antes había concretado san Agustín las circunstancias del combate místico en el descenso de Cristo a los Infiernos para liberar a los fieles a la promesa mesiánica⁵. Tal significación resultaría particularmente explícita en los casos en que se figura a David librando a una oveja de las fauces del león o del oso, lo que no ocurre en Orense⁶. Así pues, no parece que la interpretación pueda ir más lejos, en este caso, del reconocimiento de una alusión soteriológica como la contenida en la inscripción que acompaña a un David venciendo al león en la Linterna de Begón, en Conques: “Sic noster David S(a)tanam superavit”⁷. En el mismo sentido general –invocación a Cristo como “salus” y “protector” contra los “nocentes” que devoran “carnes meas”- abunda el texto del Salmo XXVI (XXVII), ilustrado ocasionalmente con los episodios que se discuten⁸.

Tampoco plantea problemas el sentido del episodio de Salomón y la Reina de Saba, aunque su fórmula particular haya de ser luego objeto de matizaciones. En la Reina de Saba se identificó a la “regina ... in vestitu deaurato” del Salmo XLIV (XLV), invitada a abandonar la “paterna domus” para unirse al “rex ... Dominus Deus”: a la “Ecclesia ex gentibus”, por tanto⁹. Su viaje desde los confines de la Tierra para conocer a Salomón, atraída por la fama de la sabiduría de éste, proporcionaba una obvia imagen del trayecto místico de la humanidad pagana hacia Cristo¹⁰. Una imagen, además, susceptible de encuadrarse en el polémico planteamiento antijudaico subyacente en la eclesiología medieval¹¹: Cristo había aludido explícitamente a la *Regina Austri* –la de Saba– como contrafigura de la incredulidad del pueblo judío¹², con lo que la presencia de aquélla lleva siempre implícito, de algún modo, el repudio de la Sinagoga, desplazada por la gentilidad¹³. De vicaria de la *Ecclesia gentium*, pasará así la Reina a convertirse en imagen de la *Ecclesia* ya constituida, en su perfección arquetípica y futura¹⁴.

La fórmula que el episodio adopta en Orense, así como la presencia de Marcolfo, autorizan a mayores precisiones sobre el contenido expuesto. Pero el alcance de éstas se verá mejor delimitado considerando previamente el marco ideológico que hubo de presidir la redacción del programa en su conjunto, y, con ello, lo que éste encierra de testimonio para una historia de las mentalidades.

A este respecto, merece destacarse la preeminencia que se otorga al episodio salomónico en relación a los davídicos. A Salomón y a la Reina los encontramos en el núcleo mismo del conjunto y con el privilegio de su relación axial con el Cristo de la segunda rosca. De las historias davídicas ya se ha visto, por otra parte, que no son más que el desarrollo de motivos habitualmente marginales. El programa orensano viene a constituir así un importante jalón en el desarrollo de la iconografía medieval, por el absoluto protagonismo concedido a la figura de Salomón.

En efecto. Una impresión que se desprende de la consideración de los programas iconográficos próceres, y que no creo que desmientan estadísticas más exhaustivas, es la de un progresivo acrecentamiento del papel de Salomón en menoscabo del de su padre. En el mundo prerrománico y románico, la preeminencia de David no precisa apenas demostración. A falta, en un principio, de un arte monumental, baste recordar todo el vasto campo de imaginería mobiliario –miniatura y marfil– que monopoliza a través del Salterio; y una vez que renace la plástica monumental, son suficientemente indicativos los lugares de privilegio que ocupa David en los más destacados programas hispano-languedocianos¹⁵. Muy raros son, en cambio, por entonces los conjuntos monumentales que hacen un lugar a Salomón, cuya presencia no se normalizará más que con los *portails royaux* de la Isla de Francia. En compañía, frecuentemente, de la Reina de Saba, no suele faltar en las series estatuarias de la segunda mitad del siglo XII y del XIII, llegando a adquirir un particular protagonismo, aparte de en Orense, en la Catedral de Estrasburgo y, a menor escala, en las de Amiens, Chartres, Reims, Auxerre y León¹⁶. En Estrasburgo, se recordará que presidía la portada sur, y además de varias vidrieras, aún se le dedicó un lugar destacadísimo, con su aparatoso trono, en la fachada occidental¹⁷. En Amiens, tiene su puesto, con la Reina de Saba, en la serie estatuaria de la puerta derecha de la fachada occidental (lám. XXVIII), con la glosa marginal de cuatro cuadrifolios (fig. 6), y el papel de figura cristológica por excelencia, a los pies del *Beau Dieu*¹⁸. La Catedral de Chartres le ofrecerá un lugar en la serie real indiferenciada de la fachada occidental; posteriormente, en

la fachada norte, adquirirá mayor relevancia con la estatua y dintel a él dedicados¹⁹. Por supuesto que no se pretende un relevo absoluto y radical de un monarca por otro. David seguirá jugando un papel importante en los programas del románico tardío y del naciente gótico, pero su exclusivo protagonismo se diluye entonces en las series colectivas de que casi siempre forma parte, mientras que el auge de la iconografía salomónica resulta potenciado por la escasez que le precedió.

Las razones de este desplazamiento de intereses han de buscarse, desde luego, en los cometidos ideológicos inmediatos que una y otra figura eran susceptibles de encarnar. Con el gótico –y utilizo el término en un sentido iconográfico más que estilístico–, toda la programación monumental va a girar en torno a la trilogía “Cristo-María-Ecclesia” en que A. Katzenellenbogen resume el contenido de las portadas de Chartres²⁰. Aparte de su condición de antepasado de Cristo, Salomón era el presunto autor del Cantar de los Cantares, y a él se refería además la exégesis del Salmo XLIV (XLV), textos ambos que proporcionarán el trasfondo epitalámico tan común en los nuevos programas²¹; su juicio era imagen del divino entre el pueblo cristiano y el judío²²; su sabiduría, ya se ha visto, atrajo a la Reina de Saba, figura de la gentilidad; en cuanto constructor del Templo, se erigiría en imagen de Cristo, constructor de su Iglesia²³, del mismo modo que en la construcción de su trono prefiguraba también a Cristo, que para sí preparó en María la *Sedes Sapientiae*²⁴ ... Los títulos con que se le podría enfrentar David eran evidentemente muy inferiores. Su lugar en la genealogía del Mesías –compartido por su hijo– y su condición de prefiguración cristológica, pasional, no carecían de importancia, pero, en el plano eclesiológico, en el que la figura de Salomón resultaba especialmente fecunda, David sólo podía exhibir sus amores con Betsabé, objeto ocasional de interpretaciones alegóricas, tan audaces como rebuscadas. No es de extrañar que una exégesis tan poco edificante, que hacía de un adulterio y de un homicidio indirecto figura y parte de la economía de la Redención, no haya atraído apenas la atención de iconógrafos y artistas²⁵. A este respecto, hay que reconocer que también Salomón arrastraba el *handicap* de sus desvaríos de vejez y la consiguiente fama de una vida de ultratumba de destino incierto²⁶, razón por la que ha de valorarse aún más, en lo que implica de compensación superadora, la atracción que sobre el mundo gótico ejerció²⁷.

Pero más allá de las inmediatas motivaciones indicadas, concurriendo con ellas y a la vez como su trasfondo, habrá que contar con otras más generales y que son las que conforman el fenómeno considerado como un verdadero hecho histórico. No es novedad alguna el advertir que tanto David como Salomón fueron sentidos como arquetipos de la realeza hierocrática medieval, según testimonian las tan tópicas alusiones a ellos en las *laudes* o *eulogia* regios y en los rituales de coronación de la época, y que la iconografía misma se hizo también cargo de esta suerte de propaganda política, especialmente en la Francia de los Capetos, cuando el ideal monárquico trataba de consolidarse²⁸. En cuanto al ámbito germánico, ya se habló antes de la profusión de la imaginería salomónica en Estrasburgo, hecho que ha sido puesto en relación con la calidad de santuario imperial que tuvo la Catedral alsaciana²⁹. A la larga, pues, se le ha venido a dar parte de razón a Montfaucon, cuando creía reconstruir, en las series estatuarias de los *portails royaux*, las imágenes de los reyes históricos de Francia³⁰ –y a las masas revolucionarias que creyeron destruirlas o decapitarlas–, pues hoy tiende a reconocerse unánimemente en aquéllas los retratos –si no en el estricto sentido iconográfico, sí en un plano iconológico– de los mismos poderes que las patrocinaron. Por otra parte, entra dentro de lo posible que los

monarcas contemporáneos hayan prestado más de una vez sus rasgos fisionómicos –siempre dentro del concepto genérico de la retratística medieval- a los reyes de Judá, como ya se ha visto que les prestaron sus atributos, y éstos, por su parte, sirvieron en algún caso de pauta iconográfica para los reyes de las dinastías francesas³¹. El anacronismo y la ambigüedad se elevaron así a categorías simbólicas.

A la luz de estos hechos, cabe entonces preguntarse si el relevo de intereses de que da cuenta la iconografía no podría hallar una explicación más profunda; si David y Salomón no deberán su auge en distintas épocas a sus posibilidades de incorporar diversos paradigmas de la realeza adecuados a los respectivos modelos de sociedad que les concedieron su favor.

Una lectura estrictamente histórica de los textos bíblicos concernientes a los reinados de David y Salomón pone de manifiesto una clara línea de progresiva complejidad y civilización en la evolución de la sociedad israelita, línea que, sin pretender que la Historia se repita, viene a encontrar un sorprendente reflejo en el proceso sufrido por el Occidente medieval entre los siglos IX y XIV. En la figura de David, pastor en sus orígenes, vencedor de fieras, héroe en combate singular –con Goliat-, rey carismático, ermitaño ocasional, caudillo itinerante –especie de Cid en sus relaciones con Saúl- y “praedator”, haciendo del botín su primordial actividad económica, no es extraño que se reconociera como en un espejo una sociedad intensamente rural, dominada por una aristocracia feudal y militar, escasamente institucionalizada o trabada sólo por vínculos individuales, propicia al caudillaje, añorante aún de su pasado migratorio a través de la épica y que con la épica rinde culto al héroe. Por el contrario, otros tantos rasgos de la figura humana y política de Salomón podrían proporcionar el retrato ideal de la monarquía y sociedad que se afirman en el curso de los siglos XII y XIII: Salomón es, ya por su nombre, el “pacífico”, reinando sobre un verdadero estado; mantiene y fomenta relaciones comerciales con los reinos vecinos; edifica ciudades y el Templo; será modelo de justicia y sabiduría, así como presunto autor de un poema erótico, el Cantar de los Cantares ..., en fin, el arquetipo idóneo para una sociedad que, aún compartiendo con el modelo anterior muchas de sus notas, conoce el peso de las clases urbanas y un incipiente comercio, se institucionaliza sobre bases públicas, llegará a revisar su legislación sobre el modelo del Derecho Romano, edifica catedrales, redescubre la filosofía antigua y forja la Universidad, a la vez que ensalza a la mujer a través de la lírica. Nada ejemplifica mejor el contraste indicado que el hecho de que al tratar de David, haga la Biblia el censo de sus guerreros más distinguidos (“fortissimi milites”) (II *Sam.* 23, 8 y ss.), mientras que la historia de Salomón se inicie con la nómina de sus burócratas (“oficiales curiae”) (III *Reg.* 4). El estilo mismo y hasta el género literario parecen haber cambiado. Los episodios de la vida de David parecen constituir un cantar de gesta; en la historia de Salomón, se abandona en cambio un estricto orden cronológico para proceder al minucioso inventario y descripción de sus instituciones y realizaciones. Por otra parte, el propio texto bíblico, dentro de su concepción teológica y teleológica de la Historia, dejaba ya bien claro que entre David y Salomón era un verdadero relevo, no una simple sucesión, lo que se había producido: a Salomón correspondía la edificación del Templo, empresa ansiada por David y a él vedada. De un tal relevo se haría eco plástico la compleja iconografía de la portada de Ripoll³², precisamente en una fecha más o menos coincidente con la coyuntura de tránsito que aquí se propone.

No se me oculta lo mucho que de ingenua simplificación –y en consecuencia, de falsificación histórica- pueda haber en los esquemáticos modelos de sociedad –no en las respectivas imágenes de David y Salomón- descritos. Persiguiendo lo que de componentes míticos hay en la Historia, se corre el peligro de hacer de ésta una mitología. Por supuesto que los rasgos antes enumerados no tipifican tanto dos bloques sociales excluyentes y radicalmente sucesivos como polos extremos de una serie de largos y graduales procesos, autónomos a la vez que interrelacionados, que definen en conjunto la línea evolutiva de las sociedades medievales. Ahora bien, todo proceso, por grande que sea su continuidad gradual, hasta hacer casi imperceptibles cesuras radicales, o por complejo que se presente, al tener lugar en diversos estratos o campos sociales, alcanza siempre puntos de cristalización en estructuras, en instituciones que de alguna manera autorizan a introducir cortes, periodizaciones. Una de estas instituciones es precisamente la iconografía, y el fenómeno que en ella hemos señalado podría ser muy bien efecto y expresión del relativo relevo de los modelos sociales antes esquematizados. Desde luego, muchos de los rasgos que podríamos llamar ya “davídicos” gozan aún de plena vigencia en el mundo que llamaríamos “salomónico”; pero de esta superposición también se hace cargo, como ya se apuntó, la iconografía: no se registraba tanto la sustitución en bloque de David por Salomón como un gradual incremento del papel de éste hasta oscurecer el de su progenitor o restarle al menos la exclusiva³³.

No creo sin embargo que baste la constatación del paralelismo entre la evolución de la realidad histórica y la de sus mitos, con la invocación a un vago inconsciente colectivo, para establecer una efectiva relación causal entre uno y otro plano. Tan sólo autoriza a ello el que dicho paralelismo pueda verse concretado en nexos particulares entre las instituciones y hechos sociales y la actividad simbólica. No faltan datos en este sentido. Sabido es, por ejemplo, que las funciones judiciales tenían frecuentemente por escenario, en la Edad Media, los pórticos de las iglesias, y con preferencia aquellos en que se figuraba el Juicio de Salomón o cualquier otro episodio de la vida de éste. En el caso de la Catedral de León, parece incluso que fue ya una función judicial preexistente la que determinó la presencia del monarca como arquetipo de justicia³⁴. Otro aspecto de la personalidad salomónica, su faceta, diríamos, galante, parece haberle abierto el campo de la iconografía nupcial³⁵. Y en fin, para todo monarca constructor de iglesias, será tópico en la Edad Media el parangón con el constructor del Templo de Jerusalén³⁶.

Para nuestro objeto –la portada orensana que motiva todo este *excursus*-, importa sobre todo la faceta intelectual de Salomón. A este respecto, hay que comenzar por advertir que la exégesis bíblica medieval fue de escasa originalidad, limitándose a glosar, antologizar y popularizar todo el conjunto de comentarios de la patrística primitiva. Raro es el programa iconográfico románico o gótico que no pueda referirse, en sus ideas básicas, a las exhaustivas alegorizaciones llevadas a cabo por san Jerónimo, san Agustín, san Ambrosio etc. Casi todo estaba ya dicho, y son entonces las particulares inflexiones o desplazamientos de intereses que se registran en la iconografía, las que autorizan –y no sólo autorizan, sino que obligan- a una referencia a las mentalidades o ideologías de cada momento. La interpretación alegórica del episodio de Salomón y la Reina de Saba ya hemos visto que era muy antigua, conviviendo en la patrística con otras muchas figuras posibles de la *vocatio gentium*, tema básico del Cristianismo. El por qué se promovió a la pareja en cuestión a alegoría primordial de dicho tema, e incluso el mismo interés en él, me parece inseparable –no pretendo que sea su motivación exclusiva- del mundo en que se gesta la Escolástica, sistematización de una sabiduría cristiana, y que conoce

el nacimiento y desarrollo de la Universidad. Salomón era, como otros muchos personajes bíblicos, imagen de Cristo, pero ninguno había más adecuado que él para figurarlo como suma de sabiduría, como *Logos*. Por su parte, la Reina era figura de la gentilidad, y sólo ella podía encarnar a una gentilidad intelectual, la que de verdad preocupaba a los clérigos de los siglos XII y XIII. No olvidemos que su viaje fue motivado por la fama de la sabiduría salomónica y que vino a probarla con “enigmas”.

Los “enigmas” de la Reina fueron ya entendidos en la *Glossa ordinaria* como “quaestiones”³⁷; es decir, se los tradujo por el término técnico con que la Escolástica designará luego los problemas específicamente filosóficos. Por otro lado, también la *Glossa*, al comenzar el versículo del Cantar de los Cantares “In lectulo meo quaesivi quem diligit anima mea” (*Cant.* 3, 1), referido a la gentilidad, hace del “anima mea” la “ratio naturalis”, informada en su búsqueda por los “diversa precepta philosophorum”³⁸. Hay que aguardar al siglo XII y a la *Expositio in Cantica Canticorum* de Honorius Augustodunensis para que tan escuetas glosas adquieran un desarrollo amplio y convergente. La Esposa del Cantar, imagen habitual de la gentilidad, se desglosa allí en cuatro, tipificando a las cuatro partes del mundo. Una de éstas será la “filia regis Babylonis”, identificada, *allegorico more*, con la *Regina Austri*, con la Reina de Saba, y a ella se aplican los versículos a los que la *Glossa* dio ya una interpretación de corte intelectual: el “lectulus” será imagen de la “infidelitas”; la “nox”, de la “secularis prophetia, perplexis sententiis obscura” o bien de los “oscuros libros philosophorum”; por inspiración del Espíritu Santo –“quem auster significat”- la Reina de Saba vendrá a consultar sus dudas “ad verum pacificum Christum” –es decir, a Salomón-, y la “certa doctrina” de éste le hará abandonar el “dubium dogma philosophorum”³⁹. Aunque Honorio es todavía un representante de la vieja cultura monástica, más que de la urbana y universitaria, su consideración de la “naturalis ratio” no es del todo negativa: le reconoce un papel de vehículo en el camino hacia la verdad⁴⁰. Así, la Reina “venit vecta in camelis, quia docta a philosophis”⁴¹. La peregrina asimilación alegórica de los filósofos a camellos – con perdón- se justifica por su común y contradictoria duplicidad: útiles como bestias de carga los segundos, y para enseñar “artes útiles” –entiéndase sobre todo la Dialéctica- los primeros; pero “difformes” en un caso, y “peccatis distorti” en el otro⁴². El viaje de la Reina de Saba viene a ser, pues, para Honorio, imagen de la peripecia que él mismo trazó para el alma en su *De animae exsilio et patria*: partiendo también de una Babilonia que figura el destierro en la ignorancia espiritual, y a través de un camino cuyas etapas marcan las moradas de las artes liberales, se llegará a la verdadera patria del conocimiento revelado, a la Jerusalén Celeste⁴³.

En la ilustración correspondiente a los pasajes citados de la *Expositio*, en un manuscrito de la escuela de Salzburgo del segundo cuarto del XII⁴⁴, nos encontramos a la Reina de Saba en su peregrinación, cabalgando un camello de cuyas riendas tiran tres personajes, a los que se designa como “phylosophi” (lám. XXVII). El pensamiento de Honorio, que sin duda no es otra cosa que el eco de un estado de espíritu más generalizado y susceptible de un más audaz desarrollo en posteriores medios escolásticos⁴⁵, no pudo hallar más cumplida expresión gráfica. A un contenido similar al que allí se plasma en una imagería alegórica, apunta, con recursos más realistas, la fórmula que para el coloquio de Salomón y la Reina se adopta en Orense y en otros paralelos, ya considerados o por considerar, de la segunda mitad del siglo XII y del XIII. Describirlos a todos ellos, como se suele hacer, como “el encuentro de Salomón y la Reina de Saba” supone dejar de lado su sentido más profundo: es, en concreto, el episodio de los

enigmas el que centra toda la atención del iconógrafo y del artista. De ahí el que se presente a ambos monarcas con claros gestos de mantener una discusión, en lo que abunda, en Orense, la presencia de Marcolfo con su actitud de cómputo digital. Precisamente, con este mismo gesto, nos encontramos a Salomón, también discutiendo con la Reina, en la puerta derecha de la fachada occidental de la Catedral de Amiens⁴⁶ (lám. XXVIII), y otro tanto parece adivinarse en la extraña disposición de las manos del Salomón de la Catedral de Tuy⁴⁷ (lám. XXIX y fig. 11). Por el contrario, en la serie estatuaria de Saint-Germain-des-Prés, conocida sólo por dibujos coincidentes en el detalle que indico⁴⁸, parece ser la Reina la que enumera los argumentos de la *quaestio* –tal vimos que vinieron a ser los enigmas– planteada a Salomón (lám. XXX): como Reina de Saba creo, en efecto, que ha de interpretarse la figura femenina que adopta el gesto de cómputo en el flanco derecho⁴⁹. Por la misma época, mediado el siglo XII, y juzgando también por un dibujo, la Reina parece haber ensayado un gesto similar en Saint-Bénigne de Dijon⁵⁰. A finales del siglo, nuestro personaje erguía, con gesto inquisitivo, el índice de su diestra en la también desaparecida portada de San Nicolás de Amiens (lám. XXXI); en frente, Salomón le correspondía con un gesto docente⁵¹. Con otras varias gesticulaciones que denotan docencia o discusión, encontramos, en fin, a Salomón en la miniatura del *Hortus deliciarum* (fig. 2), en un cuadrifolio de la Catedral de Amiens⁵² (fig. 6), en el rosetón de la fachada oeste de la Catedral de Reims⁵³ y, volviendo a Orense, en el capitel antes citado de la Claustra Nova (fig. 3)⁵⁴. En algunos casos –en la miniatura del *Hortus*, en los dos ejemplos de Amiens y en Reims–, la Reina aparece ya como convencida por los argumentos de Salomón, según indica la atención, recogimiento o turbación con que le escucha, siendo aquél el que lleva la iniciativa. Mientras que en otros, asistimos aún a la controversia en su punto álgido, con una Reina activa, que hace valer la razón de sus argumentos: tal sucede en Saint-Germain-des-Prés, Saint-Bénigne de Dijon, San Nicolás de Amiens y en Orense –nótese de paso que son los ejemplos más antiguos. Pero, en cualquier caso, es la fórmula iconográfica de la *disputatio* escolástica –de la que se han señalado ya ejemplos (lám. XIX)– la que subyace en el planteamiento de la mayoría de los monumentos considerados, en perfecto acuerdo con la interpretación que el episodio alcanzó en la exégesis⁵⁵.

Estamos pues ante un claro ejemplo de conformación –y en el fondo, quizá de elección– de una historia bíblica de acuerdo con la óptica del momento. Pero en este curioso anacronismo que hace de Salomón y de la Reina de Saba dos dialécticos *avant la lettre*, es sin duda más que una cuestión de óptica lo que está en juego. Yendo más allá de la exégesis de Honorio –y a ello autoriza la fecha mucho más reciente de sus posibles ecos iconográficos–, es quizá todo el mundo intelectual de una época, con sus ideales, tensiones y conflictos, el que inconscientemente se siente proyectado en programas como el de Orense y sus paralelos. Nos encontramos en pleno proceso de integración de la filosofía antigua, recuperada en el curso de los siglos XII y XIII; ante las polémicas sobre su rechazo o asimilación; con los conflictos que para la fe cristiana hubo de suponer el incipiente racionalismo, cuyo prelude fue, ya desde el siglo XI, el penoso abrirse camino de la dialéctica en la reflexión teológica, arte tan útil como peligrosa, según declaraban ya sus contradictorios o equívocos atributos iconográficos⁵⁶. Acabará por imponerse la idea de que la sabiduría revelada podía integrar y superar sin peligro el reto planteado por la filosofía renacida, y es tal reto el que probablemente se sentía encarnado en el episodio bíblico que se discute. Dándole la vuelta a la sentencia de san Anselmo, la peregrinación de la Reina de Saba venía a ejemplificar al “*intellectus quaerens fidem*”⁵⁷.

En la Reina de Saba, a la que ya hemos visto encarnando la “ratio naturalis” y guiada por “phylosophi”, concurrían demás rasgos históricos, legendarios e iconográficos que la hacían especialmente adecuada para el cometido indicado. Era, por supuesto, una gentil, pero además procedente de una Saba cuya localización, en la geografía real y en la mítica, oscilaba por tierras entonces sometidas al Islam o próximas a éstas; y precisamente, por mediación del Islam, era por donde estaba fluyendo la mayor parte del caudal de la filosofía antigua recuperada; y no sólo el contenido de ésta: incluso la técnica misma de exposición y discusión que adoptará luego la Escolástica –el método del *sic et non*–, parece ser de origen absoluto musulmán⁵⁸. Por otra parte, la antigüedad que antes se señaló en la caracterización iconográfica de la Reina pudo hacerla susceptible de interpretaciones o asociaciones tan equívocas como significativas. Sus ocasionales rasgos negroides –posibles en su versión orensana– serían posteriormente compartidos por Averroes⁵⁹. De la flor, uno de sus atributos más constantes, ya se ha visto que era común a la Dialéctica, y una personificación de ésta, en Chartres (fig. 4), servía incluso de paralelo muy preciso para su versión orensana⁶⁰. Por otro lado, la flor –probable resultado de metamorfosis de un cetro– es alguna vez atributo de la Filosofía, cuya figura se completaba con una simple corona real⁶¹. Ocasionalmente, también se incorporó la corona a la Dialéctica⁶², y a ésta ya se la ha visto con el gesto de cómputo digital, que también caracterizaba a la Reina de Saba⁶³. No pretendo en absoluto que tales coincidencias presupongan la más mínima intencionalidad simbólica, pero tampoco creo que esté de más el reseñarlas como posibles cauces de asociaciones que contribuirían a hacer sensible en la Reina de Saba la función encomendada por la coyuntura histórica que la privilegió. Al fin y al cabo, similares coincidencias y ambigüedades, aunque ya calculadas, eran las que propiciaban la identificación simbólica entre los reyes de Judá y los de la Europa medieval.

El similar privilegio que, más o menos por la misma época, se concedería a la iconografía de santa Catalina, personaje con títulos complementarios de los de la *Regina Austri*, es un testimonio a favor de las tesis aquí expuestas. Cuenta la *Legenda Aurea* que Catalina “fue instruida en el estudio de todas las artes liberales”⁶⁴, lo que le permitiría superar con éxito la disputa teológica que mantuvo con los cincuenta doctores de Alejandría. En las versiones iconográficas de este episodio, la santa adopta también el gesto de cómputo digital, rasgo que no parece ser ajeno a los ambientes intelectuales, universitarios, que fomentaron su devoción, hasta el punto de hacerla figurar en el sello de la Sorbona en calidad de patrona de la institución⁶⁵. No es mucho imaginar que los mismos medios hayan sido sensibles a una interpretación de la *disputatio* entre Salomón y la Reina no muy diversa de la que aquí se viene reconstruyendo.

Restan finalmente por invocar argumentos de ausencia y contraste. De la historia bíblica que se discute, como de todas las salomónicas, ya se ha señalado su escasa frecuencia en la época que calificamos de “davídica”. En el arte monumental, no sé de ninguna versión anterior a mediados del XII, y aunque no dudo de que haya podido existir, no se invalidaría por ello el argumento de la abrumadora abundancia posterior. En el campo de la miniatura –un ámbito donde se impone una ilustración exhaustiva e indiscriminada–, merece destacarse un ejemplo particularmente significativo, que viene a proporcionarnos la prueba de contraste para todo lo expuesto. Me refiero a la versión que de este episodio nos ofrece la Biblia de Roda, del siglo XI⁶⁶. Salomón aparece sedente en su trono, con un *armiger* a su lado; por la izquierda, se acerca el cortejo, *milites*, camelos cargados de ofrendas y dos personajes portando también presentes y la corona de la Reina, ésta se inclina ligeramente, como en gesto de reverencia,

ante Salomón, que toma su mano izquierda con la diestra (lám. XXXII). La puesta en escena no podría ser más diversa de la considerada en los ejemplos anteriores. Parece pretender una evocación de la Epifanía –de ahí los personajes oferentes que acompañan a la Reina-, episodio que la exégesis consideraba prefigurado en el que nos ocupa⁶⁷. Pero más indicativo que este calco es aun el detalle, aparentemente intrascendente, de que Salomón tome a la Reina por una mano. Hace pensar en la fórmula de la *inmixtio manuum*, con la que se visualizaba ritualmente la *commendatio* feudal: el vasallo ponía sus dos manos juntas entre las de su señor –gesto que daría origen al de la oración, como una suerte de *commendatio* “a lo divino”-, tal como muestran abundantes ejemplos, precisamente catalanes, en el *Liber Feudorum Maior*⁶⁸. En la Biblia de Roda, Salomón y la Reina se cogen sólo de una mano, lo que también tiene paralelos muy estrictos en el *Liber*: así aparecen Alfonso II de Aragón y Alfonso VIII de Castilla, ambos sedentes, significando un pacto *inter pares*⁶⁹. En otros casos, aun tratándose indudablemente de un vasallaje, sólo se le toma una mano al vasallo por la simple razón de que se tiene la otra ocupada. Así, cuando Ramón Berenguer I y su esposa compran el vasallaje de sus feudos en el sur de Francia, el conde entrega las monedas con una mano y recibe el homenaje con la otra⁷⁰. Y otro tanto sucede en la viñeta del *Liber* en que se figura a Bernat Tallafer de Besalú y a su hijo: el conde, sedente, toma con una mano la izquierda del joven, arrodillado, mientras que con la otra parece esbozar un gesto de consejo (fig. 7)⁷¹. Las circunstancias indicadas concurren también en el encuentro real de la Biblia rotense: Salomón tiene la mano izquierda ocupada con el cetro y la Reina porta en la diestra una ofrenda. No hay pues razón alguna que impida conferir al gesto que los une el mismo sentido que tiene en los paralelos aducidos⁷². El mismo tema que en Orense y con el trasfondo histórico esbozado, se revestía de animada controversia filosófica, en un aparente plano de igualdad entre los contrincantes, viene aquí a jerarquizarse, desde las categorías mentales de un horizonte aún “davídico”, de acuerdo con la etiqueta prescrita para el homenaje feudal⁷³.

Más allá del 1300, tampoco tengo noticias de representaciones monumentales del encuentro de Salomón y la Reina que pongan todo el acento sobre los enigmas, y se acomoden a los moldes de la *disputatio* escolástica. Pervivirán los enigmas, e incluso alcanzarán un renovado auge, en grabados, tapices y frescos, desde la segunda mitad del siglo XV, pero reducidos a un frívolo juego de agudeza cortesana, al que difícilmente se le podría presumir trascendencia teológica alguna⁷⁴. En otros campos, será otra vez la fórmula que hacía visualmente explícita la prefiguración de la Epifanía –con la Reina arrodillada, seguida de dos sirvientes, ante un Salomón sedente en actitud mayestática- la que se impondrá⁷⁵, o bien las que dicte el creciente interés por la legendaria participación de la Reina en la historia de la Cruz⁷⁶.

Las razones de este cambio escapan ya a los límites e intenciones de este trabajo. Lo que sí nos corresponde hacer notar, desde las perspectivas aquí desarrolladas, es que por entonces –desde 1300- había remitido ya considerablemente la fiebre dialéctica en que se formaron los responsables de los programas iconográficos de la era de las catedrales.

En el mismo marco ideológico que potencia la función alegórica de la Reina de Saba, ha de situarse en principio la figura de Marcolfo. Como aquélla, también éste desafía la sabiduría de Salomón, y en ello hubo de sentirse igualmente puesta a prueba la sabiduría cristiana de la época. En cuanto a la formulación iconográfica, ya se ha visto que también para él se recurría, incluso de forma más explícita, al clisé de la *disputatio*.

Para mayores precisiones sobre la significación del personaje, se tropieza con la complejidad que lo caracteriza. En él parecen coexistir rasgos incluso contradictorios -nada extraños en quien encarnó el espíritu mismo de la contradicción-, que remiten a las sucesivas encarnaciones de su larga y desgraciadamente muy fragmentaria genealogía. Aparte de sus avatares en el folklore y en la literatura, tenemos, en interferencia con ellos, su tradición iconográfica, que vino ocasionalmente a ligarlo a un contexto bíblico en el que hubo de sufrir contaminaciones al tiempo que las provocaba. Y, en tercer lugar, hay que contar con las diversas exégesis de que fue objeto este lugar bíblico al que se incorporó. Es, pues, recorriendo este triple camino, como se ha de intentar colmar la laguna que nos queda en el programa orensano. Y aunque los resultados no alcancen a ser definitivos, no estará de más el trazarle la biografía mítica, en la medida de mi limitada información⁷⁷, a una figura que hace por primera vez su entrada en la iconografía gallega.

Como punto de partida, tenemos el pie que pudo dar el texto bíblico para la gestación del personaje: la sabiduría de Salomón, cuya fama provocó que “de parte de todos los reyes de la Tierra” se le viniera a escuchar (III Reg. 4, 29-34). Entre los que alabaron su sabiduría, se cuenta Hiram, rey de Tiro, con quien Salomón mantendría contactos comerciales; consta además que Hiram le envió “servos suos” (III Reg. 5, 1-12). Por otra parte, téngase también presente todo lo dicho con respecto a la Reina de Saba y sus enigmas, que pudo ser el modelo sobre el que las relaciones entre Hiram y Salomón se reelaboraron en un plano “científico”⁷⁸.

De ello tenemos ya noticia a través de Flavio Josefo. Basando su amistad en comunes inclinaciones intelectuales, el monarca israelita y el fenicio intercambiarán también enigmas. Un joven llamado Abdemón, de excepcional inteligencia, ayudaría a Hiram en la tarea, planteando por su parte cuestiones a Salomón⁷⁹. También en Josefo se encuentra información acerca de los poderes sobrenaturales de Salomón sobre los demonios, tema que desarrollarían ampliamente el Talmud y leyendas arábigas. Salomón había logrado someter a todos los demonios excepto a Asmodeo, su príncipe, cuyos poderes le eran necesarios para la edificación del Templo. Salomón conseguirá al fin dominarlo y lo encadenará, obligándolo, durante su cautividad, a resolverle los problemas que le proponía. Una vez liberado, Asmodeo se apoderará del anillo mágico del rey, lo que le permitiría suplantarle “on the throne and in the harem”⁸⁰.

Que Abdemón y Asmodeo sean sucesivos avatares de una misma figura, y quién precede a quién en tal caso, o bien si se trata de consecuencias convergentes de mitos anteriores independientes, son cuestiones, al parecer, aún no resueltas. Lo cierto es que ambos han de contarse en la genealogía de Marcolfo, y no sólo por que así lo hayan establecido los autores que aquí se siguen, sino -lo que es más importante- porque como tales precursores los reconocieron, con anticipada perspicacia de folkloristas, estrictos contemporáneos del ya degradado Marcolfo orensano. Así Guillermo de Tiro (ca. 1130-1184...), en su *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* (XIII, cap. I), hace referencia a un tal Abdimus de Tiro, intermediario en el comercio intelectual entre Salomón e Hiram, aventurando su identificación con el personaje “quem fabulose popularium narrationes Marcolfum vocant”⁸¹. Abdemón parece haberse asimilado allí a Asmodeo, pues se lo retrata encadenado⁸². Por otra parte, en la *Apología contra maledicos*, de Guido de Bazoches (nacido ca. 1146), se alude a “Abdemone Tyrio, qui Marcolfus vulgariter appellatur”⁸³.

Volviendo al orden cronológico en el desarrollo de nuestro personaje, hasta la primera mitad del siglo VI no se encuentran nuevos datos aprovechables. A dicha época se atribuye un pretendido *Decretum gelasianum* en el que figura una *Salomonis contradictio* entre los libros “non recipiendis”⁸⁴. Una idea del contenido de tal texto –probablemente, una disputa de Salomón con Hiram, Asmodeo o Abdemón, o bien con una nueva síntesis de todos ellos– nos la podría dar un diálogo anglosajón en verso, de fines del siglo IX o de comienzos del siguiente, en el que contienden verbalmente, con ventaja para el primero, Salomón y un tal Saturno⁸⁵. Éste nada tiene que ver, salvo en el nombre y en lo adusto de su carácter, con la divinidad pagana del mismo nombre. El hecho de presentarse como “Caldea eorl”⁸⁶ lo vincula en principio más a Hiram que a Abdemón o a Asmodeo. Con la personalidad demoníaca de éste lo relaciona, sin embargo, el que nos diga que “ha luchado incluso con Dios”⁸⁷, y recuerdos aún más precisos de la tradición talmúdica referente al príncipe de los demonios parecen reflejarse en un oscuro pasaje del diálogo⁸⁸. En cuanto caldeo, Saturno viene a funcionar como encarnación de toda una mítica sabiduría precristiana, “científica” y teológica, que será superada por la de Salomón⁸⁹.

Aparte de sus vinculaciones con el pasado, la figura de Saturno se proyecta también en el futuro de nuestra historia. El nombre de Marcolfo surge, por primera vez en el diálogo en cuestión: entre las tierras que Saturno ha visitado, se cuenta “*Marculfes eard*”⁹⁰. El paso del término, de referencia toponímica a nombre personal, se registra ya en el ámbito germánico y en torno al año 1000. Al comenzar el versículo 85 del Salmo CXVIII (CXIX) –“*Narraverunt mihi iniqui fabulationes, sed non ut lex tua*”–, se pregunta Notker Labeo: “¿A qué otro se refiere esto si no a Marcolfo (*Marcholfum*), de quien se dice que discutió los Proverbios con Salomón?”⁹¹. Tan escueta glosa no deja de ser rica en interés. En primer lugar, por vincularnos a Marcolfo a los países germánicos, donde posteriormente alcanzará el mayor auge y desarrollo tanto en la literatura como en el folklore. Por otra parte –de gran importancia para nuestro objeto–, no lo presenta como alegoría auxiliar en la exégesis bíblica y, en particular, en la de los Salmos. En tercer lugar, lo poco que del contexto puede intuirse de la personalidad de este “*Marcholfum*” en quien se reflejan los “*iniqui*”, parece vincularlo más al Saturno anglosajón que al festivo Marcolfo que se verá luego. Por cierto que los latinismos que se constatan en el diálogo anglosajón, han hecho pensar en una versión latina anterior⁹²; y con ésta, quizá generalizada ya por todo el Occidente, pudo estar relacionada la fuente manejada por el monje de Saint Gall. En cualquier caso, en la fragmentaria historia que estamos siguiendo, parecen adivinarse más los restos de un amplio e intrincado árbol genealógico que los de una evolución estrictamente homogénea y lineal.

En fin, desde mediados del siglo XII, tenemos ya las noticias comentadas sobre la popularidad de Marcolfo en el doble sentido del término: difusión de su fama y remodelación de esta “*vulgariter*”, en “*popularium narrationes*”⁹³. Es, en efecto, en el siglo XII cuando parece haberse redactado el *libellus* con la disputa entre Salomón y Marcolfo a que se ha hecho referencia en el capítulo anterior⁹⁴.

La figura de Marcolfo parece haberse refundido ahora en el molde de otro tópico literario de larga vigencia y respaldado ocasionalmente –la naturaleza imita al arte– por la verdad histórica: la fecunda fórmula que contrapone en disputa verbal al sabio y al necio más o menos bufonesco –pues tal será la nueva condición de Marcolfo–, cuando no hace convivir a uno y

otro como facetas contradictorias e indiscernibles de una misma personalidad⁹⁵. A diferencia de sus precursores inmediatos, será ahora Marcolfo quien venza en la disputa, y el hecho de que Salomón no se lo reconozca con la concesión de la recompensa prometida, aún lo aprovechará el “follus” para amargas reflexiones que no dejan nada bien parado el fundamento jurídico de la autoridad real. Pero, por supuesto, todo se desarrolla en un precavido y explícito tono paródico –aunque, quizá, también calculadamente ambiguo, recurriendo al humor como habitual vehículo que ensancha los cauces de la censura. El precio a pagar por Marcolfo en su victoria fue, además, el de su degradación física y social. Uno y otro hecho parecen en evidente función mutua: tan inconcebible como el triunfo del peligroso Saturno, sería el de un Marcolfo cuyo retrato no lo descalificara ya previamente en el plano ideológico, a la vez, sin embargo, que le otorgaba ciertos rasgos de simpatía por vía de humor, pero ya en otro plano. Como resume agudamente Enid Welsford, la disputa ha pasado de ser “between Heaven and Hell” a “between the upper and lower classes of this world”⁹⁶. Se registra, en efecto, en el diálogo una posición de clase, aunque ésta tenga mucho de pose retórica habitual en la literatura goliardesca. Frente a la sabiduría elevada y espiritual, algo pedante, del letrado urbano o monástico, se contrapone el instinto, sentido común y astucia pragmática del rústico o del villano⁹⁷.

Al primitivo núcleo del diálogo, vinieron a adjuntarse, en fechas inciertas –las de los correspondientes manuscritos de poco sirven para un caudal que hubo de fluir sobre todo en tradiciones orales–, una serie de anécdotas que fueron llevando a nuestro personaje de la parodia erudita de influjo monacal⁹⁸, a la sal cada vez más gorda –que ya antes no se ahorra- de inspiración netamente popular, acabando por trasladarse la contienda del campo de la *disputatio* intelectual al de los hechos⁹⁹. La figura de Marcolfo pudo contaminarse de otras afines, a la vez que contribuiría como pocas a fijar la imagen del bufón rústico. Entre su larguísima descendencia, que alcanzaría a todo el folklore europeo, y que ya no interesa aquí, merece destacarse el italiano Bertoldo¹⁰⁰.

Pasando ahora al aspecto iconográfico y a su particular formulación orensana, se recordará que ésta se ajustaba con rara literalidad a la imagen fijada en el diálogo paródico del siglo XII, pero resulta muy improbable que el artista y, más aún, el clérigo que redactó el programa, hayan asumido, con todas sus implicaciones, la significación burlesca y hasta “contracultural” que con ella se impuso. Habrá que distinguir, pues, entre la adopción de una imagen física, que por ser de curso común garantizaría la identificación del personaje, y el sentido que se le pudo dar a éste en un programa de profunda intención teológica y que de profano no tiene más que la presentación.

A este respecto, hay que hacer notar que, aun dentro de la derivación hacia la intrascendencia festiva que caracterizaba a nuestro personaje, para contemporáneos estrictos de su versión orensana se mantenía vivo el recuerdo de su más prestigioso y maléfico *pedigree*¹⁰¹. Por otra parte, la misma versión paródica que se fijó en el siglo XII, fue objeto de una precavida moralización en forma de prólogo. Para que nadie se llame a engaño y no se le dé a su victoria dialéctica una trascendencia equívoca, es el propio Marcolfo el que desde el primer momento se confiesa “sycophata”, “certus Ydeota”, de “genus ... villanum et in sensu male sanum”, y advierte al rey:

Tu loquaris sicut prudens, Ego loquor sicut ludens.

Te collaudant sapientes, Me sequuntur imprudentes ¹⁰²

El lugar que se otorga a Marcolfo tanto en Chartres como en Tuy, sirviendo de peana a Salomón (láms. XXIII y XXIV) –al igual que los vicios soportan en ocasiones el peso de las virtudes, o los verdugos a sus respectivos mártires¹⁰³–, sugiere entre él y el monarca una cierta relación “psicomáquica”, que abunda en su calificación negativa. En ambos casos, sin embargo, la presencia de Marcolfo no parece trascender, como es normal para las figuraciones de las peanas, de una simple función de atributo de Salomón, que es quien acapara todo el protagonismo, mientras que en Orense se diría que se asiste a una verdadera escena, en la que nuestro personaje, con su enfática gesticulación, juega un papel plenamente argumental; incluso parece terciar en la disputa dirigiéndose a la Reina más que a Salomón. Recurriendo de nuevo a las fuentes literarias, sólo tengo noticia de un episodio en el que concurren juntos los tres personajes, y con la Reina –bautizada allí como “regina ethiopica”– como antagonista en cierto modo de Marcolfo¹⁰⁴, pero el tenor del mismo, que no deja en muy buen lugar a la que ya hemos visto como vicaria de la *Ecclesia gentium*, no conviene en absoluto al sentido del programa. Otro tanto sucede con leyendas que reducen la sabiduría y curiosidad intelectual de la Reina de Saba a un plano similar al de la astucia rústica de Marcolfo, de quien ella viene a resultar una especie de doble femenino¹⁰⁵. Y para admitir, en fin, que Marcolfo tome parte en la discusión como colaborador o estímulo de Salomón, parecen echarse de menos testimonios más explícitos que las reminiscencias de Asmodeo o Abdemón que aún pudiera provocar¹⁰⁶, y de más su procaz caracterización. Sin excluir la posibilidad de que algún texto aquí ignorado pueda venir a abrir nuevas perspectivas, parece, por el momento, que los nexos que ponen en relación a los tres personajes en la portada orensana, no han de buscarse tanto en referencias concretas a tal o cual anécdota como a un nivel ya alegórico e ideológico.

Una última aproximación –o no sé si un nuevo rodeo– a la personalidad de Marcolfo quizá pueda contribuir a fijar su papel en dicha relación. Como ya se anticipó, nuestro personaje vino a incorporar, en la ilustración bíblica, el papel de “insipiens” del Salmo LII (LIII), donde su *disputatio* con Salomón sería alternativa a la habitual presencia de la personificación de la *stultitia* –un hombre sosteniendo una estaca y un objeto redondo (¿una piedra?), que a veces se lleva a la boca–, también discutiendo con un monarca¹⁰⁷ (lám XXVI): un motivo al que D. J. Gifford, sin aludir para nada a Marcolfo, ha trazado una presunta genealogía sorprendentemente coincidente con la establecida para aquél¹⁰⁸.

Aunque este nuevo avatar de Marcolfo sólo esté documentado en la iconografía para fechas posteriores a la de la portada orensana, creo lícito hacer referencia a él y utilizar sus indicaciones con base en que sólo una asimilación largo tiempo implícita y *de facto* entre una y otra figura, pudo propiciar en su momento la asimilación explícita a través de la imagen. Es decir, que sólo Marcolfo al que por un amplio consenso vinieran reconociéndosele ya rasgos y valores próximos a los del “insipiens” –como antes los tuvo de los “iniqui”¹⁰⁹– pudo llegar a encarnar a éste en la iconografía.

El “non est Deus” que el Salmo LII (LIII) pone en boca del “insipiens”, no fue entendido, ni en su ambiente original ni en la exégesis cristiana, como declaración absoluta de ateísmo. Tan

sólo en un contexto de elevada abstracción metafísica como es el del argumento ontológico de san Anselmo, se recurrió a dicho lugar bíblico en el sentido indicado, casi anacrónico para el momento¹¹⁰, siendo lo normal que los comentaristas diesen por sobreentendido un sujeto *–hic homo, hic deus–* cuya divinidad se negaba¹¹¹. Tal sujeto vino a ser el Dios de Israel o bien Cristo, según la exégesis hiciera referencia al Antiguo o al Nuevo Testamento, y a la divinidad se la sentía además negada en un plano práctico más que en la especulación teórica: a través de la conducta moral¹¹². En el nivel histórico, tanto el “insipiens” del Salmo LII como el de su doble, el Salmo XIII, fueron identificados como monarcas gentiles perseguidores del pueblo elegido –Senaquerib, Nabucodonosor, Antíoco, Tito ...¹¹³–, que pudieron hallar algún reflejo iconográfico en el despótico “fool-prince” del Salterio de Utrecht¹¹⁴. Ya en planos de intención alegórica o moral, se vino a reconocer en el “insipiens” a los judíos, a los heréticos, a los blasfemos, a los gentiles no conversos, al Anticristo –interpretación que ocasionalmente alcanzaría eco iconográfico¹¹⁵– o bien, sin más precisiones, a los “qui male vivunt”¹¹⁶. Importante, para el caso de Orense, es que entre las notas morales negativas que acompañan a tales interpretaciones, se cuenta y se destaca especialmente la lujuria, entendiendo en tal sentido el “corrupti sunt” del mismo Salmo¹¹⁷.

Si los contemporáneos del Marcolfo orensano –hombre de mal vivir, especialmente lujurioso, y con un pasado, remoto o reciente, gentil, en el que se cuenta hasta un adversario de Dios– no reconocieron en él todavía al “insipiens”, la verdad es que estarían muy próximos a hacerlo. Desandando el camino de degradación, domesticación y trivialización en que lo estaban situando la parodia erudita y el folklore, nuestro personaje volvía a recobrar algo de su primitiva y siniestra dignidad demoníaca¹¹⁸. En el triángulo dialéctico, trabado más por la alegoría que por la anécdota, en que se resume el núcleo del programa orensano, a Marcolfo le correspondería el vértice negativo. Los lugares de Salomón y de la Reina ya han sido fijados. Reconocer en Marcolfo, a través de la exégesis del “insipiens”, al pueblo judío nos llevaría al planteamiento polémico tan frecuente en los programas dedicados a la *vocatio gentium*, pero no hay base suficiente para ello. Más probable es que en él se sintiera encarnada la sabiduría gentil irrecuperable, contrapuesta a la de Salomón en su contenido y a la de la Reina de Saba en su actitud recalcitrante, lo que estaría de acuerdo tanto con los rasgos del “insipiens” como con los de su propia filiación. Indisociable de tal sabiduría fue siempre, en la polémica cristiana, la nota descalificadora de la amoralidad, principalmente en el aspecto sexual. Recuérdense al respecto las estrechas relaciones que se dan entre la iconografía medieval de los ídolos paganos y la de la lujuria, relaciones en las que, por cierto, tenía Marcolfo algo y mucho que ver¹¹⁹.

Con mayor conocimiento de causa, se podrá volver ahora sobre las imprecisas figuraciones de las roscas centrales. En un programa de un tono intelectual como el reconstruido, el Cristo que desde la clave preside el debate de Salomón (lám. VI), ha de ser entendido –y pocas veces con mayor justificación– como Verbo, como *Logos*, palabra, sabiduría y razón¹²⁰, y con ello conviene el especial énfasis que se le da al libro que porta. Su lugar en el programa, prefigurado por Salomón, es el de meta anagógica de la peregrinación espiritual de la Reina de Saba como *Ecclesia gentium*. El *De animae exsilio et patria* de Honorius Augustodunensis, que nos proporcionaba un relativo paralelo para el viaje de la Reina –según la exégesis del mismo autor– en la peregrinación del alma a través del conocimiento, tiene por colofón una nueva Trasfiguración de Cristo¹²¹. No es ni siquiera necesario el invocarlo como fuente, por lo obvia

que se presenta una teofanía en contextos de este tipo. En cuanto a las doce figuras que sirven de corte a la Majestad (láms. II y V), independientemente de sus funciones iconográficas precisas, parece más que probable que con sus cartelas desplegadas aludan a la Revelación, a la sabiduría anunciada y progresivamente revelada¹²². En cualquier caso, son otra forma de énfasis sobre la palabra, pues la palabra y sus combates –más que los que libra el desplazado David con las fieras- son los protagonistas del programa orensano y del mundo que lo promovió¹²³.

Notas

¹ La deuda que la orientación y talante de este trabajo tienen con la obra de Erwin Panofsky no precisará ser subrayada.

² Véase, para este concepto, *Estilo e iconografía*, Barcelona, 1973, 111 y ss.

³ Réau, *Iconographie ...*, II, 1, 259.

⁴ *Biblia sacra cum glossa ordinaria ...*, ed. Amberes, 1634, II, cols. 427-428.

⁵ Véase Réau, cit. en nota 3.

⁶ La arcuación del extremo izquierdo del tejazoz que guarnece la portada meridional orensana, aloja un prótomo de león con una oveja entre sus garras. El motivo puede hacer alusión al tema que nos ocupa, pero difícilmente podría ser considerado parte del programa.

⁷ *Rouergue romane*, La Pierre-qui-Vire, 1963, 142 y fig. 56.

⁸ Ayres, *Iconography of the Lyre ...*, 63, nota 14.

⁹ Isidoro, *Quaestiones in Vetus Testamentum*, PL, LXXXIII, col. 417; *Allegoriae quaedam scripturae sacrae, ibidem*, col. 113. Precede a Isidoro en la asimilación de la Reina a la “Ecclesia ex gentibus”, Paulino de Nola (véase Kirschbaum, *Lexicon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von ..., Friburgo, 1970, IV, 1, s. v. “Königin von Saba”). Véase también *Biblia sacra cum glossa ...*, ed. lit. II, cols. 775-776. Se hallarán referencias a otros textos en la nota siguiente.

¹⁰ Emile Mâle, *L'art du XIIIe ...*, 158; Chastel, “La reencontré ...”, 100 y ss.; Katzenellenbogen, *The sculptural ...*, 73 y 133, nota 98; Réau, *ob. cit.*, II, 1, 287.

¹¹ Véase, especialmente, Isidoro, *De fide catholica contra judaeos*, PL, LXXXIII, col. 512 y ss.; *In libros Veteris ac Novi Testamenti proemia, ibidem*, cols. 166-167.

¹² “Regina austri surget in iudicio cum generatione

ista, et condemnabit eam: quia venit a finibus terrae audire sapientiam Salomonis, et ecce plus quam Salomón hic” (*Mt.* XII, 42; cfr. *Lc.* XI, 31).

¹³ En el plano iconográfico, será sin embargo la figura alegóricamente similar de Ester la que proporcione la fórmula explícita para el repudio de la Sinagoga (véase Marie-Louise Thérél, “L’origine du thème de la Synagogue répudiée”, *Scriptorium*, XXV, 1971, 285-290).

¹⁴ El término *Ecclesia gentium* o *ex gentibus* se entiende, en principio, en oposición al de *Ecclesia ex circumcissione*, resultando de la conjunción de ambas la *Ecclesia*, sin más precisiones. Sin embargo, los programas iconográficos de la época que nos ocupa, no se suelen hacer tanto cargo de tal oposición en la complementariedad como de la radical y excluyente *Ecclesia/Sinagoga*. La Reina de Saba vino así a significar a la *Ecclesia* tanto en trance de constituirse (*vocatio gentium*) como ya en su estado de perfección. Tal pudiera ser el sentido de la distinción que cree ver Chastel en el texto del *Hortus deliciarum* (*art. cit.*, 100).

¹⁵ David y sus músicos figuran en un capitel de la fachada meridional de la Catedral de Jaca y en el friso de la Puerta del Cordero, en San Isidoro de León. Al mismo tema se dedicó un capitel en el claustro de la Daurade tolosana, y otro en el de Moissac, en compañía de varias escenas más de la vida del rey salmista. En Saint-Sernin de Toulouse encontramos a David en una ménsula en la Puerta de Miègeville. Con una iconografía similar, pero ya con mayor relevancia monumental, figuraba el mismo personaje en la desaparecida portada norte de la Catedral de Santiago (véase el capítulo V). Dentro ya del románico en general, puede servirnos de estadística significativa el *index* de Porter, *Romanesque ...*, con 29 menciones de David frente a las 11 de Salomón –todas ellas ya en la segunda mitad del XII-, las 8 de Abraham, las 15 de Daniel ...

¹⁶ Véanse referencias en los índices de Porter, *ob. cit.*, –para la segunda mitad del XII-, y de Sauerländer, *Gotische ...*

¹⁷ Para la portada sur, véanse Sauerländer, *ob. cit.*, 124-125 y fig. 64; Louis Grodecki y Roland

Recht, “Le quatrième colloque international de la Société française d’archéologie (Strasbourg, 18-20 octobre 1968). Le bras sud de la cathédrale: architecture et sculpture”, *Bull. Mon.*, CXXIX, 1971. 18 y ss., fig. 11. En las vidrieras, hay que contar el encuentro de Salomón y la Reina de Saba, dos juicios de Salomón y una Virgen en el Trono de Salomón (Beyer, *Chefs-d’oeuvre du vitrail ... Strasbourg ...*, láms. II, III, y VII y figs. 4 y 24). Para el Trono de Salomón esculpido en la fachada occidental, véase bibliografía en Beyer, *La sculpture médiévale du Musée de l’oeuvre Notre-Dame*, Estrasburgo, 1968, 35, núm. 165. Finalmente para una posible talla de la Reina de Saba, en el estilo de la puerta sur, véanse *ibidem*, 21, núm. 71, y Grodecki y Recht, *art. cit.*, 37 y fig. 31.

¹⁸ Véanse Sauerländer, *ob. cit.*, 142 y ss.; Georges Durand, *La cathédrale d’Amiens*, Amiens, 1950, 53, 69-70 y 72. De las estatuas y de dos de los cuadrifolios se hablará más adelante. Los otros dos cuadrifolios figuran a Salomón en su trono y orando ante el Templo. Por cierto que la composición de este dibujo recuerda la ilustración destinada para el Salmo CI en los dibujos de Lyre (reproducción en Ragusa, *An Illustrated ...*, fig. 20), aunque allí parece tratarse de David.

¹⁹ Véanse Katzenellenbogen, *ob. cit.*, 68 y ss., 73 y ss., y figs. 58 y 62; Sauerländer, *ob. cit.*, láms. 90 y 92. Para una representación en vidriera, en una lanceta del hastial norte, véase Paul Popesco, *Chefs d’oeuvre du vitrail européen. La cathédrale de Chartres*, París, 1970, ilustraciones de la portada y contraportada. De la iconografía salomónica en Reims, Auxerre y León se hablará seguidamente.

²⁰ Tal es el subtítulo de *The sculptural programs of Chartres Cathedral*.

²¹ Remito a las referencias de la nota 9.

²² Véanse Katzenellenbogen, *ob. cit.*, 69-70; Grodecki y Recht, *art. cit.*, 23; Claude Schaeffer, “Le relief du jugement de Salomon à la façade de la cathédrale d’Auxerre”, *Gaz. des B.-Arts*, jul.-dic. 1944 (*Mélanges Henri Focillon*, 1947), 193.

²³ San Agustín, *Enarraciones sobre los Salmos*, XLIV, en *Obras*, XX, Madrid, 1965, 343; Isidoro, *Allegoriae ...*, *ed. lit.*, col. 113; *Quaestiones ...*, *ibidem*, col. 415. Para la identificación de la *Ecclesia* con la *domus Ecclesiae*, con el templo en sentido material y espiritual, y de éste con la Jerusalén Celeste, véase Ekkart Sauser, “Symbolik des Kirchengebäudes als architektonischer Körper”, en Josef A. Jungmann, *Symbolik der katholischen Kirche*, Stuttgart, 1960, 58 y ss.

²⁴ En el capítulo V se tratará brevemente de este tema, también representado en Galicia.

²⁵ De ahí que para el ciclo más extenso que se dedicó a este tema, el de la Catedral de Auxerre, se haya recurrido a una interpretación absolutamente excepcional, invocando como motivación acontecimientos de orden secular. El ciclo en cuestión sería, según Don Denny, trasposición alegórica del matrimonio de Jean de Châlons y de Alix de Auxerre, patronos presumibles de la campaña arquitectónica (“Some narrative subjects in the portal sculpture of Auxerre Cathedral”, *Speculum*, LI, 1976, 23 y ss.). Para la interpretación de este ciclo de acuerdo con la exégesis tradicional –que hace de Betsabé la Iglesia, rescatada en el baño del Bautismo por el David-Cristo del poder del diablo, encarnado por Urías– véase Sauerländer, *ob. cit.*, 179 y lám. 285). La dedicación del tímpano de la portada (*ibidem*, lám. 283) a la vida de san Juan Bautista, hace más verosímil la interpretación canónica. Por otro lado, no se ha de olvidar que la historia de Betsabé y David supone también, indirectamente, una exaltación de Salomón, fruto de la unión de ambos. En Auxerre, al lado mismo de la puerta en que se figura dicho ciclo, nos encontramos con un monumental Juicio de Salomón (Schaeffer, *art. cit.*, 183 y ss.; Sauerländer, *ob. cit.*, fig. 105), y este mismo, pudiera figurar, con la Reina de Saba, en el zócalo derecho de la portada central (Denny, *art. cit.*, 31; reproducción en Sauerländer, *ob. cit.*, lám. 287). La presencia, por otra parte, de las Artes Liberales sobre las escenas de David y Betsabé (*ibidem*, lám. 285), parece convenir mejor a la sabiduría que encarna Salomón, que a la conducta de aquéllos.

Una presencia más discreta alcanzaron David y Betsabé en las series estatuarias indiferenciadas

de algunos *portails royaux*; pero incluso mayor relevancia que en Auxerre parecen haber tenido en el tímpano de la portada occidental de la iglesia cisterciense de San Bartolomé y Nuestra Señora de Trzebnica (Silesia), entre los años de 1209 y 1219. Tan solo tengo de él la noticia que da *El arte románico. Exposición ... Catálogo*, Barcelona-Santiago de Compostela, 1961, 476, núm. 1542, con bibliografía.

²⁶ La estudió Marc Bloch, “La vie d’outre-tombe du roi Salomon”, en *Mélanges historiques*, París, 1963, II, 920-932.

²⁷ Bloch (*art. cit.*) estudió también las consecuencias iconográficas de la leyenda negativa de Salomón, pero éstas parecen reducirse casi exclusivamente a Italia y al tema del Descenso a los Infernos.

²⁸ Véanse al respecto Katzenellenbogen, *ob. cit.*, 27 y ss.; Denny, *art. cit.*, 28-29 y notas 20-23. Precisamente en relación con el tema que nos ocupa, se pregunta Otto von Simon si “the predilection noticeable in the monumental sculpture of the Île-de-France for the group of Salomon and the Queen of Sheba, does not originate in the royal ideology” (*The gothic Cathedral*, Nueva York, 1964, 141, nota 140).

²⁹ Grodecki y Recht, *art. cit.*, 23. Para la Catedral de Estrasburgo como “iglesia real”, en el plano arquitectónico, véase Hans Sedlmayr, *Épocas y obras artísticas*, Madrid, 1965, I, 183-195.

³⁰ Véanse Mâle, *L’art religieux du XIIIe siècle en France*, París, 1928, 391 y ss.; Jacques Vanuxem, “The theories of Mabillon and Montfaucon on French sculpture of the twelfth century”, *Journ. of the Warb. and Court. Inst.*, XX, 1957, 45-57.

³¹ De la adopción por parte de Salomón de atributos institucionales de la realeza contemporánea, se ha hablado ya en el capítulo anterior. Del proceso inverso, pueden servir de testimonio dos estatuas del merovingio Dagoberto –labrada la más antigua a mediados del XII, y la otra un siglo después– que se encontraban en Saint-Denis, y que se conocen hoy tan sólo por los grabados publicados por Montfaucon (Sauerländer, *ob. cit.*, figs. 5 y 101). Ambas representan al monarca sedente, con dos

cachorros de león a sus pies, rasgo que sin duda está en función de evocar el Trono de Salomón. Al menos para la más moderna, indica esta posibilidad Sauerländer, que ve en los leones una alusión a la justicia de que Salomón es arquetipo. Su transferencia a Dagoberto la justifica una inscripción que califica a éste de “iustitiae cultor” (*ibidem*, 172). En el caso de la estatua de Lotario, en Saint-Remi de Reims –de la que se conserva la cabeza y un grabado de su conjunto (*ibidem*, fig. 15)–, la relación con la iconografía salomónica ha de ser casual, pero no por ello menos digna de curiosidad: a los pies del monarca aparece una figurilla que no deja de recordar al Marcolfo que serviría de peana a Salomón en Chartres y en Tuy (láms. XXIII y XXIV).

³² Véase Francisco Rico, *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, Barcelona, 1976, 39. Para la bibliografía anterior, Xavier Barral i Altet, “Le portail de Ripoll. État des questions”, *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, IV, 1973, 139-161.

³³ Por mucha que sea la simplificación y simetría conceptual a que obliga la claridad, espero que no se vea reducido aquí mi pensamiento a una esquemática contraposición entre David y Salomón como representantes, respectivamente, de lo “antiguo” y de lo “moderno”, dentro de una dimensión siempre progresiva y lineal. Sabido es el auge que volverá a conocer la iconografía davidica a fines de la Edad Media y durante el Renacimiento, especialmente en el papel de vencedor de Goliath. En tal victoria, se reconocerían las masas populares en sus conflictos con la nobleza; las ciudades italianas, y principalmente Florencia, en su supervivencia frente a los imperialismos foráneos, y hasta la Reforma en su lucha contra Roma (véase al respecto Croce, *s. v.* “David”, en *Biblioteca ...*, IV, col. 509). Es sólo en función de ocasiones simbólicas concretas, como la que ejemplifica David en este caso, como han de entenderse los paralelismos y desplazamientos aquí considerados.

³⁴ Véase, a este respecto, Frederick B. Deknatel, “The thirteenth century Gothic sculpture of the Cathedrals of Burgos and Leon”, *The art bulletin*, XVII, 1935, 239-240. Se encontrará amplia erudición sobre el “locus appellacionis” leonés,

en A. Franco Mata, *Escultura gótica en León ...*, 195-203, pero sin decidirse la autora a identificar a Salomón –aunque le reconozca alguno de sus rasgos iconográficos– en el monarca que lo preside (*ibidem*, fig. LXI). Cercana se encuentra una estatua de la Justicia, quizá ya del siglo XV, y en el joven monarca que aparece, con espada desenvainada, al lado de ésta (*ibidem*, fig. XXX), he sugerido ya reconocer otra vez a Salomón –véase la nota 56 del capítulo anterior–, que joven era cuando su célebre juicio. Hay aún otro posible Salomón en la misma portada (*ibidem*, 217 y fig. XXX), que pudo estar en relación con la Reina de Saba que se encuentra en la puerta de la derecha. A la vista de otros ejemplos franceses ya considerados, no será argumento la reiteración para rechazar alguna de estas identificaciones, máxime teniendo en cuenta el desorden con que ha llegado hasta nosotros el ciclo estatuario leonés, y que no parece haber superado en las aventuradas hipótesis de su monografía más reciente.

También con funciones judiciales se ha querido poner en relación el Juicio de Salomón de la fachada occidental de la Catedral de Auxerre, pero no parece haber prueba documental al respecto (Schaeffer, *art. cit.*, 185 y nota 3). Sí parece haberla para el caso de la Catedral de Rouen (*ibidem*), y, de toda garantía, para la portada meridional de la Catedral de Estrasburgo, presidida también por un Salomón impartiendo la justicia divina entre la *Ecclesia* y la *Synagoga*, y como “justification de la justice des hommes” (Grodecki y Recht, *art. cit.*, 21 y nota 6). En cuanto a Galicia, consta que en la Catedral de Tuy se pleiteaba “ao portal novo” (Pascual Galindo, *Tuy en la baja Edad Media, siglos XII-XV*, Madrid-Zaragoza, 1923, 97-98), donde por cierto figuraba –luego se tratará de él– también Salomón. Noticia similar hay para el pórtico de la Catedral de Troyes, volviendo ya a Francia, pero sin relación con la iconografía que nos ocupa (Deknatel, *art. cit.*, 240). En fechas posteriores, hay que contar con el auge que alcanzó en Alemania el tema del Juicio de Salomón, en la decoración de edificios públicos relacionados con actividades judiciales (Ostoia, *Two riddles ...*, 80).

las iglesias, conjetura Denny la posibilidad de que la pareja de Salomón y la Reina de Saba, tan frecuentemente representada en ellas, hayan ofrecido “a grandiose precedent for the marriage rites” (*art. cit.*, 27-28, nota 16). Fuera ya del campo de la conjetura, hay datos firmes en este sentido para una época posterior. En el siglo XV, el tema del encuentro de Salomón y la Reina será frecuente en el repertorio iconográfico de los *cassoni* de bodas (Chastel, *art. cit.*, 112 y nota 47). La proyectada boda de Magdalena de Francia, hija de Carlos VII, con Ladislao V de Hungría – personaje en el que por cierto concurría algún que otro rasgo salomónico–, ha sido propuesta por Ostoia como ocasión posible para la ejecución de la tapicería de los enigmas que se conserva en los Cloisters (*art. cit.*, 89). En apoyo de su tesis, aduce la autora algunas noticias de representaciones teatrales de temas relacionados con Salomón, con motivo de fiestas de coronación o de recepciones de una reina, en los siglos XV y XVI (*ibidem*, 88 y nota 36). Ya para el siglo XVII, cita Chastel el retrato de un matrimonio alemán en guisa de Salomón y de la Reina de Saba (*art. cit.*, 112, nota 50 y fig. 11).

³⁶ Desde Justiniano, que parece haber proclamado él mismo a Santa Sofía como superación del Templo de Jerusalén, abundan las referencias a monarcas y magnates constructores como émulo de Salomón. De Carlo Magno hizo ya tal elogio Alcuino (Robert Folz, *Le couronnement impérial de Charlemagne*, París, 1964, 127). Se repite de Guillermo el Conquistador (von Simon, *ob. cit.*, 141, nota 40), y en la *Vita Sigeberti* (Max Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Munich, 1931, III, 348). En el plano iconográfico, la asimilación siguió, como se verá en el capítulo V, el proceso inverso: fue el tema ya bien establecido desde antiguo del donante con la maqueta del edificio en las manos, el que contaminaría la iconografía de Salomón, concebido también ocasionalmente como patrono de su Templo (lám. XXIX y fig. 11). Es de resaltar que la iconografía sólo se haga cargo de un tópico tan antiguo en la literatura, en una época que llamaríamos ya “salomónica”, como se verá por los escasos ejemplos de este tipo.

³⁵ A propósito de la costumbre medieval de celebrar los matrimonios ante las puertas de

³⁷ *Biblia sacra cum glossa ...*, III Reg. 10, *ed. cit.*, II, cols. 775-776. Nicolás de Lira hablará, siglos

más tarde, de “dubias quaestiones” (*ibidem*, cols. 775 y 1174).

³⁸ *Ibidem*, III, cols. 1949-1850.

³⁹ *Expositio in Cantica Canticorum*, PL, CLXXII, cols. 352-398.

⁴⁰ Para el pensamiento de Honorio y su consideración de la filosofía y saber paganos, véanse Manitius, *ob. cit.*, III, 364-370; Robert Darwin Crouse, “Honorius Augustodunensis: the arts as via ad patriam”, en *Arts libéraux ... Actes ...*, 531-539.

⁴¹ *Expositio ...*, *ed. lit.*, col. 352.

⁴² *Ibidem*. En este punto, Honorio parece tener precedentes en san Jerónimo y en Rábano Mauro, quienes ya veían en los camellos de la Reina una imagen de los gentiles, sobre bases alegóricas similares. Véase *Biblia sacra cum glossa ...*, II, *Par.* 9, *ed. lit.*, II, cols. 1173-1174.

⁴³ Véase, sobre este texto, Crouse, *ob. cit.*, en la nota 40.

⁴⁴ La reproduce Diringer, *The illuminated ...*, lám. IV, 32 b, dando por localización actual del manuscrito la Walters Art Gallery (*ibidem*, 223). Una miniatura idéntica –diría incluso que se trata de la misma, si no fuera porque no coinciden las referencias y no puedo además confrontarla ahora con la otra– la he visto en Georg Swarzenski, *Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils*, Leipzig, 1908, lám. CXIX, fig. 400. Dicho autor la da como procedente también de una *Expositio* de Honorio, pero que sería el Cod. 942 de la Hofbibliothek de Viena.

⁴⁵ Permítaseme tal hipótesis, ni desmentida ni confirmada en las incursiones que pude hacer por el campo textual, pero sostenida, como intuición, por el “talante de la época” y por los reflejos iconográficos que a continuación se consideran.

⁴⁶ Ostoia ve allí a Salomón “proving something to her” (a la Reina) (*art. cit.*, 94).

⁴⁷ Se discutirá el gesto del Salomón tudense en el capítulo V. Otro personaje veterotestamentario con un claro gesto de cómputo digital, se encontraba en la serie estatuaria de la fachada occidental de Saint-Denis, conocida sólo por los grabados publicados por Montfaucon (Katzenellenbogen, *ob. cit.*, fig. 35; Sauerländer, *ob. cit.*, fig. 1). El bonete sacerdotal que porta –el pretendido gorro judío– hace sin embargo muy difícil la identificación con Salomón, habiendo además en la serie tantos personajes coronados que ofrecen mejor candidatura.

⁴⁸ Véanse los grabados publicados por Montfaucon (Sauerländer, *ob. cit.*, fig. 10), Ruinart (Vanuxen, *art. cit.*, lám. 4 b) y Bouillart (Michel Fleury, Alain Erlande-Brandenbourg, Jean-Pierre Babelon, *Paris monumental*, París, 1974, 47, fig. 37).

⁴⁹ No tengo noticia de que se haya interpretado hasta ahora como Reina de Saba a dicha figura, ni de que se haya reparado en el gesto que tomo como indicio para ello. La serie se compone de ocho estatuas, una de obispo, cinco de reyes –designados como merovingios en inscripciones tardías (Bernhard Kerber, *Burgund und die Entwicklung der französischen Kathedralskulptur im zwölften Jahrhundert*, Recklinghausen, 1966, 65)– y dos reinas (véase referencia a ilustraciones en la nota anterior). En el obispo, Mâle se siente obligado a reconocer a Aarón, y basándose en el pelícano que parece rematar el cetro empuñado por el monarca contiguo, insinúa que éste pudiera ser David, que aludió a dicha ave en los Salmos (*L'art ... du XIIe ...*, 393, nota 3). En tal caso, la reina inmediata tendría que ser Betsabé, que haría así frente oportunamente a la que presumo que sea la de Saba. Contiguo a ésta, y confirmando su identidad, se encuentra el monarca que más probabilidades tiene de ser Salomón: hace frente a David; como él, porta un cetro, atributo del que carecen los restantes y que muchas veces casi basta para caracterizarlo (véase la nota 58 del capítulo anterior); y, por último, es el único en la serie que lleva un *codex*, alusión a su condición de escritor y a un tipo de sabiduría más perfecta que la que suele encarnar la cartela –imagen de profecía o de simple palabra hablada–, atributo que portan los otros cuatro reyes. Para los respectivos valores simbólicos del *codex* y de la filacteria, véase el testimonio coetáneo de G. Durandus, *Rationale*

divinorum officiorum, lib. I cap. III, ed. Lyon, 1672, 14. En rigor, a Salomón le correspondería también llevar una filacteria, en cuanto personaje veterotestamentario, pero con ningún otro se explica mejor la licencia, teniendo en cuenta su extensísima actividad literaria –que no se reduce a la profética- y su especial adecuación como figura de Cristo-Logos. Para una indiscutible estatua de Salomón con un libro –identificado por una inscripción-, véase Porter, *ob. cit.*, figs. 453 y 455.

⁵⁰ Véase el dibujo atribuido al escultor Jean Dubois, conservado en la Biblioteca de Beaune, en Pierre Quarré, “La sculpture des anciens portails de Saint-Bénigne de Dijon”, *Gaz. des B.-Arts*, oct. 1957, 189, fig. 14. La Reina presenta el índice de la diestra extendido, y el pulgar de la izquierda separado de los otros dedos. Entre ellos no hay el contacto físico que certificaría del cómputo digital, pero parece fuera de duda que se trata de una gesticulación de *disputatio*. Menos fiel en este punto –y se comprende por la mediación del grabado y por deterioros posteriores que pudo sufrir la figura- es la ilustración que nos dejó Dom Plancher (*ibidem*, fig. 13; Sauerländer, *ob. cit.*, fig. 8): habiendo desaparecido la mano izquierda, se interpretó el gesto de la diestra como de coger el fiador del manto. De lo que no hay duda en este caso –que viene a abundar así en la interpretación sostenida para el paralelo de Saint-Germain-des-Prés-, es de que se trata de la Reina de Saba, como certifica el “pie de oca” que deja asomar la figura. Sobre esta particularidad iconográfica de la Reina, véanse Mâle, *L’art ... du XIIe ...*, 394-397; Quarré, *art. cit.*, 190-191.

⁵¹ Véase el grabado de Millin en Sauerländer, *ob. cit.*, fig. 53. Con gestos idénticos a los de la pareja real de Amiens, aparecen una presunta Reina de Saba y un posible Salomón en sendos relieves de la sala capitular de la Daurade tolosana (reproducción en P. Mesplé, *Toulouse. Musée des Augustins. Les sculptures romanes*, París, 1961, núms., 66 y 68). Es muy posible que en su disposición primitiva mantuvieran también un diálogo.

⁵² Se encuentra, junto con otro que representa a Salomón en un banquete, debajo de la estatua de la Reina de Saba, en la puerta derecha de la fachada occidental. Según Durand, se figuraría

en este cuadrifolio a “Salomon montrant ses splendeurs à la reine de Saba” (*ob. cit.*, 72), y, según Sauerländer, a “Salomo, der die Königin von Saba auf seine Rechtümer und seine Frömmigkeit hinweist” (*ob. cit.*, 146). Creo, sin embargo, que mejor se describiría la escena como el desenlace del episodio de los enigmas: la turbación de la Reina da a entender la superioridad que le reconoce a Salomón, mientras éste continúa la vehemente gesticulación de una *disputatio* que parece haber desembocado en *edoctio*. Una gesticulación similar –los índices de ambas manos extendidos en direcciones divergentes- caracteriza a Salomón, también en coloquio con la Reina, en el capitel de la Claustra Nova orensana (fig. 3).

En cuanto a la escena del cuadrifolio superior (fig. 6), ha de recordarse que entre las cosas que la Reina alabó de Salomón, estaban los manjares de su mesa –“cibos mensae eius”- (III Reg. 10, 5). Sin duda se retuvo el pasaje en Amiens por su obvia posibilidad de alegorización eucarística: nótese que sobre la mesa de Salomón se encuentra un pez, quizá simbólico, como el que preside tantas versiones de la Última Cena, y que el monarca sostiene una copa –trascendida posiblemente en cáliz- en su mano derecha.

⁵³ Chastel, *art. cit.*, fig. 3. La escena forma parte de un ciclo, casi completamente destruido, de episodios de la vida de David y de Salomón (Louise Lefrançois-Pillion, *Les sculpteurs de Reims*, París, 1928, 61).

⁵⁴ Incluso puede haber una alusión a la *disputatio* en la versión que de este episodio nos dejó Nicolás de Verdún, en el ambón de Klosterneuburg, pese a que, con clara intención alegórica, se adoptó allí una fórmula calcada sobre la de la Epifanía. La Reina dirige hacia Salomón su mano derecha con el índice extendido, en un gesto inquisitivo similar al que caracteriza a la Dialéctica –véase la nota 83 del capítulo anterior- en el contemporáneo *Hortus deliciarum*. Para la reproducción de la escena del ambón de Klosterneuburg, véase Ostoya, *art. cit.*, 78, fig. 5, o la referencia de la nota 64 del capítulo anterior. Otra posible versión del encuentro de la Reina y Salomón como *disputatio* quizá pueda reconocerse en el zócalo derecho de la puerta central de la fachada oeste de la Catedral de Auxerre (Sauerländer, *ob. cit.*, lám.

287, arriba, a la derecha). Tal es la interpretación propuesta recientemente por Denny (*art. cit.*, 31) para la pareja sedente y en coloquio que hasta ahora se describía como un profeta y una sibila (Sauerländer, *ob. cit.*, 180). La presunta sibila es, desde luego, una mujer, y el brocado con que se adorna su cuello –detalle excepcional en toda la serie– parece convenir mejor a una reina. Por otra parte, su oponente masculino tiene las piernas cruzadas, actitud que, si no es exclusiva de Salomón, al menos lo caracteriza, como también, en ocasiones, el rótulo extendido, que parece ser allí el objeto de la discusión. La mutilación de las cabezas y manos –especialmente de éstas, por lo indicativos que están resultando sus gestos en esta encuesta– nos priva de certeza en lo que encuentro muy verosímil.

⁵⁵ Véanse referencias a otras representaciones de *disputatio* en las notas 62, 63 y 83 del capítulo anterior. Para los gestos de las manos, véase la fig. 5.

Aun dentro de su doble limitación –la geográfica de su objeto y la impuesta por los medios de trabajo–, la presente encuesta se está viendo tentada y obligada más de una vez a trascender hasta problemas generales de los temas iconográficos que se le plantean. En particular, en la bibliografía que me ha sido accesible sobre Salomón y la Reina de Saba, no he encontrado marcos adecuados para situar las particulares formulaciones que aquí se consideran. Creo, por ejemplo, simplificadora en exceso la reducción que hace Réau del tema del encuentro a dos fórmulas: la calcada sobre la Epifanía –cuyo ejemplo más típico sería el de Klosterneuburg– y la que presenta a Salomón y a la Reina sedentes, que tendría por modelo la Coronación de María o a Salomón haciendo sentar a su derecha a su madre, Betsabé (*ob. cit.*, II, 1, 295). Creo, sin embargo, que tan sólo en el caso de la miniatura del *Hortus deliciarum* (fig. 2) puede invocarse el recuerdo del primero de dichos modelos: la actitud de la Reina recuerda la de la Virgen en las versiones de la Coronación del Salterio de Ingeborg o de la portada de Saint-Yved de Braine (Sauerländer, *ob. cit.*, lám. 72). En los dos ejemplos orensanos –portada meridional y Clastra Nova– o en el posible de Auxerre (véase la nota anterior), que nos muestran a los dos personajes sedentes, son las fórmulas de

disputatio invocadas las que indudablemente han servido como molde. También me parece mucho simplificar el admitir con Chastel que “quand la Sabéenne apparaît seule, l’accent est mis sur sa gentilité ... trônant aux côtés de Salomon, elle n’est plus le monde païen mais cette Epouse mystique que, selon Isidore de Séville, Salomon célèbre dans le *Cantique des Cantiques*” (*art. cit.*, 100- 101). No se ha de olvidar que la realidad que figura la Reina es por esencia transitiva, procesual –el acceso del paganismo a la fe hasta constituirse en *Ecclesia*–, y que además tal figuración puede darse en los diversos niveles de lectura admitidos por la exégesis; por ello, encuentro arriesgado establecer una división neta, que viene a comprometer la identidad misma del tema. En cualquier caso, “trônant aux côtés de Salomon” hemos visto a la Reina en las dos versiones orensanas, y allí, más que nunca, parece clara la evocación de un paganismo que exige pruebas antes de entregarse a la fe. Por otra parte, ni en la división establecida por Réau ni en la de Chastel se contempla suficientemente el caso particular que suponen las abundantes versiones estatuarias.

Para una clasificación y caracterización de las diversas formulaciones que conoció el encuentro de Salomón y de la Reina de Saba, creo que han de tenerse en cuenta una serie de aspectos o planos que las caracterizarían en sus intersecciones. En primer lugar, el episodio concreto, histórico o legendario, que se figura (el simple encuentro, los enigmas, las ofrendas, la visión del árbol de la cruz etc.), y hasta el momento preciso dentro de cada episodio: a propósito del de los enigmas, aquí se han podido matizar casos en que la Reina lleva la iniciativa, y otros en que aparece ya sometida a Salomón, escuchando su doctrina. En segundo lugar, los posibles calcos de otras fórmulas iconográficas, con intención o no de hacer sensible una relación tipológica (la tan frecuente evocación de la Epifanía, la ocasional de la Coronación de la Virgen, la posible de la Visitación ...). En tercer lugar, el planteamiento de la escena de acuerdo con el ritual, instituciones, mentalidad, en fin, del momento (concepción del episodio de los enigmas como *disputatio* escolástica o, como se verá más adelante, concepción del encuentro de acuerdo con rituales feudales o diplomáticos; posibles ecos del ritual o imagería nupcial

...). En cuarto lugar, el formato o contexto funcional a que ha de acomodarse la figuración, especialmente para los ejemplos tan abundantes que ofrece la estatuaria: en tales casos, Salomón y la Reina pueden limitarse –como es propio de las estatuas en general– a ser ellos mismos, pero se ha visto que con mucha frecuencia –y como no es raro en la estatuaria gótica– no renuncian a una dramatización, estableciéndose entre ellos una relación argumental.

⁵⁶ De los atributos que a la Dialéctica prestó Martianus Capella, la Edad Media retuvo sobre todo, quizá sintomáticamente, la serpiente (Mâle, *L'art ... du XIIIe ...*, 76 y ss.; Verdier, *L'iconographie ...*, 316 y ss., y láms. IV, VI, VII, XIV). En un manuscrito de *De musica* de Boecio, de comienzos del siglo XII y procedente de Admont, se compensa la serpiente con una llave que se hace portar en la diestra a dicha arte liberal (M. Masi, “Boethius and the iconography of the liberal arts”, *Latomus*, XXXIII, 1974, 73-74). En Chartres (fig. 4), ya hemos visto a la Dialéctica con una flor y una especie de dragón, que Réau identifica con el basilisco (*ob. cit.*, I, 156, nota 3), y que Katzenellenbogen relaciona, por la forma de su hocico, con la “caput canis” que exhibe la misma figura en el *Hortus deliciarum* (*ob. cit.*, 113, nota 69). Creo sin embargo, con Mâle, que el animal que porta la Dialéctica chartreana ha de ser escorpión: el mismo que, junto con la flor, le atribuirá posteriormente Alain de Lille (*ob. cit.*, 79 y 83). El examen de los zodíacos coetáneos nos muestra –y el de Chartres mismo no es excepción (Sauerländer, *ob. cit.*, lám. VII)– que se concebía al escorpión como una especie de anfibio o reptil, géneros en los que la zoología medieval –salvo Isidoro de Sevilla– comprendía a dicho animal. Ello explica tanto que de la serpiente de Martianus Capella se pasara al escorpión, como el aspecto de reptil que tiene éste en Chartres. De esta dualidad de atributos, la iconografía posterior retendrá casi exclusivamente el escorpión, bien aislado, luchando con otro de su especie o con un lagarto (Mâle, *ob. cit.*, 83; Verdier, *ob. cit.*, láms. XIV y XVIII). Por su parte, la serpiente de la tradición de Martianus Capella admitirá también otra como contrincante (Verdier, *ibidem*, lám. XIII). Hasta Ripa llegarán reminiscencias fundidas de las dos tradiciones: a la Lógica se darán por atributos “un mazzo di fiori” y “un serpente”;

la contradicción parece ser entonces –y no sé si ya desde mucho antes– interna a los propios atributos, pues el “mazzo di fiori” lleva un cartel que dice: “Verum et falsum”, y la serpiente designa tanto la “prudentia” como que “la logica e stimata venenosa materia” (*Iconologia*, Roma, 1603, 299).

⁵⁷ De una interpretación en sentido paralelo, refiriendo el tema a la coyuntura histórica que lo propició, ha sido objeto el relieve del encuentro de Salomón y la Reina de Saba en la Puerta del Paraíso del Baptisterio de Florencia. Según R. Krautheimer, se aludiría en él a la por entonces perseguida unión de las iglesias romana y oriental. Por supuesto que sería el papel de ésta el que encarnaría la Reina (cit. por Ludwig H. Heydenreich, *Eclosión del Renacimiento. Italia. 1400-1460*, Madrid, 1972, 143).

⁵⁸ Véase George Makdisi, “The scholastic method in medieval education: an inquiry into its origins in law and theology”, *Speculum*, XLIX, 1974, 640 y ss.

⁵⁹ Véase Verdier, *ob. cit.*, 331, nota 70, para un manuscrito del siglo XIV. La posibilidad de que en la Reina de Saba se sintiera de algún modo reflejado el Islam contemporáneo, fue ya insinuada por André Blum, en polémica con el *art. cit.*, de Chastel (“Addenda à un article sur la rencontre de Salomon et de la reine de Saba”, *Gaz. des B.-Arts*, oct.-dic. 1949, 308-309).

⁶⁰ Aparte de la de Chartres, son muy raras las representaciones de la Dialéctica con la flor que le otorgaría Alain de Lille (véase la nota 56 y la 65 del capítulo anterior). Quizá tenga algo que ver con este atributo el remate floral del posible árbol lógico que porta la “Dialéctica domina” en un comentario boeciano de la Hessische Landesbibliothek de Darmstadt (reproducción en Kubach y Bloch, *L'art roman ...*, 156, fig. 14). En un fresco del XIV, en Santa María Novella de Florencia, la flor de la Dialéctica parece haberse convertido en palma (Verdier, *ob. cit.*, 328, lám. XII). Sin embargo la flor o “mazzo di fiori” llega, como se ha visto –nota 56– hasta Ripa, lo que inclina a suponerle una difusión iconográfica mucho mayor que la que testimonian los

escasos documentos conservados. En cuanto al origen de este atributo, podría pensarse en una contaminación de la imagen de la Filosofía, de la que la Dialéctica era, en cuanto su técnica básica, hija predilecta. Sobre este punto, véase la nota siguiente.

Quizá sea este el lugar más indicado para aludir a un capitel de la iglesia de San Isidoro de León que algo ha de tener que ver –aunque no me atrevo a precisar ni el qué ni el cómo– con las cuestiones que aquí se discuten. En su cara lateral izquierda –dando casi en frente de la puerta del Cordero–, se figura a un monarca sedente, con las piernas cruzadas, y con un gesto de discusión próximo al cómputo digital; su oponente es una mujer que sujetaba con su mano derecha, mutilada, una serpiente, mientras que con el índice de la izquierda señala la disputa, ya física, que mantienen dos luchadores en la cara frontal; en la cara lateral derecha, aparece un *armiger*, con espada y escudo, al lado de otro personaje, también sedente, que parece entregarle o mostrarle algo (véase reproducción en Antonio Viñayo González, *León roman*, La Pierre-qui-Vire, 1972, fig. 39). La actitud y gesticulación del monarca, así como la presencia del *armiger*, tienen abundantes paralelos en la iconografía salomónica que aquí se considera, pero el aspecto de su oponente nada tiene que ver con el de la Reina de Saba. La serpiente que porta la aproxima extrañamente a la Dialéctica –véase la nota 56–, y no deja de ser indicativo que oponga tal atributo a la gesticulación también dialéctica del monarca. Tanto Gómez-Moreno (*Catálogo monumental de España. Provincia de León*, Madrid, 1925, 188) como Georges Gaillard (*Les débuts de la sculpture romane espagnole: León, Jaca, Compostelle*, París, 1938, 62) interpretaron la serpiente –de la que sólo resta la cabeza– como una maza. J. Pérez Llamazares propuso para el conjunto una interpretación imaginativa en exceso, reconociendo un cetro en la serpiente (*Iconografía de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, León, 1923, 54-58). Weisbach quiso identificar en los luchadores una alegoría de la Discordia (*Reforma ...*, 126). Por mi parte, me limito a los índices apuntados, agradeciendo a mi compañero Ángel Sicart la llamada de atención sobre esta enigmática pieza.

⁶¹ De acuerdo con la descripción de Boecio, a la Filosofía le correspondería por atributo un cetro, y así se la representó en manuscritos (D. T. Rice, *English Art, 871-1100*, Oxford, 1952, lám. 59; Masi, *art. cit.*, figs. 3 y 6) y, en el arte monumental, en Laon y Sens (Mâle, *L'art ... du XIIIe ...*, 89-92, fig. 45 y 46). Sin embargo, en dos manuscritos ingleses de *De consolatione*, ambos de mediados del XII, dicho atributo parece haberse convertido en una flor con largo tallo (Oxford, Bodleian Library, Ms. Auct. F.6.5) o en una rama florida (Cambridge, University Library, Ms. Dd. 6. 6) (Kaufmann, *Romanesque ...*, figs. 136 y 137; Diringer, *ob. cit.*, lám. IV, 35 a). Nos encontramos pues, con un caso más de ambigüedad o metamorfosis entre cetros y flores como los que hacían dudar de la identidad del atributo de la Reina de Saba (véase la nota 80 del capítulo anterior). Para la Filosofía como reina, véanse además de las referencias dadas para el cetro o la flor, Masi, *art. cit.*, figs. 2, 4 y 5).

⁶² En el manuscrito de la Hessische Landesbibliothek a que hice referencia en la nota 60.

⁶³ Véase la nota 83 del capítulo anterior.

⁶⁴ Jacques de Vorágine, *La légende dorée*, ed. París, 1967, II, 387.

⁶⁵ Véanse al respecto Réau, *ob. cit.*, III, 1, 265; Verdier, *ob. cit.*, 353.

⁶⁶ Véase Wilhelm Neuss, *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*, Bonn-Leipzig, 1922, 79 y lám. 25, fig. 83. Para la fecha y adscripción del códice, véanse Peter Klein, “Date et scriptorium de la bible de Roda. Etat des recherches”, *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, III, 1972, 91-102; Anscarí M. Mundo, “Las biblias románicas de Ripoll”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada 1973*, I, Granada, 1976, 435-436.

⁶⁷ Chastel, *art. cit.*, 102. Para la relación alegórica entre este episodio y la Epifanía, remito al capítulo V.

⁶⁸ Para la *immixtio manuum* en general, véase F. L. Ganshof, *El feudalismo*, Barcelona, 1963, 51-52 y 101-104, y fig. 1; dos curiosas ilustraciones en E. von Künßberg, *Der Sachsenspiegel. Bilder der Heidelberger Handschrift*, Leipzig, 1934, figs. 23 y 24. Para su derivación religiosa, Hermann Bauer, “Dürers ‘Betende Hände’”, *Das Münster*, XXV, 1, 1972, 46-47. Ejemplos catalanes abundantes se encontrarán en *Liber feudorum maior. Reconstitución y edición* por Francisco Miquel Rosell, Barcelona, 1945, I, láms. IV, IX, XIII, XV y XVI; II, láms. III, IV, V, VII, VIII, X, XIII y XIV.

⁶⁹ *Liber* ..., I, lám. VI; cfr. *ibidem*, lám. XII.

⁷⁰ *Ibidem*, II, lám. XI.

⁷¹ *Ibidem*, II, lám. I.

⁷² En el carácter de ritual palatino que tiene la escena abunda además el hecho de que la Reina aparezca descubierta, siendo un servidor quien le lleva la corona. Sobre el sentido de homenaje de este rasgo, véase Ostoia, *art. cit.*, 94-95. En la portada occidental de la Catedral de Amiens, es la Reina misma la que porta la corona en sus manos, como signo de respeto hacia Salomón (lám. XXVIII). Para otros posibles recuerdos del ritual feudal en la misma escena, remito a la nota 76.

⁷³ Una paralela y estrictamente coetánea proyección del ritual feudal sobre la iconografía religiosa la encontramos en uno de los marfiles del arca de San Millán, en el que se figura al santo “ubi venit ad Sanctum Felicem Bibliensem”. San Felices aparece sedente con un libro en la izquierda, mientras que con la derecha toma las dos manos juntas que le ofrece, arrodillado, san Millán (reproducción en Joaquín Peña, *Marfiles de San Millán de la Cogolla*, Logroño, 1969, 34). La presentación ante san Felices viene a ser interpretada como una especie de vasallaje espiritual.

Ignoro si existen paralelos o precedentes para la fórmula que del encuentro de Salomón y la Reina nos ofrece la Biblia catalana. Por la referencia que tengo de “la reina de Saba visitando a Salomón y ofreciéndole presentes” en un *De*

fide de san Ambrosio, de principios del siglo XII y procedente de la Abadía de Saint-Evroult (Normandía), cabe esperar una versión más próxima a la de la Biblia de Roda que a las que se han visto desde la segunda mitad del XII. Dicho manuscrito figuró, en 1961, en la exposición “El Arte Románico”, en Barcelona (*El Arte Románico* ..., 50, núm. 67). En un fresco muy deteriorado de la Sinagoga de Dura Europos, se ha querido reconocer la versión quizá más antigua de nuestro tema. Rachel Wischnitzer se inclina sin embargo por identificar allí el Juicio de Salomón (“Paintings of the Synagogue at Dura-Europos. The upper register”, *Gaz. des B.-Arts*, mayo 1948, 264-265 y fig. 2).

⁷⁴ Véase Ostoia, *art. cit.*, *passim*. En casi todos los casos, aparece Salomón sedente en su trono y la Reina de pie. Solamente en el grabado de Israhel van Meckenem que reproduce otro del maestro E. S. (*ibidem*, fig. 14), pervive el recuerdo de fórmulas como la del *Hortus* o las dos orensanas, con ambos personajes sedentes y en diálogo. El aire coreográfico de las figuras que rodean a la pareja –aludiendo a los enigmas planteados sobre el sexo de unos niños y sobre la naturaleza de las flores–, le resta toda gravedad a la disputa.

A comienzos del siglo XV, aún se encuentra el cómputo digital, como gesto de Salomón en su encuentro con la Reina, en el Ms. Royal 15. D. III del British Museum. Los dos personajes dialogan de pie (Rosy Schilling, “The Master of Egerton 1070 (Hours of René d’Anjou)”, *Scriptorium*, VIII, 1959, 27 y lám. 26). Mayor vigencia parece haber tenido el mismo gesto en la ilustración inicial de los Proverbios, que nos muestra a Salomón enseñando, pero ya no nos interesa aquí. Dentro de una fórmula general que recuerda la de la Epifanía, parece adivinarse un gesto inquisitivo en las manos de la Reina en una miniatura de la Biblia del Duque de Berry (Arsenal, Ms. 5058); la alusión a los enigmas parece también abonarla el gesto de Salomón, que se mesa la barba como reflexionando (Henry Martin, *La miniature française du XIIIe au XVe siècle*, Paris-Bruselas, 1924, lám. C). Téngase en cuenta que estas posibles supervivencias –y otras muchas que se me escapan– se reducen al campo de la miniatura, donde se explican más fácilmente las inercias.

⁷⁵ Véanse las versiones de las *Horas* de Turín (Chastel, *art. cit.*, fig. 4) –pese a que se alude allí a la historia de la cruz-, de *La Mer des Histoires* de J. Colonna, en la Biblioteca Nacional de París (*ibidem*, fig. 7), de la Biblia de Guyart des Moulins (Mandel, *ob. cit.*, lám. 87) y del coro de la Catedral de Sevilla (Jesús M^a Caamaño Martínez, “Los tableros de la sillería baja del coro de la Catedral de Sevilla. Estudio iconográfico”, *Revista de la Universidad Complutense*, XXII, 1973, 15). Al Bosco se debe una versión también “epifánica” del tema, digna de su inventiva: el encuentro de Salomón y la Reina figura como bordado sobre la muceta de uno de los Magos en la Epifanía del Prado.

⁷⁶ Sobre este tema, popularizado ya en Occidente por P. Comestor y J. Belet, pero de escasa representación hasta finales de la Edad Media, véase J. L. Herr, “La reine de Saba et le bois de la Croix”, *Revue archéologique*, XXII, 1914, 1 y ss.

En relación o no con la leyenda de la cruz, una fórmula frecuente en el siglo XV, especialmente en Italia, es la que nos muestra a Salomón y a la Reina yendo uno al encuentro del otro y tendiéndose las manos. Aparte de las bien conocidas versiones de Piero della Francesca en Arezzo y de Ghiberti en la Puerta del Paraíso de Florencia, se la encuentra en un *cassone* de la Yale Art Gallery (Chastel, *ob. cit.*, fig. 8), en una crónica florentina ilustrada de hacia 1460, en el British Museum (*ibidem*, fig. 9) y en el fol. 94v del *Tacuinum Sanitatis* del *Codex Granatensis* (véase referencia en la nota 74 del capítulo anterior). Chastel invoca una posible influencia de la fórmula de la Visitación, y ve en el gesto de cogerse las manos un “témoignage d’admiration et d’amour” (*art. cit.*, 110-111). Creo sin embargo –al menos, para los tres últimos casos citados-, que puede reconocerse en tal gesto, otra vez, la *immixtio manuum* feudal, que aún permanecía vigente en la etiqueta de la época. O, en todo caso, admitiendo que se perdiera su sentido para acabar en simple expresión de efusión sentimental, sus orígenes remotos han de rastrearse en la tradición que testimonia la Biblia de Roda.

⁷⁷ No me ha sido accesible E. G. Duff, *The dialogue or communing between the wise King Solomon and Marcolphus*, Londres, 1892. Para

lo que sigue, me baso sobre todo en Benary, *Salomon ...*; Enid Welsford, *The fool. His social and literary history*, Londres, 1968 (1^a ed. 1935); y en Elliott van Kirk Dobbie, *The Anglo-Saxon poetic records*, VI, *The Anglo-Saxon minor poems, edited by ...*, Nueva York-Londres, 1968, (1^a ed. 1942). Los tres autores parecen seguir a Duff.

⁷⁸ Para un caso, al menos, de confusión entre la Reina de Saba a Hiram, véase la nota 74 del capítulo anterior.

⁷⁹ Welsford, *ob. cit.*, 37.

⁸⁰ *Ibidem*, 37-38; Dobbie, *ob. cit.*, LVII.

⁸¹ Benary, *ob. cit.*, VII; Welsford, *ob. cit.*, 38; Manitius da a entender, en contra de los anteriores, que es a Hiram a quien Guillermo de Tiro identifica con Marcolfo (*ob. cit.*, III, 434-435 y nota 1). Por otra parte, Welsford, al contrario que Benary, presenta a Abdemón como colaborador de Salomón, y no de Hiram.

⁸² Welsford, *ob. cit.*, 38.

⁸³ Manitius, *ob. cit.*, III, 919, nota 1.

⁸⁴ Benary, *ob. cit.*, VII; Dobbie, *ob. cit.*, LVII; Welsford, *ob. cit.*, 38.

⁸⁵ Véase su edición, con amplia introducción, en Dobbie, *ob. cit.*; para su fecha, *ibidem*, LIX-LX.

⁸⁶ *Ibidem*, LIII-LIV; en el texto, línea 176; Welsford, *ob. cit.*, 38.

⁸⁷ Welsford, *ob. cit.*, 38.

⁸⁸ Dobbie, *ob. cit.*, LVIII; en el texto, líneas 255-281.

⁸⁹ *Ibidem*, LIII-LIV.

⁹⁰ *Ibidem*, LVII; en el texto, línea 189; Welsford, *ob. cit.*, 38.

⁹¹ Benary, *ob. cit.*, VII; Dobbie, *ob. cit.*, LVII y nota 1; Welsford, *ob. cit.*, 38.

⁹² Dobbie, *ob. cit.*, LVII-LVIII.

⁹³ Remito a las notas 81 y 83.

⁹⁴ Benary, *ob. cit.*, VIII; para el texto, *ibidem*, 1 y ss.

⁹⁵ Sobre este *topos* y sus precedentes o consecuentes en la realidad, véase Welsford, *ob. cit.*, 5-7.

⁹⁶ *Ob. cit.*, 39.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ En tal medio se gestaría el *dialogus* según Duff (cit. por Benary, *ob. cit.*, VIII).

⁹⁹ Recoge algunas de estas adiciones Benary, *ob. cit.*

¹⁰⁰ Véase Welsford, *ob. cit.*, 39 y ss.

¹⁰¹ Véanse las referencias de las notas 81 y 83.

¹⁰² Benary, *ob. cit.*, XVII-XVIII. Se encuentran estos versos en el Ms. Königl. Bibl. Berlin, lat. Qu. 256, datable de *ca.* 1470. El contenido de una de las anécdotas que recoge Benary (*ibidem*, XXII y 48-51), tomada de un manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Cracovia, acusa, en otro sentido, una similar intención moralizadora, haciendo de la astucia de Marcolfo una vía torcida para la obtención de fines positivos.

¹⁰³ Por supuesto que la relación entre las estatuas y las figuraciones de sus peanas no es necesariamente de contraposición: no es raro ver en éstas tributos positivos o simplemente indiferentes. Sin embargo, el Marcolfo de Chartres está ya descalificado como vicio por su postura, y el de Tuy parece resentirse, en su mueca, del peso de Salomón, como si se representara a éste aplastándolo, al igual que la Reina de Saba (lám. XXIX) aplasta una probable personificación del paganismo.

¹⁰⁴ Véase el texto de Benary, *ob. cit.*, ap. III, 48-51. Se encontrará traducción castellana en *Cuentos de la Edad Media*, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1927, 71-77.

¹⁰⁵ Véase el relato “El mono de la reina”, tomado de una *Compilatio singularis exemplorum*, en *Cuentos ...*, cit., en la nota anterior, 34-43.

¹⁰⁶ Recuérdese –véase la nota 81– que Welsford interpretaba al Abdemón-Asmodeo-Marcolfo de Guillermo de Tiro como colaborador de Salomón en sus disputas. Pero no sé si por error.

¹⁰⁷ Para esta cuestión, sobre la que dispongo de testimonios muy precarios y contradictorios véase la nota 98 del capítulo anterior.

¹⁰⁸ Pretende Gifford, basándose tanto en la persistencia de rasgos iconográficos como en el contenido ideológico a que sirvió de expresión, que el *stultus* figurado en el Salmo LII sea descendiente de la divinidad greco-egipcia Seth-Typhon, dios de la confusión en continuo conflicto con el positivo y benéfico Horus (*Iconographical notes ...*, 336 y ss). Como a Marcolfo, se lo remite, pues, a un antiguo *daimon* que se devaluaría posteriormente. Tanto Seth-Typhon como su presunto descendiente, serían ejemplos típicos –siguiendo a Gifford– del “trickster” (para traducirlo a categorías que nos son familiares, una especie de “trasno” enredador). La filosofía a que responde dicha figura mitológica, creo que podría reconocerse también en la idea encarnada por el equívoco y “contracultural” Marcolfo del siglo XII: se trata de “to add disorder to order and so make a whole, to render possible within the fixed bounds of what is permitted, an experience of what is not permitted,” (*ibidem*, 339).

Los cauces por los que pudo llegar el recuerdo de Seth-Typhon al *stultus* medieval, se presentan muy precarios para aceptar una relación genealógica entre ambos. A la maza y disco que porta este último, les ha señalado Gifford muy relativos precedentes en los atributos de Seth (*ibidem*, lám. 75 d), e incluso ha querido ver el mismo autor una reminiscencia de la cabeza de asno que caracteriza a dicha divinidad, en las orejas del mismo animal que presentan los gorros o caperuzas de los bufones medievales tardíos (*ibidem*, 340), última y domesticada supervivencia de la familia de personajes que aquí se discute. Creo, sin embargo, que la figura de Marcolfo, tal como quedó fijada en el siglo XII, podría exhibir

similares o mejores títulos de descendiente de Seth. Aparte de las concomitancias que se han señalado en el significado básico de una y otra figura, hay que recordar que el desenfreno sexual –al que se aludía en Chartres y en Orense como nota característica de Marcolfo– definía también a los seguidores de Seth (*ibidem*, 339). La iconografía de éste nos lo presenta en ocasiones medio desnudo (*ibidem*, 340-341), rasgo que se vio ya en el antihéroe orensano; y en fin, mejor reflejo de la cabeza de asno de Seth que las tardías orejas de borrico del bufón, nos lo proporcionaría la “faciem asiniam” –claro está que en sentido figurado– o el “labium subterius quasi caballinum” que atribuía a Marcolfo el retrato literario tan puntualmente seguido en Orense (véase el final del capítulo anterior). Con estas observaciones, no pretendo otra cosa que apuntar a un plano ya de “arquetipos” –sin necesidad de recurrir a filiaciones o vinculaciones genéticas– como lugar en que se establecería la solidaridad entre todas las figuras aquí consideradas. Dicho plano nos interesa en lo que contribuye a una mejor definición –e indefinición– de nuestro personaje.

Muy diversa de la de Gifford –sin que por cierto éste haga alusión a ella– es la visión “naturalista” de Mâle sobre el posible origen de la imagen similar de la *stultitia* en los ciclos axiológicos del gótico clásico (*L'art ... du XIIIe ...*, 122). Por mi parte, y por lo que respecta al tema cuando encabeza el Salmo LII, reitero la opinión –véase la nota 98 del capítulo anterior– de que encuentro muy difícil de explicar la presencia de un monarca con evidentes rasgos salomónicos, como oponente del “insipiens”, sin recurrir a la disputa entre Salomón y Marcolfo.

¹⁰⁹ Véase la referencia de la nota 91.

¹¹⁰ Véase Gordon Leff, *Medieval thought*, Harmondsworth, 1965, 101.

¹¹¹ En relación con el Salmo XIII, doble del LII, Casiodoro parafrasea: “hic homo non est deus”. Nicolás de Lira precisará: “non negabat generaliter Deum quia colebat deum suum ... sed negabat Deum Israel esse verum deum ...” (*Biblia sacra cum glossa ...*, ed. cit., III, cols. 541-542).

¹¹² Véase san Agustín, *Enarraciones sobre los Salmos*, LII, 2, ed. cit., XX, 299-301

¹¹³ *Biblia sacra cum glossa ...*, ed. cit., III, cols. 541 y 821-822.

¹¹⁴ Véase Gifford, *art. cit.*, 338 y lám. 75 a.

¹¹⁵ Véase Ragusa, *An illustrated ...*, 272, figs. 11 y 12. La autora señala dos casos posibles de esta interpretación, con base en razonamientos exclusivamente iconográficos, sin recurrir a las exégesis a que se hace referencia en la nota siguiente.

¹¹⁶ A los judíos aluden san Agustín (*ob. cit.*, LII, 3, ed. lit., 301), Casiodoro (*Biblia sacra cum glossa ...*, ed. cit., III, col. 541) y Nicolás de Lira (*ibidem*, col. 541). La *Glossa ordinaria* considera comprendido en el “insipiens” al “gentilis vel iudeus” (*ibidem*, cols. 541-542). Para otras interpretaciones, véase *ibidem*, cols. 821-826. En los “qui male vivunt” resume san Agustín todas las posibles acepciones del “insipiens” (*ob. cit.*, LII, 2, ed. lit., 299)

¹¹⁷ Véase *Biblia sacra cum glossa ...*, ed. cit., III, cols. 542 y 823

¹¹⁸ Sobre la progresiva degradación de Marcolfo, véase Welsford, *ob. cit.*, 38 y ss. Es curioso notar que, en el plano iconográfico, Gifford señala un proceso paralelo en la evolución del “insipiens” del Salmo LII, “from trickster archetype to something less sinister and more socially comfortable” (*art. cit.*, 342). Por supuesto que –abundando en la disociación entre imagen y contenido que ya se apuntó antes para el Marcolfo orensano–, la domesticación de la imagen no implica necesariamente la renuncia a los cometidos que ésta encarnaba.

¹¹⁹ Véanse las notas 92 y 93, y el final del texto del capítulo anterior.

¹²⁰ Para Cristo como *Logos*, su iconografía y su prefiguración por Salomón, véanse Katzenellenbogen, *ob. cit.*, 15 y 109, notas 40 y 42; Verdier, *ob. cit.*, *passim*; Helen Adolf, “The figure of wisdom in the middle ages”, en *Arts*

libéraux ..., *Actes ...*, 429 y ss.

¹²¹ Crouse, *art. cit.*, 538. Véase la referencia de la nota 40.

¹²² Se recordará que figuraciones dispuestas de un modo similar podrían aludir, en el Pórtico de la Gloria compostelano, a la expectación mesiánica. Véase la nota 5 del capítulo anterior, y, con especial referencia a la portada orensana, Silva y Barreiro Fernández, *El Pórtico ...*, 101.

¹²³ Sobre esta base, parece intuirse cierta relación entre este programa y lo que resta de originario en la gemela puerta septentrional. Se recordarán allí –véanse la nota 2 del capítulo anterior y la lám. III– tres parejas de jóvenes en coloquio, como discutiendo los textos que se señalaban unos a otros en los códices y cartelas que portaban. Para la significación contrastada de códices y rótulos –en general, como atributos de la nueva y vieja Ley, respectivamente– remito a la nota 49.

IV. Cuestiones abiertas

Por mucho que concrete sus objetivos y por mayor fortuna que le asista en perseguirlos, ninguna investigación puede pretenderse verdaderamente conclusiva. Las soluciones parciales que se alcanzan para los problemas de partida, vienen a su vez a suscitar nuevas cuestiones, que obligarían a prolongar la indagación hasta el infinito. Este es, también aquí, el caso. La interpretación propuesta para el programa orensano, independientemente de que pueda ser más o menos definitiva o acertada en todos sus extremos, deja abierta una serie de interrogantes, insospechados en principio, cuya respuesta queda por el momento fuera de mi alcance e intenciones. Pero sí quiero, al menos, dejarlos planteados en los términos en que pudieran suponer contradicción con lo que aquí se ha defendido.

En realidad, podría decirse que todas estas nuevas cuestiones se resumen en una general y de fondo: las implicaciones de la presencia concreta en Orense, y en las fechas que al comienzo se indicaron, de un programa analizado hasta ahora dentro de los amplios y cómodos márgenes de referencia del arte y cultura europeos de los siglos XII al XIV.

En primer lugar, se habrá notado la concurrencia de una serie de motivos raros y hasta excepcionales, no sólo en el románico peninsular sino incluso en el conjunto del arte medieval –David atacando al oso con lanza; el comparsa que le asiste, con olifante y hacha, en el combate con el león; el mismo Marcolfo, con su cruda caracterización–, y que los paralelos aducidos eran netamente posteriores a la cronología presumida para el conjunto orensano, o bien contemporáneo o muy ligeramente anteriores. En vista de ello, parecerá que lo más prudente sería revisar las fechas propuestas, pero a éstas las asiste una concordancia de testimonios arqueológicos y documentales que difícilmente podrá ser desmontada. Más allá de 1213, no parece que se pueda llevar la concepción, e incluso la realización, del programa¹. Lo que sí he de admitir es que la precocidad resultante para Orense no sea más que aparente: que las deficiencias de mi información me hayan privado del conocimiento de verdaderos precedentes para las particularidades en cuestión. Aunque, al menos en un caso –para el David con lanza–, he podido disponer de bibliografía reciente y rigurosa², y en ella se daba tal rasgo por *unicum* o muy raro en fechas posteriores a la del ejemplar gallego. Así pues, habrá que contar, como tantas veces, con lo mucho desaparecido, y a ello invita también el hecho de que los paralelos exhibidos para algunos de los motivos excepcionales presentaran escasas coincidencias de detalle, testimoniando no ser otra cosa que supervivencias de tradiciones ya diversificadas.

Los mismos índices que confieren al programa orensano una sorprendente precocidad, apuntan a consecuencias no menos inesperadas en el plano geográfico. Se habrá comprobado que una gran parte de los paralelos aducidos, especialmente para los rasgos más peculiares, provenían de la miniatura inglesa o de la de zonas fronterizas del Canal sometidas a su influencia o copartícipes de sus tradiciones: al David con lanza lo vimos documentado en Inglaterra, Normandía y Flandes; para su acompañante, en el combate con el león, hubo que recurrir a

un relativo paralelo también inglés; en fin, constantes fueron las referencias a la ilustración del Salterio, campo privilegiado en el arte insular, como lo fue igualmente, a finales del XII, el Bestiario, algunos de cuyos esquemas tópicos pudieron haber sido el molde en que se refundieron los episodios davídicos orensanos. Ciertamente es que la miniatura inglesa, en virtud de la relativa abundancia de materiales que la documenta y de la coherencia que ofrece en su tradición, constituye siempre un cómodo y obligado punto de referencia, por lo que puede resultar muchas veces exagerada su contribución efectiva al arte continental. Ahora bien, cuando los lazos se establecen, como en este caso, sobre excepciones concurrentes, alcanzan valor de evidencia.

Lo que no voy a pretender es una filiación inglesa para la portada orensana. A un conjunto escultórico, como a cualquier obra de arte, pueden señalársele precedentes en muy diversos planos –composición, ideario de su programa, fórmulas iconográficas, diseño figurativo y ornamental, tratamiento plástico- y en múltiples grados de intensidad –desde la pura copia a la vaga reminiscencia, pasando por la derivación tradicional y la influencia-; máxime cuando se trata de una obra que, por vincularse a la tradición mateína, se constituye ya en heredera de una auténtica antología del románico europeo y del gótico incipiente. Como un componente más de esta rica y compleja síntesis, es como han de entenderse las posibles aportaciones inglesas, actuando éstas a nivel de pautas iconográficas y en lo que lógicamente conllevan de “estilo” en cuanto a diseño. El peculiar sesgo que adquirió el arte mateíno en Orense, quizá no sea ajeno en parte a dichas aportaciones; en particular, la fluidez de contornos de las figuras y el original modo de habitar éstas su marco –la arcada interna de la portada sur se compone más como una inicial miniada que como un miembro arquitectónico- son rasgos que pudieron haberse beneficiado de experiencias de la miniatura inglesa³.

Otras consideraciones afectarían ya a las fuentes textuales y al contenido ideológico del programa, que también arrojan índices claros de exotismo. A Marcolfo hubo de conocerse en Orense por mediación de documentos gráficos, pero éstos tendrían que estar soportados, para que el programa resultara inteligible, por una base de difusión literaria relativamente amplia. Las noticias de que dispongo sobre la fortuna de este personaje en la Península, son tardías e indirectas. Importante es, sin embargo, el que aparezcan antes en la literatura portuguesa que en la castellana: en los *Livros de linhagens* –del siglo XIV, pero recogiendo tradiciones de familia mucho más antiguas-, se le atribuyen a un mítico Ramiro II penalidades y astucias que en textos anteriores pasan como de Salomón y de Marcolfo⁴. De comienzos del XV, datan las reminiscencias que de este último se detectan en el *Libro de los exemplos* de Clemente Sanchez, arcediano de Valderas⁵, de quien hay que retener el origen leonés. Ha de advertirse, sin embargo, que en ninguno de estos textos se hace mención explícita de Marcolfo, y que el parentesco con éste se establece a través de las adiciones anecdóticas al diálogo nuclear, que es el que hubo de conocerse en Orense. Tales adiciones pudieran enraizarse en un patrimonio folklórico generalizado, con lo que su valor indicativo para vinculaciones precisas se vería muy disminuido⁶.

Así pues, si mis informaciones son ciertas en este punto, habría que conceder a la portada orensana un nuevo título de precocidad: el de ser el testimonio más antiguo de la presencia de Marcolfo en la Península, título que, en el plano exclusivamente iconográfico, no sé si podría atribuírsele también a escala europea.

Sobre el lugar en que Marcolfo adquirió la caracterización y sentido con que allí lo vimos, no hay acuerdo definitivo. De la concurrencia de proverbios de origen alemán y francés en su diálogo con Salomón, se ha querido inferir una “tierra de nadie” como posible ambiente para la redacción del *libellus*: Flandes⁷. Alemania tiene a su favor la extensa literatura popular que allí se generaría posteriormente en torno al tema, aparte de la temprana documentación del nombre del personaje, pero en Francia está atestiguada su popularidad en pleno siglo XII⁸, y hay indicios, en refranes, de una versión romanceada del XIII⁹. De Francia pudo venir, pues, la fuente inmediata para Orense, aunque tampoco haya que olvidar a Inglaterra, con el precedente de Saturno y la descendencia que éste pudo generar.

Finalmente, habrá que preguntarse hasta qué punto las referencias ideológicas en que se ha pretendido explicar el programa –en relación con preocupaciones intelectuales relativamente avanzadas en su momento, y con paralelos en los ciclos monumentales del norte de Francia, entre 1150 y 1270–, pudieron encontrar en Orense base y ambiente efectivos. Los datos al respecto son escasos y tan sólo pies para la conjetura.

Hay que dar por supuesto, desde luego, que una empresa artística tan ambiciosa como la que por entonces allí se desarrolla –y que ha de contemplarse además como paradigma e incitación para una serie de colegiales, monasterios y parroquias que simultánea o seguidamente fundaron o renovaron sus fábricas en toda la diócesis–, no puede ser más que fruto e índice de holgados recursos financieros y de un considerable nivel cultural por parte de sus promotores. En sociedades con un grado de cohesión tan fuerte como son las medievales, en las que no hay lugar para el artista o el intelectual independiente, la correlación entre el florecimiento cultural y el auge económico y político –correlación no determinista, pues el orden de factores sí altera aquí el producto– es poco menos que axiomática.

Durante los episcopados de D. Pedro Seguí (1157-1169), presunto iniciador de la fábrica catedralicia, y de D. Alfonso II (1174-1213)¹⁰, seguro promotor del programa que nos ocupa, la Iglesia orensana parece haber conocido su edad de oro. Tanto Fernando II como su hijo y sucesor Alfonso IX –dos “reyes de Galicia”– la distinguieron con confirmaciones de antiguos privilegios y numerosos otorgamientos de otros nuevos, extensivos algunos de ellos a los burgueses orensanos, a quienes concedieron exenciones tributarias, desgravaron el importante comercio del vino con Santiago, y confirmaron antiguos fueros¹¹.

El favor de los poderes terrenales hubo de ser propiciado y complementado por el de los sobrenaturales. Al iniciar su pontificado, D. Pedro Seguí vino a echar en falta un importante elemento de prestigio y atracción para su Iglesia, cual sería la posesión de un “corpo santo”. Émulo de Gelmírez, y quizá con intención de hacer de Orense una pequeña Compostela, fue a buscarlo –el de santa Eufemia– a la raya de Portugal. El nuevo “pío latrocinio”, que también provocaría protestas en la metrópoli bracarense, sería justificado con una milagrosa *translatio*, en la que no falta –otra vez, el espejo de Compostela– el concurso de bueyes indómitos, en este caso, como árbitros del litigio. A la lacónica literatura de la *translatio*, seguiría una colección de milagros para propaganda del nuevo y pronto pujante centro de peregrinación¹².

La trascendencia de estos hechos no se hará esperar. La traslación se fecha, por algunos autores, en el mismo año en que D. Pedro se posesionó de la sede, y consta documentalmente

consumada en 1160, año en el que Fernando II hace generosas concesiones al obispo orensano, al que reconoce como su confesor, en agradecimiento por la intercesión de la santa en una grave enfermedad¹³. La fiesta de la traslación –no sé si sintomáticamente, el 26 de julio– dará origen además a una feria anual, de seis días de duración, que el propio monarca parece haber promocionado¹⁴. Durante el pontificado de D. Alfonso, el nuevo culto continuará su incremento; a dicho prelado se atribuye la colocación de las reliquias en su actual emplazamiento, posteriormente renovado, y una contribución, no precisada, a la redacción de la *translatio* y milagros de la santa¹⁵.

Los datos son, pues, indicativos de un momento de auge y expansión que muy bien pudiera haber tenido sus consecuencias en el orden intelectual. Pero es muy poco lo que se sabe al respecto. Si creyéramos a Gil González Dávila, el obispo D. Alfonso habría sido incluso helenista, pues a él le atribuye una traducción al latín de la vida de san Antonio Abad¹⁶. La noticia parece poco verosímil¹⁷, pero pudiera tener la base aprovechable de una fama de hombre letrado para dicho prelado, en la que abunda, ya a otro nivel, la hagiografía local que también se le adjudica¹⁸. Datos más firmes y sugerentes son los que se conocen sobre la biblioteca catedralicia y lecturas de los capitulares, pero entran ya en el siglo siguiente¹⁹.

Se puede echar mano de la vecina Compostela, que mantenía por entonces la escuela gelmiriana de retórica y lógica²⁰, a la vez que enviaba escolares aventajados a las nacientes universidades de ultrapuertos –lo que también consta posteriormente para Orense–, y recibía novedades, en todos los órdenes culturales, por el amplio cauce de la peregrinación. Ahora bien, dando ya por sentado que un programa como el que nos ocupa, no se entiende sin inmediatos impulsos foráneos, hay que decir que también Orense ofrece testimonios de reiteradas relaciones con Francia. Para la consagración de la catedral, en 1188, se trajeron reliquias de San Martín de Tours, iglesia con la que la orensana compartía el patrono y hubo de mantener frecuentes contactos²¹. Al obispo consagrante, D. Alfonso, lo quiso ver M. Ch. Ross, retratado como donante a los pies de san Martín, en el frontal lemosino que se conserva, en piezas, en el Museo catedralicio²². Su argumentación no parece suficientemente convincente –tampoco lo es la que se le contrapone para reconocer en la misma figura a un oscuro san Yrieix²³–, pero para la fecha presumible para la obra, nuevo índice de recurso a lo foráneo, no ha de andar muy lejos del término del pontificado del mencionado obispo²⁴.

Noticia más sugestiva tenemos de su mediato antecesor, el ya citado D. Pedroa Seguí. Consta que era de “natione Pictaviensis”, de Poitou, y que, de canónigo de la Santa Cruz de Coimbra –y antes, de San Hilario de Poitiers–, pasó a la sede de Orense²⁵. En San Hilario de Poitiers, sonaba su nombre, ya como obispo, en calidad de consagrante de un oratorio²⁶. A él no cabe atribuirle iniciativa alguna en la concepción del programa de la portada meridional, pero no es excesivo presumir que relaciones establecidas por su mediación perdurasen más allá de su muerte. Clérigos de su *entourage* y de su misma procedencia y formación pudieron continuar vinculados a la Iglesia orensana durante los pontificados siguientes.

A la vez que posibles vías para la transmisión del ideario de que se nutrió el programa orensano, Tours y Poitiers, situadas dentro de los estados de los Plantagenet, serían cauce óptimo para los motivos de influencia inglesa que antes se señalaron. Aunque tampoco es inviable la posibilidad de relaciones directas en este mismo sentido. Por la época en que se decoraba

nuestra portada, disfrutaba de una canonjía en la vecina diócesis de Astorga –cuyo obispo fue precisamente el que consagró a D. Alfonso²⁷- un antiguo familiar de santo Tomás Beckett, vuelto a la Península tras el asesinato de éste²⁸. Más que por lo que pueda suponer en sí misma, destaco la noticia en lo que tiene de índice sugerente de todo un contexto perdido, seleccionados sus fragmentos por un arbitrario azar, en el que el programa orensano alcanzaría más fácil y cabal justificación que la que se ha podido esbozar con las vaguedades aquí apuntadas.

Notas

¹ Remito a la argumentación expuesta en la nota 2 del capítulo I.

² Ragusa, *An Illustrated ...*; Ayres, *Problems of sources ...*. Véanse las notas 22 y 26 del capítulo II.

³ Una cuestión que viene a abrir esta encuesta es la de si tales influjos ingleses no pudieron ser compartidos, en diferente medida, por el arte del Pórtico de la Gloria compostelano. No creo, por ejemplo, que sean desdeñables las coincidencias – en los motivos más que en el estilo- que ofrecen el Salomón del Árbol de Jessé del Pórtico (lám. XVI) y el de la inicial del Cantar de los Cantares de la Biblia de Winchester (lám. XVIII). El Sacrificio de Isaac que se ve en otra de las columnas del Pórtico (Silva y Barreiro Fernández, *El Pórtico ...*, lám. contigua a p. 113), sigue una fórmula muy bizantinizante, que recuerda la que adoptó la miniatura inglesa hacia finales del XII. En los zócalos del Pórtico, puede verse a un grifo devorando una cabeza de puerco o de jabalí, tema que procede del Bestiario (y decir Bestiario, a finales del XII, es casi decir Inglaterra). Con tales observaciones –que reconozco muy superficiales- no pretendo más que apuntar una posible vía a recorrer.

⁴ Véase G(aston) P(aris), “La femme de Salomon”, *Romania*, IX, 1880, 436-443. Los textos le fueron facilitados por Carolina Michaëlis de Vasconcellos, quien estudió también el tema de Salomón y Marcolfo en un artículo que no pude consultar.

⁵ Véase referencia en *Romania*, II, 1873, 505. Para las fuentes de esta obra, Alexandre Haggerty Krappe, “Les sources du Libro de Exemplos”, *Bulletin hispanique*, XXXIX, 1937, 5-54.

⁶ En este sentido, antecedería al *Libro de los Exemplos* el *Libro de buen amor*. El “ribaldo ... bellaco muy grand e muy ardid” que los romanos escogieron “para diputar por señas” con “un griego, doctor muy esmerado”, en el pasaje al que hice referencia en la nota 84 del capítulo II, acusa evidentes rasgos marcolfianos. Aunque no

sé si éstos remitirán al *topos* común que opone en disputa al rústico o bufón con el letrado (sobre éste véase la nota 95 del capítulo III).

⁷ Tal es la hipótesis de K. Hofmann, cit. por Benary, *Salomon ...*, IX.

⁸ Véase la nota 83 del capítulo III.

⁹ Benary, *ob. cit.*, XII.

¹⁰ Generalmente se le designa como Alfonso I, pero parece probada la existencia de un prelado del mismo nombre en el siglo XI. Véase al respecto M. Rubén García Álvarez, “La sede de Orense en el siglo XI”, *Boletín auriense*, V, 1975, 253-254.

¹¹ Véase Flórez, *E. S.*, XVII, 87-95; Sánchez Arteaga, *Apuntes ...*, 13-14, nota 1; Leirós, *Las consagraciones ...*, 318-319.

¹² Para todo lo concerniente a santa Eufemia, véase Muñoz de la Cueva, *Memorias ...*, 101 y ss., con fabulaciones tan disparatadas que dejan bien claro lo que en su relato hay de histórico o de genuina fabulación medieval. Véase también Morales, *Viage ...*, ed. lit., 148. De lo que pudo ser la *translatio*, redactada según unos por D. Pedro Seguino y según otros por D. Alfonso, dará una idea la lección del *Breviarium Auriense I* que recoge Cesáreo Gil Atrio, *Contrabando de santos*, Santiago-Orense, 1962, 85-88.

¹³ Flórez, *ob. cit.*, 87 y ss., y 217.

¹⁴ Muñoz de la Cueva, *ob. cit.*, 134-135.

¹⁵ Para las contradictorias atribuciones de la redacción de *translatio* y de los milagros de santa Eufemia, véase Morales, *ob. cit.*, 148; González Dávila, *Teatro ...*, III, 387; Flórez, *ob. cit.*, 90 y 97. Otras noticias se encontrarán en Emilio Duro Peña, “Los códices de la Catedral de Orense”, *Hispania Sacra*, XIV, 1961, 187, 193 y 196. Para los sucesivos traslados del cuerpo de la santa remito a la nota 3 del capítulo I.

¹⁶ *Ob. cit.*, III, 387; Muñoz de la Cueva, *ob. cit.*, 249.

¹⁷ La rechazó ya Flórez (*ob. cit.*, 97), así como la de que D. Alfonso hubiera sido monje en Sahagún (*ibidem*, 92).

¹⁸ Véanse las referencias de la nota 15. Es de notar que algunas de las noticias al respecto abundan en la fama de traductor del prelado, pues su participación en la redacción de la *translatio* habría sido el pasarla del romance al latín (!).

Véase Duro Peña, *art. cit.*, en la nota 15. Es notable, por ejemplo, el testamento del canónigo Maestro Martín, quien, en 1281, deja “libros meos de Medicina ... excepta Avicenna”, “duo paria Decretalium” y un “Tractatus de logica et logicam veterem”, entre otros libros (*ibidem*, 187). Una gran personalidad intelectual tuvo la Iglesia orensana en su prelado D. Lorenzo -“regula iuris” para su contemporáneo D. Lucas de Tuy-, que estudió en Bolonia y allí sentó cátedra entre 1210 y 1214. Consta su vinculación a Orense desde algo antes de ser obispo -¿desde 1215?-, y, si se admite su origen también orensano, su primera formación pudo haber tenido lugar por los años en que se iniciaba o estaba a punto de iniciarse nuestro programa. Véase, sobre este personaje, Antonio García García, “Canonistas gallegos medievales”, *Compostellanum*, XVI, 1971, 111-113 y nota 40.

Véase Manuel C. Díaz y Díaz, “Problemas de la cultura en los siglos XI-XII en la escuela episcopal de Santiago”, *Compostellanum*, XVI, 1971, 187-200.

Leirós, *art. cit.*, 315-316.

“Le devant d’autel émaillé d’Orense”, *Gaz. Des B.-Arts*, nov. 1933, 272-278.

Victoriano Juaristi, *Esmaltes, con especial mención de los españoles*, Barcelona-Buenos Aires, 1933, 200-206.

Relacionar dicho frontal con la consagración de 1188, como insinúa Ross (véase la nota 22), parece muy arriesgado. Geneviève Souchal lo ha comparado con el esmalte de Guillaume de Treignac, para el que propone como fecha 1200-1217 (“L’email de Guillaume de Treignac, sixième

prieur de Grandmont (1170-1188)”, *Gaz. des B.-Arts*, febr. 1964, 65-91). Hacia mediados del XIII lleva Marie-Madeleine S. Gauthier el frontal orensano (*Emaux limousins champlevés des XII, XIII et XIV siècles*, París, 1950, 48). Sin entrar en los problemas técnicos del esmalte -en los que soy menos que profano- y juzgando sólo por lo que de escultórico tienen las piezas orensanas, creo, sin embargo, que no andan lejos del Cristo en Majestad de la *confessio* de San Pedro de Roma, que la misma autora fecha de “peu avant 1215” (*Emaux du Moyen Âge ...*, 371), una data similar por tanto a la que viene a resultar de la comparación establecida por G. Souchal.

González Dávila, *ob. cit.*, III, 386-387. La noticia, que procede del “libro de las dotaciones”, fue refutada por Muñoz de la Cueva, que hacía a nuestro obispo natural de Paradela de Abelenda, donde él conoció a gente con apellido Seguín (*ob. cit.*, 128 y 147). La noticia de la nota siguiente no deja lugar a dudas sobre la ascendencia poitevina de D. Pedro.

Véase la inscripción, conocida por un facsímil, en R. Favreau y J. Michaud, *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, sous la direction de E. R. Labande, I, *Poitou-Chartres*, facs. I, *Poitiers*, Poitiers, 1974, 75-77, núm. 75.

González Dávila, *ob. cit.*, III, 387.

Véase Augusto Quintana Prieto, “Pueblos y hospitales en la ruta jacobea en la diócesis de Astorga”, *Compostellanum*, XVI, 1971, 175.

V. Otras representaciones de David, Salomón, la Reina de Saba y Marcolfo en el Arte medieval gallego

La relativa soledad con que se nos presenta el programa orensano en su ambiente cultural, tan deficientemente conocido, queda en parte compensada con la fortuna que sus protagonistas alcanzaron en la iconografía gallega coetánea, y con ellos, algo también del mundo de ideas que allí se esbozaba. A título de una documentación supletoria, en un trabajo que ha pretendido, dentro de sus limitaciones, trascender un programa concreto en síntoma cultural de una época, creo justificado rastrear dichos paralelos, algunos de los cuales han sido ya aducidos en el curso de la encuesta.

Por lo que respecta a Salomón y a la Reina de Saba, creo que el balance resultante estará próximo a ser exhaustivo, aun cuando no haya sido tal mi intención, que apuntaba más a la antología significativa que al inventario. A dicho criterio se habrá visto bastante más sacrificada la iconografía davídica, que se presentó un poco como de rondón, imprevista, tanto en el programa orensano como en este libro.

El David músico que hoy se encuentra en un contrafuerte de la fachada de las Platerías, procedente sin duda de la destruida portada norte de la Catedral compostelana¹, es pieza de suficiente calidad, tanto en su estilo como en su pensamiento iconográfico, como para ser tenida por todo un símbolo de una era “davídica” en la historia gallega (lám. XXXIII). Su formulación se nos presenta como una curiosa y, sin duda, inconsciente recuperación de los presupuestos paganos sobre los que se gestó la imaginería salmista: el Orfeo clásico encantando a los animales con su lira². En los más genuinos testimonios de derivación del prototipo clásico, los animales perviven como rebaño que apacienta un David pastor³. En la versión compostelana, queda una vaga evocación de ellos en las dos cabezas de fiera -¿oso?- que aplastan las patas del trono, en las cabezas de león que se alojan en las enjutas del arco, y, quizás, en las formas también animales que componen el híbrido demoníaco sobre el que David asienta sus pies.

Las cuatro cabezas de animales de las esquinas, si no son puro ornamento, pudieran interpretarse como alusión emblemática a las fieras vencidas por David, “señor de animales”, también, aunque por medios muy diferentes de los de Orfeo. Pero con los recursos mismos del semi-dios clásico, confiriéndole al David compostelano una más intensa significación “órfica” que la que puedan darle a otros congéneres las apariencias morfológicas, se relaciona la presencia del indicado híbrido demoníaco. Con él, como con las cabezas de animales, se pretende expresar, evidentemente, el dominio del David-Cristo sobre las fuerzas del Mal⁴. Ahora bien, el hecho de simultanear tal victoria con el concierto de la viela no parece ser casual ni arbitrario. Pienso, concretamente, en cierta virtud que el propio texto bíblico reconocía a la música de David, y que le valió a éste el favor de Saúl: la de ahuyentar al “spiritus malus” que con frecuencia asaltaba al primer monarca israelita⁵.

En el “*spiritus malus*”, la exégesis no entendió otra cosa que el demonio, y como tal lo visualizaría la iconografía, en fórmula muy similar a la compostelana, en las ilustraciones del Salterio que figuran a David tocando el arpa ante Saúl⁶. Tratándose de contextos narrativos, el demonio no aparece allí a los pies del salmista, lo que se justifica en cambio plenamente en la formulación intemporal, sintética tanto en lo plástico como en lo simbólico, a que invita el formato del relieve compostelano.

En favor de la relación propuesta, hay que invocar la gran importancia que la exégesis concedió al indicado lugar bíblico. La virtud exorcista de la música davídica fue ampliamente comentada, situándola los exégetas en el marco “científico” del pitagorismo vigente en el pensamiento medieval, a través de los neoplatónicos y de Boecio. Así, Petrus Comestor, glosando el pasaje en cuestión, invocará la autoridad de los “*Matematici*”, según los cuales “*multi daemones armoniam ferre non possunt*”⁷. Ya antes san Basilio había recurrido al mismo Pitágoras para explicar, en virtud de los efectos éticos de la música, los que se le atribuían a la davídica⁸; y en Boecio se fundamentarían otros comentaristas para recordar que “*Philosophum quemdam tactu citharae daemonium ab obsessio corpore pepulisse*”⁹.

En este mismo marco y tradición, que en sus raíces míticas viene a remontar a Orfeo, donde ha de situarse el relieve compostelano, concebido como psicomaquia en que la fuerza de la música sustituye a la de las armas. De acuerdo con la sistematización boeciana, la “*musica instrumentalis*” se hace allí expresión de una armonía cósmica y de un orden moral –“*musica mundana*” y “*musica humana*”– que no pueden soportar las fuerzas del caos¹⁰. Ya en un plano alegórico más concreto, se vería en el “*rationabilis moderatusque concentus*” de la música davídica la “*ecclesiae unitatem*”, y la virtud de aquella estribaría en que la cítara, hecha de madera y cuerdas, prefiguraba la Cruz de Cristo¹¹. El David compostelano se hallaba en origen en un contexto también prefigurativo, como era el de la portada norte con respecto al de la meridional¹². En ésta nos encontramos precisamente con la Pasión y, sobre todo, con las Tentaciones de Cristo, con su victoria sobre el demonio¹³, que sería la que anunciaba David en su emplazamiento primitivo¹⁴.

Tan singular representación apenas suscitó ecos en Galicia. Un tosco relieve que se conserva en el Museo Arqueológico de Orense –sin indicación de procedencia–, y un canecillo de la portada de Santa Salomé, en Santiago, son las réplicas más notables que pueden señalarse. En este último, no hay seguridad de que sea David el personaje representado, pese a la vecindad de otra figura que desquijarra a un león¹⁵. Ambos temas, tocadores de viela y personajes cabalgando leones o luchando con ellos, se presentan con relativa frecuencia en canecillos, capiteles, y hasta en algún tímpano, en el románico rural gallego. Su inventario y análisis comparativo podrían contribuir a engrosar el repertorio iconográfico de nuestro personaje, quizás en menoscabo del de Sansón y del de los intrascendentes “juglares”, pero no añadirían a la orientación de este texto más que su enumeración y farragosas discusiones¹⁶. Únicamente llamaré la atención, por su posible vinculación con lo orensano, sobre dos piezas, a medio camino entre dovelas y mitades de tímpano, que hubieron de constituir el remate de una ventana de la Catedral de Tuy, y que se encuentran depositadas en su claustro. En ambas se disponen, sobre la que sería línea de impostas, sendos leones, a los que hostigan dos personajes. En el conjunto que formarían, muy deteriorado por la erosión y por fracturas, se reconoce como una versión abreviada de los temas marginales de la portada meridional orensana.

Por la época en que se labró el David de las Platerías, e incluso durante los dos primeros tercios del siglo XII, de la iconografía salomónica sólo hay que constatar en Galicia su significativa ausencia. Con un criterio amplio, podemos sin embargo incluir aquí testimonios, si no de su persona, al menos de las obras de Salomón.

Ya López Ferreiro señaló una posible correlación entre las cabezas de leones que soportan los dinteles de las puertas de las Platerías, y las de bueyes que, según el *Códice Calixtino*, cumplían similar función en la portada septentrional, con base en la glosa epigráfica que acompañaba a figuraciones similares en la portada de la Abadía des Moreaux, en el Poitou: VT FVIT INTROITVS TEMPLI SCI SALOMONIS SIC EST ISTIVS IN MEDIO BOVIS ATQUE LEONIS¹⁷.

Se trataba, por tanto, de asimilar la Catedral compostelana, como la iglesia abacial poitevina, al Templo por antonomasia, que era el de Salomón. Pero, como ya indiqué en otro lugar, lo extraño es que la presencia de bueyes y leones en las puertas del Templo de Jerusalén no está respaldada por ningún lugar bíblico, a no ser que se recurra, como hicieron también quienes trataron de la inscripción indicada, al papel que a dichos animales cupo en la decoración de las basas de bronce que sustentaban los lavabos, pero en el interior¹⁸. Únicamente la importancia que se otorgó a tales motivos, en cuanto justificación del iconismo cristiano frente al anticoinismo mosaico, explicaría, con su reiterada cita, un protagonismo que acabaría por sentirlos desligados de su contexto preciso y referidos al Templo en su conjunto¹⁹.

Sin que sirvan a una solución definitiva, dos datos más puedo añadir ahora a la discusión del problema. Por un lado, no eran las basas del Templo los únicos objetos mobiliarios construidos por Salomón que conjuntaban en su decoración leones y bueyes. Si abandonamos el texto de la *Vulgata* por la versión de los *Setenta*, en lo que concierne a la detallada descripción del trono del monarca, vemos que a los consabidos leones se añadían, en la parte posterior, “protomaí mósch n”, “prótomos de becerros”²⁰, Petrus Comestor nos da cuenta, por otra parte, de que tal particularidad de la versión griega fue retenida en el Occidente medieval²¹. La posibilidad de identificar en dicho trono el “tribunal” situado “in media porticu”, pero de la “Domus regia” (III Reg. 7, 7-8), y del que posteriormente parece darse a entender que se encontraba a la puerta del Templo (IV Reg. 11, 13-14), nos proporcionaría otra hipotética fuente, al menos tan digna de consideración como las basas, para la tradición apócrifa que se discute.

La otra noticia no tiene ya nada que ver con el Templo de Salomón ni con ninguna de las obras de éste, pero abunda en la amplia difusión que debieron alcanzar los motivos zoomórficos que nos ocupan, hasta el punto de que se los sintiera casi como preceptivos para la decoración de las fachadas. A finales del XII, el liturgista G. Durandus, al tratar de la distribución de la iconografía por las diversas partes de la iglesia, da como motivos típicos para aquéllas (“extra Ecclesiam, scilicet foris in fronte Ecclesiae”) “Bos et Leo”²², pero sin indicar a qué idea responden.

Es en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago donde Salomón hace su entrada, en persona, en la iconografía gallega, y ya con un protagonismo tal que lo sitúa en un estricto plano de igualdad con David²³, como preludiando el inmediato relevo que se iba a producir –y ya se ha visto– en Orense, y el total desplazamiento al que asistiremos en Tuy.

Ambos concurren en el Árbol de Jessé del parteluz, donde es preceptivo que lo haga David, pero no, en fórmulas tan resumidas como la compostelana, Salomón. He aquí, pues, un índice elocuente de la predilección con que empieza a distinguirse a nuestro personaje. David aparece otra vez como músico²⁴, y lleva barba, a diferencia de Salomón, imberbe y de apariencia juvenil (lám. XVI), como si con ello se quisiera expresar sus relativas edades o generaciones. El interés de la figura de David se agota casi con su descripción. No así el de la de Salomón, que requiere una explicación para su fórmula, un tanto anómala en este contexto.

Como ya notó López Ferreiro²⁵, su gesticulación le otorga una caracterización doctoral, que aquí mismo se vio como de docencia o disputa²⁶, con relativos paralelos en la portada meridional orensana (lám. XIV), en una inicial de la Biblia de Winchester (lám. XVIII) y hasta en el *Hortus deliciarum* (fig. 2). Pero, a diferencia de los casos citados, y con un cierto absurdo, el gesto y discurso de Salomón parecen carecer aquí de destinatario. Añádase que la norma habitual, en los árboles de Jessé que adoptan una disposición axial, es la de que las figuras aparezcan en frontalidad casi completa –el compostelano es la única excepción que recuerdo-, y se convendrá entonces en la posibilidad de que Mateo –o quien fuera- haya recurrido a un “cartón” de *disputatio* con la Reina de Saba, prescindiendo de ésta, para la imagen de Salomón. La otra mitad de la plantilla no quedaría sin uso: pudiera reconocerse su recuerdo en la figura de la Virgen –aún más anómala de perfil- en que remata la columna (lám. XVII). La yuxtaposición de ambas fotografías viene a darnos una escena similar a la del *Hortus deliciarum* o a otras que se comentaron al tratar de Orense, y quizá venga a reintegrar el hipotético modelo que el escultor desglosó. Por supuesto, que la hipótesis expuesta se mueve en un plano exclusivamente morfológico, sin afectar para nada a cuestiones de contenido.

Pero aparte de este presunto préstamo de su contorno y actitud a la Virgen del Árbol de Jessé, la Reina de Saba tiene también una presencia efectiva en el Pórtico, aunque sin relación con Salomón. Comparto la opinión de Porter –en contra de la de López Ferreiro y sus seguidores, que proponen ver en ella a Ester²⁷- de reconocer a la *Regina Austri* en la figura coronada y con cartela que hace frente a Daniel en el reverso de la fachada del Pórtico compostelano²⁸ (lám. XXXVI). Ester, aun siendo personaje de óptimas posibilidades alegóricas, apenas suscitó ecos en el arte monumental²⁹. Por el contrario, a la Reina de Saba –lo abonan innumerables ejemplos- le basta por atributo caracterizador una cartela³⁰, especialmente cuando se la figura en su dimensión profética³¹, que no podría ser más adecuada para el tenor escatológico de la imaginería del Pórtico. A ella había recurrido el mismo Cristo como testigo “in iudicio cum generatione ista” (*Mt.* 12, 42), contra los judíos incrédulos, y frente al pueblo judío, aunque sea el fiel a la promesa mesiánica, se encuentra nuestro personaje en el Pórtico compostelano³².

La aceptación de la hipótesis propuesta conlleva la revisión de la identidad de la figura contigua, presunta Judit³³, que haría buena pareja con Ester, pero ya no con la Reina de Saba. Aunque sus vestiduras concuerdan con las que la iconografía prestó a la heroína de Betulia, se echan de menos otra vez paralelos estatuarios³⁴. Partiendo del supuesto de que su significación ha de estar en cierto paralelismo con la de la Reina de Saba, me atrevería a apuntar hacia la sibila de Eritrea, ejemplo, como aquélla, de la expectación y profetismo mesiánico y escatológico entre la gentilidad³⁵. La propia Reina de Saba era considerada por entonces como una sibila³⁶, con lo que la vecindad de una y otra figura sería irreprochable. Por otra parte, el emplazamiento de ambas en el umbral del Pórtico –teniendo en cuenta el cálculo que allí se

observa con las posibilidades de puesta en escena simbólica ofrecidas por la arquitectura- no podría convenir mejor a su común significación “liminar”, como precursoras de la *vocatio gentium*, y dando frente –en contraposición no necesariamente polémica- a la arcada del pueblo hebreo³⁷. Finalmente, volviendo a la caracterización de la figura que se discute, si bien ésta no se ofrece como evidencia para la interpretación propuesta, al menos la posibilita y no la impide. A la sibila de Eritrea, en cuanto profetisa, le va bien la cartela como atributo –destinada además, por su tamaño, a un texto de cierta relevancia, que difícilmente podría proporcionar Judit-, y aún mejor le va, aunque sea ya entrar en presunciones sobre las intenciones subjetivas del “clasicismo” mateíno, el imponente aspecto antiguo, como de matrona del cortejo del *Ara Pacis*, que distingue a la estatua compostelana. En cuanto a paralelos, es de resaltar que es en España donde se encuentran las únicas versiones estatuarias que conozco de este personaje, dentro del siglo XIII³⁸.

Saliendo del Pórtico, nos encontramos otra vez a David y a Salomón en estricto plano de igualdad, pero en módulo ya monumental, rematando los parapetos de la fachada del Obradoiro (láms. XXXIV y XXXV). Allí estaban ya a mediados del siglo XVII³⁹, con anterioridad, por tanto, a la reconstrucción definitiva de la fachada; y, a juzgar por sus dorsos labrados, incluso con inscripciones que los identifican, no hubo de ser muy diferente su primitivo emplazamiento. David aparece otra vez como músico, tocando un arpa. Salomón presenta una horrible cabeza barbada, fruto de una pretendida restauración del siglo XIX, y como único atributo porta un cetro. La palma de la diestra la vuelve al espectador, en un gesto que pudiera ser de concordia o benevolencia, como conviene al “Pacífico”⁴⁰.

En la réplica que en la Catedral de Orense se hizo del Pórtico compostelano, durante el pontificado de D. Lorenzo (1218-1248), se prescindió del Árbol de Jessé del parteluz, y con él de las figuras de David y Salomón que antes se comentaron. Sí tuvieron en cambio reflejo en Orense las estatuas sedentes de los mismos reyes que acabamos de ver en la escalinata del Obradoiro. A David con los atributos de su prototipo, se lo reconoce en la figura que corona el parteluz renacentista de la fachada occidental (fig. 8 a)⁴¹. Similar al de su modelo hubo de ser su emplazamiento primitivo, aunque quizá con alguna peculiaridad dictada por los diversos y aún no del todo conocidos condicionamientos de la fachada orensana. Por ello se explicaría el que se asiente sobre una ménsula, como para ser adosada. Emplazamiento parejo al actual de David, en el reverso de la fachada, dando frente al Pórtico del Paraíso, tiene una figura también sedente en la que se quiso reconocer al Pantocrátor que presidiría el desaparecido tímpano⁴², pero, a la vista de sus atributos –corona y cetro- y de su gesto -la diestra vuelta al espectador-, no hay duda de que se ha de identificar en ella a la réplica del Salomón compostelano (fig. 8 b). La reutilización de ambas piezas en lugares correlativos, indica que hubo de afectarles simultáneamente la misma campaña de reformas, y ello confirma que hubieron de formar pareja en un principio, como sus respectivos modelos.

Entre la extensa serie de secuelas dejadas por el arte del Pórtico de la Gloria, sólo conozco otro posible Salomón. Se trata de una estatuilla, propiedad de la Catedral de Santiago y conservada hasta hace poco en el portal de la Casa del Deán (fig. 9), que efigia a un rey joven e imberbe, con el índice de la diestra extendido –detalles que vimos en el Salomón del parteluz del Pórtico- y volviendo la palma de la izquierda hacia el espectador. Visto de frente, se diría que los gestos de sus manos componen el de cómputo digital, en fórmula muy similar a la que

presentaba el Marcolfo orensano (lám. XXII), pero no puede certificarse que tal haya sido la intención del autor, cuando en el perfil se comprueba que el índice de la diestra queda retraído con respecto a los dedos de la izquierda. En cualquier caso, se trata de una gesticulación coloquial, atestiguada por tantos ejemplos que se vieron, y, para la palma extendida, hay también lo dos precedentes salomónicos –dentro de la misma tradición estilística– considerados en los apartados anteriores. Lo que falta es buscarle a esta figura la réplica que seguramente tuvo en una Reina de Saba⁴³, y su lugar de procedencia. Para el segundo punto, son de retener las semejanzas que ofrece con piezas procedentes del primitivo coro de la Catedral compostelana.

Del auge que en fechas cercanas al 1200 alcanzó la imaginería salomónica en Galicia, dio ya testimonio fehaciente la portada meridional de la Catedral de Orense, sobre la que ya no vamos a volver. Dentro de su misma tradición estilística, se pueden invocar aún otros dos testimonios en el mismo sentido.

El primero, en un capitel del crucero de la misma catedral, entra aquí con títulos tan sólo hipotéticos. En dicha pieza, se figura a un rey imberbe, sedente en un amplio trono y flanqueado por dos *armigeri* con las espadas desenvainadas. Creo muy posible que se aluda allí a Salomón en su calidad de arquetipo de justicia⁴⁴.

En el segundo testimonio, ya seguro, Salomón sólo está presente como referente metafórico. Se trata de una Virgen con el niño que se encuentra en el Museo de la Catedral de Orense, y que procede, al parecer, de la vecina parroquial de Seixalvo⁴⁵ (fig. 10). Es pieza de grata factura. Dentro de un oficio casi popular, que ha de inscribirse en la tradición inaugurada en las portadas del crucero de la Catedral, y que puede fecharse en la primera mitad del siglo XIII⁴⁶.

María aparece sentada en una silla de tijera cuyos brazos rematan en sendas cabezas de león. Este detalle, por tan generalizado, pudiera no tener mayor relevancia simbólica, pero en compañía de los cachorros de león que flanquean las patas de la silla, nos lleva a reconocer en ésta el suntuoso trono que Salomón se hizo labrar: “duo leones stabant iuxta manus singulas. Et duodecim leunculi stantes super sex gradibus ...” (III *Reg.* 10, 19-20). Doce eran, pues, los cachorros con que se decoraban los escalones del trono, y de ello se hicieron eco las monumentales versiones pictóricas y escultóricas que nos dejó sobre todo el arte germánico⁴⁷. Pero hay también versiones, no menos indiscutibles, en que el número se reduce⁴⁸, y entre ellas ha de incluirse la orensana.

La base exegética del tema es la asimilación de María al Trono de Salomón, en cuanto que ella fue *Sedes Sapientiae*, asiento del Cristo-*Logos* prefigurado en la sabiduría de aquél⁴⁹. Nos encontramos, pues, ante una representación redundante, que hace convivir a la *res* con lo que ésta alegoriza. Con ello, viene a hacerse sensible una significación sin duda extensiva, implícitamente, a la mayoría de las imágenes de la Virgen que sirven de trono al Niño⁵⁰.

En la versión orensana, llama la atención la presencia del Niño de perfil, como dirigiéndose a interlocutores desaparecidos, a los que impartiría su bendición. Cabe conjeturar que éstos fuesen los Reyes Magos, accediendo por la izquierda como es habitual. Resultaría así una combinación de la Epifanía con el tema de María como Trono de Salomón, para la que no

conozco precedentes ni paralelos, pero que se justificaría en el plano de la exégesis: los Magos son también, como la Reina de Saba que los prefigura, imagen de la *vocatio gentium*, de la gentilidad en su trayecto hacia Cristo⁵¹, y no faltan casos en que la Reina de Saba se presenta ante un Salomón sedente en el trono antes descrito⁵². Se podría invocar, por consiguiente, una contaminación, como tantas que se dan, de la iconografía prefigurativa en la prefigurada.

En relación o no con la Epifanía, y con toda la rudeza de un arte mural, la Virgen de Seixalvo reviste una importancia excepcional desde el punto de vista iconográfico. Su fórmula es muy rara en el arte peninsular –M. Trens confiesa no conocer ejemplo alguno seguro de este tema en la escultura hispánica⁵³–, y considerando los márgenes de su vigencia europea –especialmente, el siglo XIII–, resulta ser pieza de la más plena actualidad. Incluso se diría que precoz si se la valora en lo que realmente hubo de ser: el reflejo casi popular de un prototipo perdido en un arte de muy superior calidad. A invocar dicho prototipo nos lleva también la presencia de dos “leunculi” a los lados de otra Virgen gallega: la que corona el acceso a la capilla de los Deza en la parroquial de Ansemil (Pontevedra), ya de mediados del siglo XIV. No se comprendería de otro modo el reiterado eco rural de un partido que se revela tan exótico en las tradiciones hispánicas.

Habrà quien invoque una figura de tanto prestigio e influencia en nuestro arte medieval como fue el Santiago Apóstol del parteluz del Pórtico de la Gloria, que también presenta dos cachorros de león guardando los flancos de la silla⁵⁴. Pero más que un modelo, ha de verse en ella otra consecuencia más del desconocido prototipo. Al menos, en las humildes imágenes de Seixalvo y Ansemil, los “leunculi” se encuentran como en su propia casa, pero en la imaginería jacobea son dos intrusos, un nuevo “pío latrocinio” en versión iconográfica. ¿Se habrá querido exaltar a Santiago hasta el punto de otorgarle el asiento destinado al *Logos*, el Trono de Salomón? Más probable es que los cachorros de león respondan aquí a una tradición diferente, pero nada puedo aportar al respecto.

Esta primera oleada de iconografía salomónica tendrá el alcance de la inercia de la corriente estilística que la aportó. A la disolución de ésta, en los años centrales del siglo XIII, precedió una segunda oleada, entre 1220 y 1230, de más reducido impacto, aunque no de menor énfasis, y de origen también exótico. La portada occidental de la Catedral de Tuy, primicia del gótico gallego e incluso del peninsular, viene a marcar simbólicamente el total desplazamiento de David –que ya no aparece– por su hijo Salomón. Con la Reina de Saba, se le confiere a éste un lugar en la serie estatuaria del flanco derecho (lám. XXIX), y a ambos los destaca, sobre los restantes componentes del conjunto, el alegorismo que los trasciende y vincula a la imaginería del tímpano, para cuya comprensión nos proporcionan ellos muchas de las claves.

Se ha querido ver, como de costumbre, en estas figuras, efigies de monarcas contemporáneos, castellanos o leoneses⁵⁵, lo que no resulta admisible considerando sus atributos. La Reina ostenta únicamente una cartela, que ya hemos visto que sobra para caracterizarla, pero también contribuye a ello un rasgo en apariencia tan sólo estilístico: la blanda curvatura helicoidal que engarza su cuerpo y miembros, como sugerencia de frágil feminidad, pero también como expresión de su conmoción por el impacto que en ella causa la sabiduría y esplendor de Salomón. Paralelos hay para este intencional contraste entre un Salomón contenido, aplomado y abstraído, como vemos en Tuy, y la desmayada y sinuosa silueta de la Reina, que hacia él se

vuelve con un elegante desfallecimiento. Muy gráficamente, la *Vulgata* condensó la impresión causada por Salomón en la Reina en que ésta “non habebat ultra spiritum” (III Reg. 10, 5) –“se quedó sin aliento”–, y un tal sofoco es el que alcanza ostentosa expresión en uno de los cuadrifolios de Amiens (fig. 6), y, dentro de la medida que impone la estatuaría, en la actitud de la Reina tudense⁵⁶. Rasgo ya más genérico, de la elegancia de la época, es la mano que ésta se lleva al tirante, también con paralelos en su iconografía. A sus pies, le sirve de peana un prótomo demoníaco: una figura enfurecida que se mesa unas barbas caprunas. Ha de aludir al paganismo que la “filia regis Babylonis, id est diaboli” –tal se conceptuó a la Reina⁵⁷– abandona al reconocer la superioridad de Salomón.

Éste aparece en Tuy con un atributo relativamente excepcional: una maqueta arquitectónica en la que ha de reconocerse el Templo por él edificado. Se trata de un edificio de plan central –dentro, naturalmente, de un concepto gótico–, pues a dicha disposición se creía en la Edad Media que se había ajustado el Templo de Jerusalén, quizá por obra de confusos recuerdos de la Mezquita de la Roca⁵⁸. Como precedentes para el Templo como atributo de Salomón, sólo puedo indicar las representaciones del monarca en una arquivolta de la portada izquierda de la fachada occidental de Saint-Denis –un “precedente” del siglo XIX, pero que apunto aquí por si siguiera indicios primitivos⁵⁹–, en otra arquivolta de la Catedral de Laon –en el Árbol de Jessé que enmarca la portada de la Coronación de María⁶⁰–, y, dentro de la estatuaría, un único ejemplo y dudoso: un presunto Salomón, sin corona, que se encontraba en la destruida portada de Nôtre-Dame de Château-Chalon, en Borgoña, y del que otros piensan que pueda ser un fundador o patrono distinguido de la iglesia⁶¹. Desde luego, a la iconografía del monarca fundador, mucho más extendida y de raíces más antiguas, han de remitirse, como calcos, tanto el ejemplo tudense como sus paralelos⁶². Tal trasvase viene a ser la contrapartida, con efectos retroactivos, de la asimilación, tópica en la literatura, del mecenazgo real al arquetipo que una vez más encarnaba Salomón⁶³. Que a dicho mecenazgo pueda aludirse en la estatua de Tuy, no excluye otros sentidos, en el plano alegórico y en el anagógico, que luego se considerarán.

La disposición de las manos del monarca también tiene su interés. A primera vista, se diría que con ambas sostiene la maqueta del Templo, pero un examen más detenido nos revela que es sólo la izquierda la que cumple tal función, mientras que la derecha, con la palma hacia abajo –el escultor ha sabido reflejar la torsión consecuente en el correspondiente brazo–, presenta dos dedos flexionados y otros dos extendidos sobre las yemas de los de la mano izquierda (fig. 11). Tal gesto sólo se explica, como ya se anticipó, en cuanto notación de cómputo –compáreselo con el del Salomón de Amiens (lám. XXVIII)–, con lo que el encuentro con la Reina viene también a convertirse aquí en *disputatio*. De acuerdo con la impassibilidad de la figura, la gesticulación digital se presenta ya sin fuerza comunicativa, como reducida a una especie de atributo connatural a su personalidad. Más que restarle interés, es índice, el relajamiento del gesto, de una mayor frecuencia que la constatada en la caracterización del personaje.

También anticipé que a los pies del Salomón tudense había que reconocer otra versión de Marcolfo (lám. XXIV), aunque menos explícita que la orensana. A favor de tal hipótesis, se notará que la figura que sirve de peana a la Reina se presenta en prótomo (lám. XXIX), mientras que a ésta la vemos de cuerpo entero, lo que implica unas proporciones relativas menores, y por tanto, las de un enano. Rasgos de enanismo pueden reconocerse también en la desproporción

de la cabeza con respecto a las extremidades y en la deformidad de éstas. Y, en fin, la grotesca caracterización de las facciones conviene igualmente con el talante del personaje propuesto.

En cuanto a su significación, Salomón y la Reina de Saba desempeñan en Tuy un papel similar al que les correspondió en Orense: Salomón es figura de Cristo como la Reina lo es de la *Ecclesia ex gentibus*. Pero, en este caso, la relación alegórica está mediada por una exposición histórica neotestamentaria de la que nuestros personajes son figura tipológica: la Adoración de los Magos que se despliega en el segundo registro del tímpano, imagen también de la *vocatio gentium*⁶⁴. La Reina se correspondería con los Magos⁶⁵, y Salomón con Cristo. Sin aparente prefiguración ni función alegórica queda María, a la que tanta relevancia se otorga en la Epifanía tudense. De acuerdo con un pensamiento de muy antiguas raíces en la exégesis cristiana, habría que ver en ella a la *Ecclesia*, pero en su perfección arquetípica y futura, diferente de la *Ecclesia ex gentibus* que figuran la Reina y los Magos, la Iglesia en su proceso de constitución histórica⁶⁶. Es esta perspectiva, el Templo que Salomón ostenta, sería algo más que una señal de identidad del monarca: prefiguraría a María, y con ella a la *Ecclesia*⁶⁷, a la vez que se relacionaría, en un plano anagógico, con la indudable representación de la Jerusalén Celeste en que remata el tímpano del portal tudense⁶⁸. A este nivel, no procede ya la distinción entre *Ecclesia* y *Ecclesia ex gentibus*. Ambas se identifican y engloban en el Cuerpo Místico de Cristo.

Esta segunda oleada de iconografía salomónica, que se presenta en tan compleja trama doctrinal, no tendrá ya incidencia alguna en el arte gallego. Su destino será el de la corriente estilística que la aportó: una versión provincial –entiéndase el término con referencia a Francia– y ecléctica de tradiciones laonesas, senonenses y chartreanas, que llegó a Galicia ya envejecida y sin posible arraigo en el nuevo marco histórico que comenzaba a esbozarse⁶⁹.

Las razones de esta esterilidad son las mismas que acabarían a la larga con la más pujante y anterior oleada, que aún pudo disfrutar de condiciones óptimas para su desarrollo. En 1230, muere Alfonso IX, el último rey que pudiera ser considerado “de Galicia”. Con Fernando III, queda ésta sometida a los intereses de la corona castellana, que consolidan, con la rápida conquista de Andalucía, nuevos vectores económicos y políticos, en una dirección norte sur, en una Hispania casi vertebrada hasta entonces por el Camino de Santiago. Galicia, marginada, pasa, de reino, a provincia *de facto*, y como tal será gobernada por adelantados.

El impacto de la nueva situación sobre el arte –privado ahora del patronazgo regio– no precisa apenas demostración. Faltan empresas de envergadura que atraigan nuevas corrientes; se recurre para empresas sin pretensiones a una tradición local cada vez más degradada, que casi se limita a copiarse a sí misma; se acabará incluso en la resurgencia del substrato doméstico prerrománico ... Y todo ello, casi exactamente a partir de la indicada fecha de 1230. La degradación es especialmente espectacular en el plano estilístico, pero importa aquí más resaltar sus repercusiones en el orden iconográfico: desaparece la imaginería salomónica y, por supuesto, también la davídica, que ya venía resultando excepcional⁷⁰.

No creo que sea casualidad que el fenómeno coincida con el momento en que Galicia se queda sin reyes, aunque fueran compartidos con León. El David de las Platerías es estrictamente contemporáneo –y quizás algo más que contemporáneo– de un Alfonso VII niño al que se corona como Rey de Galicia en la misma Catedral compostelana⁷¹, al igual que todos los ejem-

plos vistos de la iconografía salomónica no son por casualidad contemporáneos de Fernando II y, sobre todo de Alfonso IX. En el fondo –y confirmando lo que ya se ha repetido tantas veces sobre la imaginería real francesa–, algo de razón tenían los que vieron en algunas de las figuras aquí consideradas los retratos de estos dos últimos monarcas. La desaparición de la imaginería arquetípica regia es síntoma evidente de la quiebra del contexto político que la sustentaba. Y lo que esta iconografía simbólica nos testimonia de la realidad, nos lo confirma, con fuerza de símbolo, la iconografía real (de *res*, no de *rex*): la espléndida serie icónica del *Tumbo A* compostelano, que alcanza su cumbre estética en las efigies de Fernando II y Alfonso IX, concluye con las menos que mediocres de Fernando III y de Alfonso X⁷². Su torpe ejecución revela una obra de rutina, de mediados del XIII, y hasta una desgana que es ya histórica. Se ha dicho incluso que la de Alfonso X quedó sin terminar. La historia que aquí se ha tratado de reconstruir, concluye, pues, donde comienza la marginación.

A la inercia y degradación que caracteriza al arte gallego a partir de 1230, seguirá, más o menos desde 1300, una cierta revitalización, que tendrá como centro, otra vez, Orense. Se trata ya de un arte decididamente gótico –aun con lo adulterado que se presente–, que parece proceder del foco burgalés tardío –la obra del claustro–, y cuyas fuentes últimas pudieran rastrearse en el ambiente parisino, concretamente, en el Saint-Denis de mediados del XIII⁷³.

Sintomático es que con este relativo resurgimiento, reaparezca en Galicia la iconografía salomónica, pero ya en un tono menor, acorde con el provincialismo cercano al arte popular que caracteriza a esta corriente en el plano estilístico.

La empresa de la Claustro Nova de la Catedral de Orense parece ser la primera muestra y foco difusor de la renovación, y es allí precisamente donde se encuentra el último ejemplo a considerar de la temática que nos ocupa. Se trata del capitel, ya aducido como paralelo, que nos muestra otra vez a Salomón y a la Reina de Saba en *disputatio* (fig. 3). La discusión ha adquirido aquí un particular énfasis, debido sin duda a que el material, poco propicio a finezas, y el formato pequeño han determinado una gesticulación elocuente en exceso para Salomón. Éste, imberbe, señala con los índices extendidos hacia arriba y hacia abajo. La Reina, sedente como él, sostiene en sus manos la desproporcionada y ambigua flor –¿o cetro?–, como si se la ofrendara o mostrara al monarca. Resulta interesante el vestuario de la Reina, que si nunca conoció el prejuicio del anacronismo, ha ido aquí tan lejos como para sustituir la corona por una toca sujeta con barboquejo, de abundante documentación en la indumentaria femenina de las *Cantigas*⁷⁴. En su manto, se distinguen, por detrás las largas cuerdas del fiador.

De que se trata también aquí de Salomón y de la Reina de Saba, no queda ninguna duda al comprobar la vecindad de un capitel con la Epifanía, su habitual paralelo tipológico⁷⁵. Y que un ciclo tipológico de la Infancia fue el proyecto iconográfico en la frustrada Claustro orensana, lo confirman otros dos capiteles que allí se conservan con escenas bíblicas: una Anunciación –mejor diríamos, la Encarnación– y Daniel en la fosa de los leones asistido por Habacuc, episodio que en el gótico es la habitual prefiguración veterotestamentaria de la concepción virginal del Verbo⁷⁶.

Notas

¹ Sobre esta portada, véase mi artículo “La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago”, *Compostellanum*, XIV, 1969, 623-668.

² Para las relaciones iconográficas entre David y Orfeo, véase bibliografía en Barral i Altet, “Le portail de Ripoll” ..., 147, nota 42.

³ El ejemplo más notable es el que ofrece el Salterio Griego de París (D. T. Rice, *Art of the Byzantine era*, Londres, 1963, 78, fig., 65).

⁴ Véase Weisbach, *Reforma* ..., 132-133.

⁵ “Igitur quandocumque spiritus malus arripiebat Saul, David tollebat citharam, et percutiebat manu sua, et refocillabatur Saul, et levius habebat: recedebat enim ab eo spiritus malus” (I *Sam.* 16, 23). Puse ya este texto en relación con el David de las Platerías en mi *art. cit.*, 655, pero sólo a título de hipótesis complementaria de posibles recuerdos iconográficos de Orfeo, que también apunté allí.

⁶ Véase la ilustración del Salmo LXXX en el Ms. Londres, British Museum, Add. 16975 (Ragusa, *An illustrated* ..., fig. 16) y la del Salmo XIX en el Ms. Dyson Perrins. 32 (*ibidem*, fig. 19 y p. 274). Para un ejemplo ya del XV –los anteriores son del XIII–, véase Hans-Reiner Crone, “Neue Studien zum ‘Maître de Warvin’”, *Scriptorium*, XXIII, 1969, 320-332, lám. 142 a.

⁷ *Historia* ..., *ed. lit.*, 289.

⁸ Véase *Biblia sacra cum glossa* ..., I *Reg.* 16, *ed. cit.*, II, col. 418.

⁹ *Ibidem*. Comentando el mismo pasaje, san Atanasio y san Juan Crisóstomo cantarán las virtudes de los Salmos davídicos como arma contra los demonios (*ibidem*).

¹⁰ Para la concepción boeciana de la música, remito a Edgard de Bruyne, *Estudios de estética medieval*, Madrid, 1958, I, 13-43.

¹¹ Según Euquerio y Rábano Mauro (cits. en

Biblia sacra cum glossa ..., *ed. cit.*, II, col. 417).

¹² Para el carácter tipológico de la portada norte, véase mi *art. cit.*, *passim*.

¹³ Sobre la iconografía de las Platerías, véase J. M. de Azcárate, “La portada de las Platerías y el programa iconográfico de la Catedral de Santiago”, *Archivo español de arte*, XXXVI, 1963, 1-20.

¹⁴ Lo aquí expuesto sobre el David de las Platerías no pretende ni puede ser más que un adelanto de conclusiones sobre una investigación todavía en curso. Aunque éstas me parecen ya suficientemente sólidas, precisan aún de mayor respaldo en paralelos iconográficos. En este sentido, a los que ya se han señalado en escenas narrativas –véase la nota 6–, pueden añadirse otros, de corte ya simbólico, más afines a la tradición posible del relieve compostelano. En una de las puertas de San Ambrosio de Milán, atribuida al siglo IV, aparece David sedente –la mutilación de sus extremidades impide saber si tocaba algún instrumento–, con los pies sobre un león acostado; próximo a éste se encuentra un oso (*Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, IV, 1, París, 1920, col. 301, fig. 3631). En el prerrománico irlandés, comparece por lo menos dos veces David músico sentado sobre animales que pudieran ser leones: en la cruz de Clonmacnoise y en el Ms. Cotton Vitellius F.XI del British Museum (Henry, *L'art irlandais* ..., II, fig. 81 y lám. II). En el segundo caso, el león pudiera haber prestado su forma, estilizada, a una silla. Ya en el románico, en una ménsula de la Puerta de Miègeville de Saint-Sernin de Toulouse, tenemos algo más que un paralelo del David compostelano, se figura allí al salmista sentado sobre dos extraños leones cruzados (Weisbach, *ob. cit.*, 138-139; para una buena reproducción, O. Beigbeder, *Lexique des symboles*, La Pierrequi-Vire, 1969, fig., 61). Una representación similar señala Weisbach en un capitel de la iglesia de Saint-Aignan (*ob. cit.*, 225, nota 225), y otro David músico entre dos leones se encuentra en un capitel del Grossmünster de Zürich. Es Toulouse otra vez, la que nos ofrece el paralelo más estrecho para el relieve compostelano: en uno de la sala capitular de la Daurade, actualmente en el Musée des Augustins, David toca el arpa y aplasta

con sus pies un cuadrúpedo de identificación difícil, pero que de ningún modo es ya el león de los casos anteriores. Seguramente ha de figurar al “spiritus malus”, como el demonio del paralelo compostelano, (véase reproducción en Paul Mesplé, *Toulouse. Musée des Augustins. Les sculptures romanes*, París, 1961, núm. 80). La presencia, en los otros casos, de leones se justifica como alusión a una de las bestias vencidas por David, y el que se haga convivir tal victoria, en una fórmula simbólica, con la representación de aquél como salmista, puede estar también en función de expresar la potencia exorcizadora de la música davídica, pues ya se ha visto que el león encarnaba al diablo y como tal era entendido el “spiritus malus”.

Aludiré también a dos miniaturas inglesas que algo pueden tener que ver con lo que aquí se discute. En la inicial del “Beatus vir” del Salterio de Shaftesbury, de entre 1130 y 1140, comparece junto a David y sus músicos, una figura animal de apariencia demoníaca que hace sonar una especie de pandero (Kauffmann, *Romanesque ...*, fig. 134). Según Kauffmann (*ibidem*, 82), se trata de un músico “dressed in animal’s skin”. Una figura idéntica, haciendo sonar un tambor que le cuelga del cuello, y con una comparsa de músicos y danzantes, puede verse en el registro inferior de una miniatura del Ms. B. 18 del St. John’s College de Cambridge, obra de comienzos del XI. En el registro superior, se figura a David con sus músicos. Según Jacques Chailley, se explican ambas imágenes como contraposición entre la música sagrada, que representa David, y la música profana, “sous l’égide d’un monstre diabolique” (“La danse religieuse au moyen âge”, en *Arts libéraux ... Actes ...*, 370 y lám. XXXI).

¹⁵ Véase Ramón Yzquierdo Perrín, “La iglesia románica de Santa Salomé en Compostela”, *Boletín de la Universidad Compostelana*, núms. 75-76, 1967-68, fig. VI, conjeturando que sea Sansón. En el muro de la Epístola, hay un canecillo similar, con la diferencia de ser imberbe la figura (fig. III), así como otro con un segundo tocador de viola (*ibidem*, 390).

¹⁶ En un monumento al que se aludió ya como posible filiación orensana, la portada occidental de San Esteban de Ribas de Miño, aparecen, en las

arquivoltas, cinco músicos en compañía de figuras que sostienen el sol y la luna (véase la nota 15 del capítulo I). Con audacia, podría reconocerse en ellos a David y su habitual cuarteto, y explicar la asociación de los astros con base en el *concentus* cósmico del Salmo CXLVIII –“Laudate eum, sol et luna”–, pero no sé de paralelos para fundamentar tal interpretación.

¹⁷ *Historia de la S. A. Iglesia de Santiago de Compostela*, III, Santiago, 1900, 116, nota 2. Véanse también Gaillard, “Deus sculptures de l’abbaye des Moreaux à Oberlin (Ohio)”, *Gaz. des B.-Arts*, 1954 (= *Etudes d’art roman*, París, 1972, 389-394); Crozet, “Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon (suite et fin)”, *Cahiers de civilisation médiévale*, XII, 1969, 59-60. Para la noticia del Calixtino, *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, trad. de A. Moralejo, J. Feo y C. Torres, Santiago, 1961, 560.

¹⁸ Véase mi *art. cit.*, 650 y nota 91; Gaillard, *ob. cit.*, 390. Para la descripción de las basas, III *Reg.* 7, 28-29. Como ya apunté en mi *art. cit.*, el hecho de que las basas se situasen “quinque ad dexteram partem templi et quinque ad sinistram”, podría explicar el “in medio” de la inscripción, pero no el “introitus”.

¹⁹ En Ioannis de Pineda, *De rebus Salomonis regis*, Lyon, 1609, 520 y ss., se encontrará todavía un eco de esta polémica, con referencia a autores medievales.

²⁰ III *Reg.* 10, 18-19. Cito por *Vetus Testamentum Graecum, iuxta septuagintae interpretes ...*, Lipsiae, 1887. Cfr. Pineda, *ob. cit.*, 421 y 443.

²¹ Cit por Pineda, *ob. cit.*, 443.

²² *Rationale ...*, I, III, *ed. cit.*, 13. En la práctica, son mucho más abundantes los leones que los toros, en las puertas de las iglesias románicas. El partido compostelano, pero reuniendo en una misma puerta al león y al buey, fue seguido en Leyre (véase Crozet, cit. en la nota 17). También de Compostela ha de depender en este punto la portada occidental de la Colegiata de Xunqueira de Ambía, con una cabeza de buey en una de las mochetas. Bueyes solos sirven de ménsulas

a las estatuas de la Puerta del Cordero de San Isidoro de León. Dada su similitud –notada ya por Gaillard, *ob. cit.*, 390-391- con el prótomo que también sirve de ménsula en la fachada de la abacial des Moreaux, (*ibidem*, 397 b), puede atribuírseles la función simbólica que aquí se discute. En la portada occidental de San Vicente de Avila, sirven de mochetas dos leones y dos bueyes.

²³ Con idéntica relevancia, encontramos a los dos monarcas en el Árbol de Jessé y flanqueando, en estatuas, la fachada. Aparte de estas representaciones seguras, se ha querido ver a David entre las figurillas que pueblan la arquivolta interna del arco derecho (López Ferreiro, *El Pórtico ...*, ed. cit., 45; Silva y Barreiro Fernández, *El Pórtico ...*, 98), y en el fuste entorchado del machón izquierdo –en el joven que lucha con una maza contra un híbrido (*ibidem*, 111)-. En el primer caso, es muy probable la presencia de nuestro personaje, pero entre tanta figura coronada que lo acompaña, no está demostrado que no se encuentre también Salomón; y en el segundo, no caben otras opciones que las hipotéticas.

²⁴ Véase reproducción en Ángel del Castillo, *El Pórtico de la Gloria*, Santiago, 1949, lám. 16.

²⁵ *Ob. cit.*, 61.

²⁶ Se recordará que un gesto similar caracterizaba a la Dialéctica en el *Hortus deliciarum* (véase la nota 83 del capítulo II).

²⁷ *Ob. cit.*, 57; del Castillo, *ob. cit.*, lám. 25.

²⁸ *Romanesque ...*, fig. 839.

²⁹ En la estatuaria, Porter sólo da una versión, en Étampes, y puramente conjetural (*ob. cit.*, fig. 1463). En Chartres, se acogerá a Ester entre las figuraciones tipológicas de la *Ecclesiae*, en las arquivoltas de la portada septentrional izquierda (Katzenellenbogen, *The sculptural ...*, 70-73). Para una presunta estatua de Ester en la Catedral de León, véase Franco Mata, *Escultura ...*, 220 y fig. LXV. Entre tantas reinas anónimas de los ciclos estatuarios de los *portails royaux*, seguramente

se esconde más de una Ester, pero cuando se trata, como en Compostela, de una sola reina, difícilmente se puede pensar en ella.

³⁰ Así aparece o aparecía la reina en Corbeil, Saint-Loup-de Naud, Château-Chalon, Germigny-l'Exempt, Saint-Pierre de Nevers, Freiberg, Tuy, Estrasburgo, y en el Burgo de Osma ...

³¹ Sobre la Reina de Saba como profetisa, véase bibliografía en la nota 36.

³² Para la interpretación del arco de la izquierda del Pórtico, remito a las referencias de la nota 23. Según Isidoro, la Reina de Saba sería equiparada a los apóstoles en la potestad de “Iudaeis adulteris iudicandis” (*Allegoriae ...*, PL, LXXXIII, col. 113).

³³ López Ferreiro, *ob. cit.*, 57. Véase reproducción en Chamoso Lamas, *Guías artísticas de España. Santiago de Compostela*, Barcelona, 1961, 67.

³⁴ El verla envuelta con las “vestimentis viduitatis suae”, es precisamente el argumento primordial de López Ferreiro para reconocer en esta figura a Judit (*ob. cit.*, 57). Para la iconografía de ésta, véase Francis G. Godwin, “The Judith illustration of the Hortus deliciarum”, *Gaz. des B.-Arts*, jul-sept. 1949, 25-46. En el campo de la estatuaria, tendríamos la versión de la fachada norte de Chartres (Katzenellenbogen, *ob. cit.*, 73 y fig. 63), pero la identificación de Judit en dicha figura ha sido rechazada con argumentos válidos (Sauerländer, *Gotische ...*, 118).

³⁵ Para la sibila de Eritrea en el arte de los siglos XII y XIII, véase Mâle, *L'art ... XIIIe siècle ...*, 339-342; Réau, *Iconographie ...*, II, 1, 420-421; M.-L. Thérel, “Étude iconographique des voussures du portail de la Vierge-Mère à la Cathédrale de Laon”, *Cab. de Civ. Méd.*, XV, 1972, 46-47.

³⁶ Para la Reina de Saba como sibila, véanse Pineda, *ob. cit.*, 400; Herr, “La reine de Saba ...”, 18-20; Chastel, “La reencontré ...”, 105-109; Réau, *ob. cit.*, II, 1, 294; Ostoia, “Two riddles ...”, 78-79.

³⁷ En la significación “liminar” de los personajes

que se encuentran en el reverso de la fachada, dando frente al Pórtico, abunda la presencia entre ellos de san Juan Bautista.

³⁸ Una indiscutible estatua de la Sibila la tenemos en el claustro de la Catedral de Burgos (reproducción en Luciano Huidobro, *La Catedral de Burgos*, Madrid, s.d., 79). Ha de ser la misma figura en la que Deknatel creyó identificar a la profetisa Ana (“The thirteenth ...”, 307), pero aparte de que la inscripción de la cartela (... ILLA PROPHETISSA) se completa mejor refiriéndola a la Sibila, sólo puede encontrar paralelos, en la iconografía de ésta, la pequeña corona que porta la figura (véase, sobre este atributo, Thérél, *art. cit.*, 46). Para otra posible estatua de la Sibila, en la puerta de San Francisco de la Catedral de León, Franco Mata, *ob. cit.*, 227-228 y fig. LXVII. Para representaciones francesas anteriores o coetáneas –no estatuarias-, véanse las referencias de la nota 35 y Sauerländer, *ob. cit.*, 92 y 108.

³⁹ Aparecen en el dibujo de Vega y Verdugo.

⁴⁰ Recuérdesse la frecuencia de este gesto en la iconografía de la Anunciación, donde ha de expresar el “fiat” de María. Un precioso documento para refrendar tal interpretación, nos lo proporciona el aquí ya tan explotado pasaje de la “disputatio” del *Libro de buen amor* (véase la nota 84 del capítulo II). En el curso de la disputa, el “griego, doctor muy esmerado”, “tendió la palma llana”, y es él mismo quien luego confiesa que con ello quiso decir “que era todo a su voluntad” (*ed. cit.*, 16). A la vista de testimonios como éste, no se nos reprochará como exceso la importancia dada a la gesticulación y actitudes a lo largo del presente texto.

⁴¹ Pita Andrade, *La construcción ...*, lám. XXX a.

⁴² Manuel Muguía, *Galicia*, Barcelona, 1888, 929; Juan Domínguez Fontenla, “Cristo Majestad. Su iconografía en la Catedral de Orense”, *Bol. de la Com. Prov. de Mon. de Orense*, VIII, 1929, 378; Pita Andrade, *ob. cit.*, 103 y 160.

⁴³ Sin tener aún noticia de la interpretación aquí expuesta, Fermín Bouza-Brey me confió en una ocasión su hipótesis de que esta figura fuera

pareja de la estatuilla de reina que se encuentra sobre el altar de la mal llamada Catedral Vieja (reproducción en G. Fuertes Domínguez, *Guía de Santiago*, Santiago, 1969, 70, fig. 2). Las proporciones de una y otra son efectivamente muy similares, y sus respectivos gestos pudieran muy bien ponerlas en relación de diálogo. El de la reina, con las manos alzadas, parece como de asombro o de veneración, e iría bien con lo acostumbrado en la de Saba, aunque también para una Virgen de Anunciación. Ambas figuras se inscriben en la misma tradición estilística, la mateína, pero no parece que puedan ser obra de la misma mano y hasta es dudoso que sean coetáneas. El presunto Salomón parece más próximo al arte del Pórtico y al del coro, dentro de una manera franca y sobria. La reina revela un oficio más sofisticado, que se complace en calculadas caligrafías lineales, propias de un preciosismo de arte menor. La blanda curvatura de su cuerpo parece preludiar la de las estatuillas de marfil de la segunda mitad del XIII. De todas formas, es muy poco lo que sabemos de las líneas de desarrollo y cronología de toda la herencia mateína, como para pronunciarse terminantemente sobre la posición relativa de una y otra pieza.

⁴⁴ Véase reproducción –tan sólo para dar cuenta de la situación de la pieza- en Pita Andrade, *ob. cit.*, lám. VI (es el capitel que da a la nave, en el machón suroccidental del crucero). La presencia de *armigeri* es normal en la iconografía regia, y particularmente en la salomónica. Aparte de su obligada comparecencia en el Juicio, como ejecutores, los encontramos incluso en la escena de la visita de la Reina de Saba (véase la lám. XXXII y la fig. 2). Para la espada desenvainada como símbolo de la justicia, precisamente en un documento orensano, véase la nota 58 del capítulo II.

⁴⁵ Chamoso Lamas, “El Museo de la Catedral ...”, 270, núm. 30.

⁴⁶ Para no detenernos en análisis estilísticos que comprueben tal filiación, llamo sólo la atención sobre los índices siempre más espectaculares que proporciona el repertorio ornamental. Nótese las rosáceas aplastadas que flanquean la cabeza de la Virgen, y la serie de bolas que decora el canto de la pieza, motivos ambos con abundantes

precedentes en la Catedral de Orense.

⁴⁷ Para las dos de la Catedral de Estrasburgo, véase la nota 17 del capítulo III. Para las de Gurk y Gosslar, remito a las referencias de la nota 49.

⁴⁸ En un cuadrifolio de la Catedral de Amiens –véase referencia en la nota 18 del Capítulo III– no aparecen más que dos leones. Tres cachorros encontramos junto al trono en una miniatura del Misal de Henry de Chichester (Saunders, *English ...*, lám. 68). La exégesis –véanse referencias en la nota siguiente– daba siempre más importancia a los dos leones contiguos al trono que a los restantes.

⁴⁹ Sobre las bases textuales del tema y su iconografía, véanse Mâle, *L'art ... XIIIe ...*, 158 y nota 6; Réau, *ob. cit.*, II, 2, 94; Hubert Schrade, *La peinture romane*, París-Bruselas, 1966, 139, 158 y 165-166; Manuel Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947, 435-442; Katzenellenbogen, *ob. cit.*, 15.

⁵⁰ Quizá pueda verse una alusión ya explícita a este pensamiento, a través de recursos más sofisticados, en los casos, nada excepcionales, en que el Niño aparece con las piernas cruzadas sobre el regazo de su madre. No faltan ejemplos gallegos de tal particularidad: se insinúa en el Niño de la Epifanía de la Catedral de Tuy, se afirma en las epifanías compostelanas de San Fiz de Solovio y de San Benito del Campo, y adquiere una particular ostentación en una talla en madera del Museo de la Catedral de Mondoñedo, la Virgen de Seivane. Tal actitud ha de aludir a la majestad y poder que conviene a Cristo –véase, sobre su sentido general, la nota 61 del capítulo II–, pero no es improbable que tales valores se expresen a través de la evocación de Salomón, figura en la que es particularmente frecuente el cruzamiento de piernas, por su triple calidad de potestad real, jurídica e intelectual. Como recuerdo de un Salomón juez interpreta precisamente la actitud en cuestión del Niño Schaeffer, “Le relief ...”, 192, nota 15. Tal posibilidad conlleva para María la calificación de Trono de Salomón.

⁵¹ Véanse las notas 64 y 65.

⁵² Que Salomón reciba a la Reina sentado en su trono, es muy frecuente, pero no tanto que éste se acomode estrictamente a la descripción bíblica. Un ejemplo hispánico puede verse en la miniatura de un códice toledano del siglo XIV que reproduce Trens, *ob. cit.*, fig. 265. Para un ejemplo dudoso, en un fresco de Dura Europos, véase la nota 73 del capítulo III. En la Epifanía del tímpano de Santa María de La Coruña, los brazos del trono sobre el que se sienta María rematan en cabezas de león, pero siendo éste un rasgo tan extendido en el mobiliario de la época, resulta difícil reconocer allí un paralelo para la hipotética conjunción de temas que se da en la Virgen de Seixalvo.

⁵³ *Ob. cit.*, 439.

⁵⁴ Véase reproducción en del Castillo, *ob. cit.*, lám. 17.

⁵⁵ Se los ha identificado con Fernando III y D. Berenguela, con Fernando II y D. Urraca, los Reyes Católicos (!) ... Murguía fue el primero en reconocer a Salomón, pese a hacer de su compañera una santa Eufemia (*ob. cit.*, 308). A la Reina de Saba la identificaron August L. Mayer (“The decorated portal of the Cathedral of Tuy”, *Apollo*, II, 1925, 12) y Deknatel (*art. cit.*, 251)

⁵⁶ Una curvatura similar, contrastando también con el aplomo de Salomón, puede verse en la Reina de Saba de Chartres (Sauerländer, *ob. cit.*, lám. 92).

⁵⁷ Honorius Augustodunensis, *Expositio ...*, PL, CLXXII, col. 352. Según leyendas islámicas, la Reina de Saba sería literalmente hija de un demonio, y a ella y a su pueblo los representa *El Corán* en poder de Satán (Chastel, *art. cit.*, 105). Sobre una figura también demoníaca, aparece la Reina de Saba en Saint-Germain-l’Auxerrois (Sauerländer, *ob. cit.*, lám. 157).

⁵⁸ Réau, *ob. cit.*, II, 1, 281-282. Giotto, Gaddi, Duccio, el Maestro de Flémalle, Enguerrand Quarton y Nicolás Florentino, entre otros muchos, nos dejaron testimonio de una similar concepción del Templo de Jerusalén. Para un ejemplo escultórico y más próximo a Tuy, véase el

“gotische Zentralbau” que hace de Templo en la escena de las Testaciones de Cristo, en la Catedral de Reims (Sauerländer, *ob. cit.*, 158, lám. 214).

⁵⁹ No he podido verificarlo, pero presumo que así sea por tratarse de un rasgo tan excepcional.

⁶⁰ Lucien Broche, *La cathédrale de Laon*, París, 1951, 37.

⁶¹ Véase el grabado que reproduce esta portada, en Sauerländer, *ob. cit.*, fig. 24. Para la interpretación de la figura, véase *ibidem*, 87, y Kerber, *Burgund und die Entwicklung ...*, 95 y nota 219. La estatua que le hace frente parece ser de la Reina de Saba.

⁶² Aparte de los lejanos precedentes bizantinos, véanse la lauda de Childeberto (Sauerländer, *ob. cit.*, lám. 49), la estatua de la emperatriz Cunegunda, en Bamberg (K. Grüber, *Die Bildwerke des Bamberger Doms*, Leipzig, s. a., lám. 21 y 25), el yacente de Enrique el León, en Braunschweig, el Clodoveo II del cenotafio de Dagoberto, en Saint-Denis ... En el campo de la miniatura, véanse los retratos de los reyes normandos en los *Chronica Minora* de Matthew Paris (Saunders, *ob. cit.*, lám. 80).

⁶³ Véase la nota 36 del capítulo III.

⁶⁴ Véase In *Epiphaniae solemnitate sermo II*, 4, de San Leon (Leon Le Grand, *Sermons*, I, París, 1964, 224 ; Cfr. *ibidem*, 234, 256 y 284). Al parecer, ya san Agustín había visto en los Magos las “primitiae gentium” (cit. *ibidem*, 235, nota 3), lo que desmiente la prioridad que Marianne Elisagaray parece otorgar a san León en este punto (*La légende des Rois Mages*, París, 1965, 23-24). Véase también Isidoro, *Allegoriae ...*, PL, LXXXIII, col. 117. Se encontrará amplia ilustración de la portada tudense en Mayer, *art. cit.*

⁶⁵ Para la relación tipológica –y posteriormente, también legendaria- entre la Reina de Saba y los Magos, que parece remontar a Tertuliano, véanse Mâle, *L’art ... XIIe ...*, 396; *L’art ... XIIIe ...*, 158, nota 6; Réau, *ob. cit.*, II, 1, 294; Chastel, *art. cit.*, 102; Elisagaray, *ob. cit.*, *passim*. A veces, se da a entender, con error, que la prefiguración

de los Magos y de la *Ecclesia gentium* son dos alternativas diferentes en la figura de la Reina de Saba, cuando en realidad se trata de una relación tipológica y de otra alegórica, apuntando ambas hacia el mismo pensamiento.

⁶⁶ Para María como *Ecclesia*, véase Hugo Rahner, *María y la Iglesia*, Bilbao, 1958; Katzenellenbogen, *ob. cit.*, 59 y ss.

⁶⁷ María es llamada “templum dei” por Isidoro (*Liber de ortu et obitu patrum*, PL, LXXXIII, col. 1285). Para el Templo como figura de la *Ecclesia* véase la nota 23 del capítulo III.

⁶⁸ Para una exposición algo más detenida del contenido del programa tudense véase mi *Escultura gótica ...*, 7-14. Para ilustraciones, Mayer, *art. cit.*

⁶⁹ Un eco del Salomón de Tuy se observa aún en el san Andrés que se encuentra en el exterior de la capilla de su advocación, en la misma Catedral. La derivación se restringe exclusivamente a motivos formales.

⁷⁰ Ya en fecha que ha de andar próxima al 1400, hay que señalar una excepcional estatua de David –obra tan tosca de concepto como de ejecución- en la Catedral de Lugo. Se encuentra en el mainel del ventanal que abre al oriente, en el brazo sur del transepto.

⁷¹ En una relación efectiva con este hecho, pudiera estar, si no el David, la figura de Santiago entre cipreses que se encuentra en el friso de las Platerías. En tal sentido, interpretó John Williams la inscripción “Anfus Rex” que la acompaña (“Spain or Toulouse? A half century later. Observations on the chronology of Santiago de Compostela”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, I, Granada, 1976, 561).

⁷² Para el *Tumbo A* y sus miniaturas, véanse Santiago Montero Díaz, “La miniatura en el Tumbo A de la Catedral de Santiago”, *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*, V, 1933; Salustiano Portela Pazos, *Anotaciones al Tumbo A de la Catedral de Santiago*, Santiago,

1949.

⁷³ Para esta corriente artística véase mi *ob. cit.*, 28-35.

⁷⁴ Véanse Guerrero Lovillo, *Las Cántigas ...*, 209-212, figs. 181-187; Carmen Bernis Madrazo, *Indumentaria medieval española*, Madrid, 1956, 27 y figs. 59, 60 y 65. Que tal tocado podía ser propio de una reina nos lo demuestra la conocida estatua de doña Violente, en el claustro de la Catedral de Burgos. El capitel orensano puede servir así de apoyo para algún otro caso en que la Reina de Saba no lleva corona (véase Ostoya, *art. cit.*, 92 y ss y fig. 16).

⁷⁵ Véase la nota 65.

⁷⁶ Véase mi *ob. cit.*, 34.

LÁMINAS



1. Catedral de Orense. Portada meridional.



2. Catedral de Orense. Portada meridional.

3. Catedral de Orense. Portada Septentrional



4. Catedral de Orense. Soporte del primitivo altar mayor. Museo catedralicio.





5. Catedral de Orense. Portada meridional.



6. Catedral de Orense. Portada meridional.
Cristo en majestad.



7. Catedral de Orense. Portada meridional.
Detalle del arranque de las arquivoltas en el
lado izquierdo.



8. Catedral de Orense. Portada meridional. David persiguiendo al león.



9. Catedral de Orense. Portada meridional. David acosando al oso.



10. Catedral de Orense. Portada meridional. Oso acosado por David.



<12. Detalle de la inicial del Salmo I en un manuscrito procedente de la abadía de Marchiennes.



13. Salterio de St. Swithun. David y el león. Unción de David.>



11a y 11b. Ms. 4 de la Biblioteca de Evreux, procedente de la Abadía de Lyre. David luchando con el león y con el oso.



14. St. Andrew's (Escocia). David y el león.



15. Catedral de Orense. Portada meridional. Acompañante de David. Salomón y Marcolfo



16. Catedral de Orense. Portada meridional. La reina de Saba.



17. Hortus Deliciarum. Salomón y la reina de Saba.



18. Catedral de Orense. Capitel de la Clastra Nova. Salomón y la reina de Saba.

19. Catedral de Santiago. Parteluz del Pórtico de la Gloria. Salomón.



21. Biblia de Winchester. Inicial del Cantar de los Cantares. salomón y la Sponsa.

20. Catedral de Santiago. Parteluz del Pórtico de la Gloria. La Virgen.





22. Tímpano del Museo de Saint-Remi de Reims. Disputatio.

24. Catedral de Ciudad Rodrigo. Fachada meridional. La reina de Saba y Salomón.>



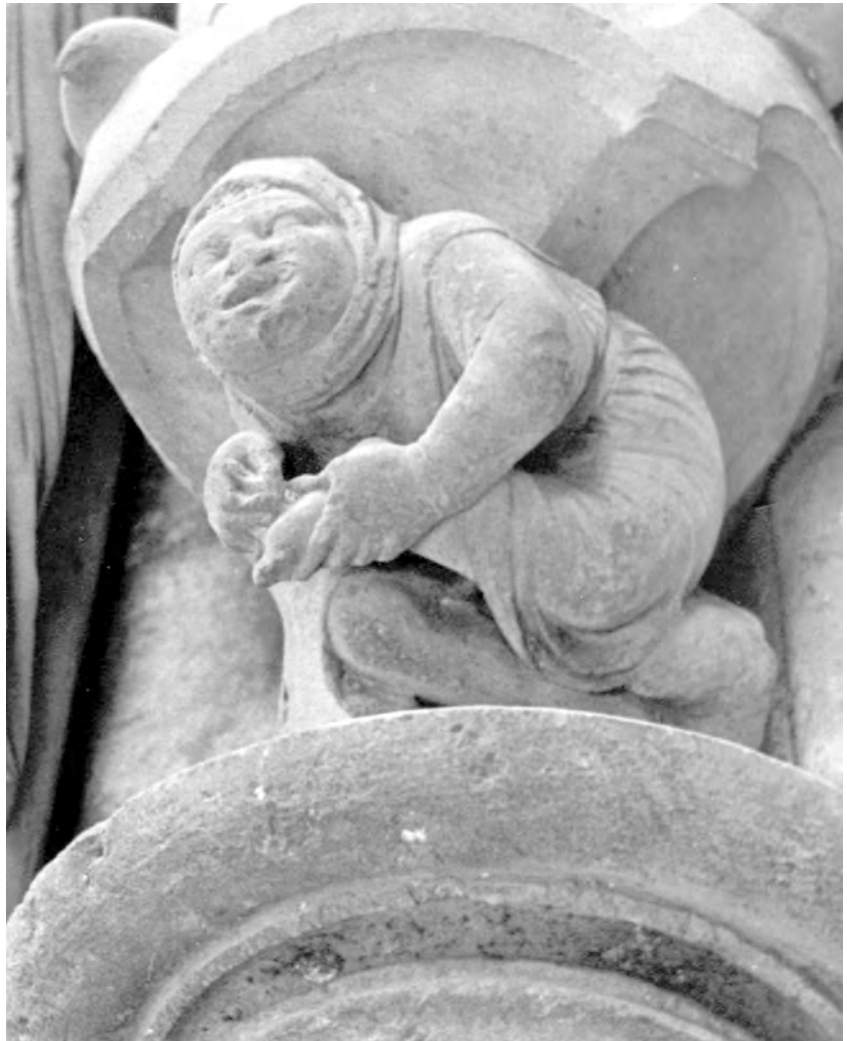
23. Catedral de Chartres. Fachada occidental. La dialéctica.

25. París. Saint-Germain-l'Auxerrois. Salomón y la reina de Saba.>





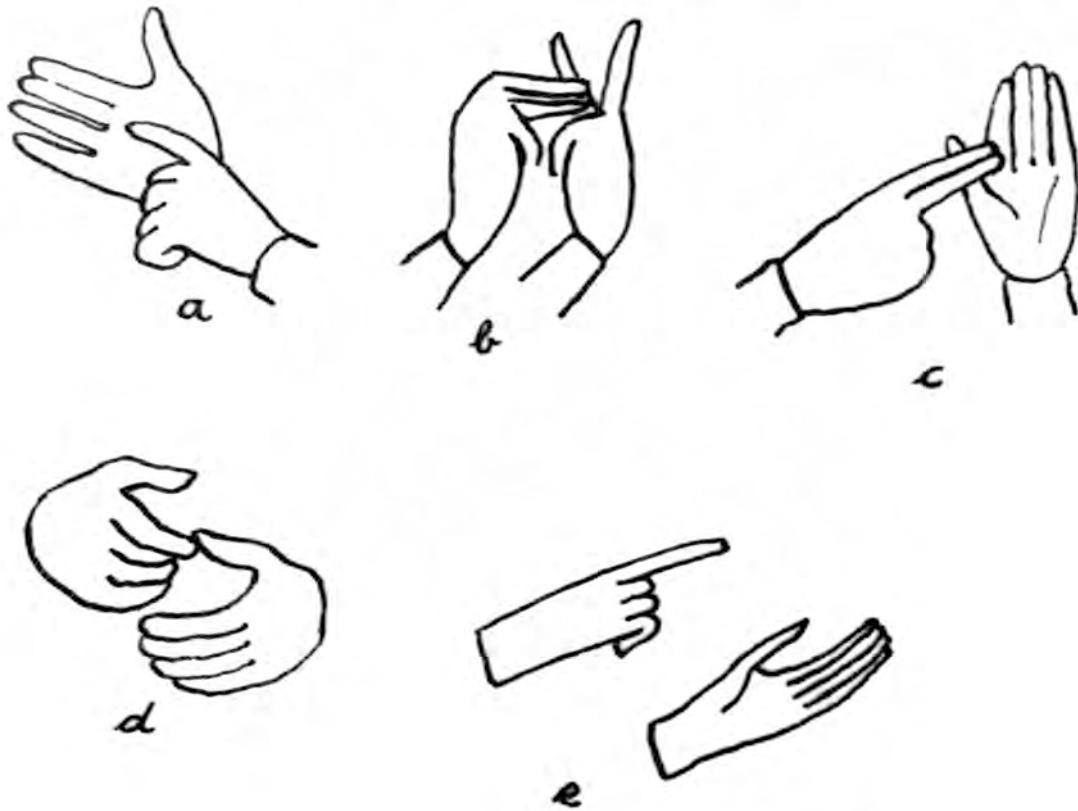
<26. Catedral de Orense. Portada meridional. Marcolfo.



27. Catedral de Chartres. Fachada norte. Marcolfo.



28. Catedral de Tuy. Portada occidental. Marcolfo.



29. Diversas fórmulas de cómputo digital. a) Tímpano de Reims (véase la lám. 22). b) Cantiga XXXII de Alfonso X el Sabio (véase la nota 84 del capítulo II). d) Santo Tomás de Aquino, en una miniatura de Jean Fouquet. e) Sócrates, en una miniatura de un manuscrito de Boecio de la Hessisches Landesbibliothek (véase la nota 63 del capítulo II).

30. Salterio de Ormesby. Inicio del Salmo LII. Salomón y Marcolfo.



31. Tournai. Bibliothèque de la Ville. Inicial del Salmo LII, en un Salterio fechado en 1236. Salomón (?) y el insipiens.





<32. Expositio in Cantica Canticorum de Honorius Augustodunensis. La reina de Saba.

33. Catedral de Amiens. Fachada occidental. Salomón y la reina de Saba.>



<34. Catedral de Amiens. Figuras en los cuadrifolios bajo la estatua de la reina de Saba. Salomón y la reina de Saba.



<35. Catedral de Tuy. Portada occidental. Salomón y la reina de Saba.

36. Catedral de Tuy. Portada occidental. Detalle de la estatua de Salomón con reconstitución del gesto de cómputo digital.>

37. París. Saint-Germain-des-Près. La reina de Saba. Grabado publicado por Montfaucon.>



<38. San nicolás de Amiens. A la derecha, la reina de Saba. Grabado de Millin.



<39. Biblia de Roda. la reina de saba ante Salomón.



40. Liber Feudorum Maior. Bernat Tallafer y su hijo.



41. Catedral de Santiago. Portada de las Platerías. David.



42. Catedral de Santiago. Escalinata de la fachada occidental. David.



43. Catedral de Santiago. Escalinata de la fachada occidental. Salomón.

44. Catedral de Santiago. Pórtico de la Gloria. La reina de Saba (?).



45a. Catedral de Orense. Fachada occidental. David



45b. Catedral de Orense. Pórtico del paraíso. Salomón.



46. Catedral de Santiago. Salomón.



47. Museo de la Cattedral de Orense. Virgen de Seixalvo.

