

ICONOGRAFÍA PROFANA EN EL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE LEÓN Y SU REFLEJO EN EL DE LA CATEDRAL DE OVIEDO

ÁNGELA FRANCO MATA

El claustro de la catedral de León constituye un conjunto muy representativo del arte gótico, en el que se incardinan en armónica simbiosis arquitectura, escultura y pintura. Su comprensión no resulta fácil para el hombre del siglo XXI, tan alejado de los esquemas mentales y religiosos del hombre medieval, cuya vida estaba inmersa en la ley divina. Esto explica la variada temática iconográfica, profana y religiosa, que puebla repisas, capiteles y pintura mural. Junto a santos protectores, como San Cristóbal, Santa Margarita, Santa Catalina, San Lorenzo, todos ellos muy populares en el marco de la devoción medieval europea, se desarrollan ocasionalmente algunas ocupaciones de la vida rural, episodios caballerescos, como cacerías, figuraciones moralizantes, como el Lay de Aristóteles, y tantos otros temas, que se justifican desde este carácter de dependencia de Dios, que preside la vida del cristiano. Como se abordará con más detalle, el trabajo en sus más variadas manifestaciones constituye un medio salvífico tras la caída de Adán y Eva y consiguiente redención de Cristo, que se integran en la iconografía de repisas y capiteles¹. El cristiano común no se plantea problemas religiosos. Por el contrario, eleva al Todopoderoso los ojos de la fe, para que le ayude a superar las amarguras de la vida presente y conferirle esperanzas para la vida eterna en el paraíso. Sin estos pensamientos carece de sentido el arte, cuya finalidad estética no interesaba especialmente en los parámetros del bajomedioevo. Culminan las creencias y la liturgia del clero con el ciclo del año litúrgico estampado en magníficos frescos, la mayoría de cuyas pinturas corrieron a cargo de Nicolás Francés. El claustro acogía los despojos humanos de las dignidades capitulares y personajes de especial relevancia social, que erigían monumentos sepulcrales más o menos ostentosos, en torno

¹ Esta idea ha sido tratada para el mensario de Beleña de Sorbe por Frontón Simón, I. M. y Pérez Carrasco, Francisco Javier, «Historia, trabajo y redención en la portada románica de Beleña de Sorbe», *Goya*, 229-230, Madrid, 1992, pp. 29-38.

a los que ordenaba la celebración de actos litúrgicos para impetrar de Dios sufragios por la salvación de su alma².

Qué duda cabe que la finalidad didáctica y catequética para los claustros catedralicios estaba en el ánimo de los encargantes³, función no sólo para el fiel en general, sino de manera particular para el propio clero, que era quien hacía uso constante del mismo en las numerosas celebraciones litúrgicas⁴, vinculadas a grandes fiestas y a mandas funerarias⁵. Son éstas las que proporcionan la clave del significado del denso programa iconográfico: el arte medieval no es gratuito; está pensado eventualmente con fin docente. La liturgia se manifiesta, entre otros sistemas, por medio del ritual procesional.

Como el templo cristiano, el claustro constituye un símbolo de todo el universo, lo cual justifica la inclusión de una temática variada, religiosa y profana.

El claustro de la catedral de León se halla emplazado en el lado norte, orientación atípica, ya que la mayoría de ellos se ubica en el lado sur⁶ (fig. 1). Este emplazamiento se explicaría a partir de la ampliación del templo llevada a cabo por el obispo Pelayo a fines del siglo xi, invadiendo parcialmente el claustro meridional. Las dimensiones del edificio proyectado por Manrique impusieron la construcción de las dependencias claustrales en el lado norte. El recinto estaba formado por una galería de arcos de medio punto de reducidas dimensiones y columnas pareadas, como corresponde al estilo románico, en cuyo siglo xii son fechables⁷. Un documento de 1186 informa sobre la obra claustral de dicho siglo⁸.

² Franco Mata, Ángela, «El claustro de la catedral de León. Su significación en el contexto litúrgico y devocional», Congreso Internacional «La Catedral de León en la Edad Media». *Actas*, eds. Yarza, Joaquín, Herráez, M.^a Victoria y Boto, Gerardo, León, Universidad, 2004, pp. 263-295.

³ «El programa iconográfico [de los cistercienses] debía ser diferente en las iglesias episcopales, a donde acudían fieles que había que adoctrinar, del de las iglesias de los monasterios», dice López de Guereño, M.^a Teresa (*Monasterios medievales premonstratenses. Reinos de Castilla y León*, Valladolid, 1997, pp. 69-84, sobre todo p. 78), resulta cuando menos un tópico.

⁴ La función funeraria del claustro ha sido tratada para las capillas claustrales de la catedral de Zamora por Carrero Santamaría, Eduardo, «El claustro medieval de la catedral de Zamora: topografía y función», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo»* (1996), pp. 107-127. Para Santiago *vid.* Carrero Santamaría, Eduardo, «Las ciudades episcopales del Reino de Galicia. Los restos del claustro medieval de Santiago de Compostela», *Religión and Belief in Medieval Europe, papers of the «Medieval Europe Brugge 1997», Conferencia*, 4 (1997), pp. 171-180. Agradezco al autor los dos artículos.

⁵ Para Zamora *vid.* Carrero Santamaría, Eduardo, «El claustro medieval de la catedral de Zamora: topografía y función», *cit.* pp. 124-125.

⁶ No podía levantarse en el lado sur, por estar ocupado por el palacio del obispo.

⁷ Gómez Moreno, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, Madrid, 1925, p. 219; Valdés Fernández, Manuel *et altri*, *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994, p. 46.

⁸ Sánchez Ameijeiras, Rocío, «Una empresa olvidada del primer gótico hispano: la fachada de la sala capitular de la catedral de León», *Archivo Español de Arte*, 276 (1996), pp. 389-406, sobre todo p. 390.

Aunque Gómez Moreno aventura el inicio de las obras del claustro gótico durante el reinado de Sancho IV⁹, debe retrotraerse varios años, concretamente a las últimas décadas del siglo XIII, como se deduce de la documentación expurgada sistemáticamente por varios autores en el marco de los últimos años. A través de ella sabemos, como advierten M. Valdés y otros, de la intención del obispo D. Fernando Ruiz y capitulares de llevar a efecto la remodelación del recinto, que no debió de ser especialmente importante, como se deduce de la escasez de datos a ella referentes. Resultan ilustrativos en cuanto al avance constructivo varios datos documentales: el documento de 1290 referente a la recepción de ornamentos y objetos de culto perteneciente a la «capilla vieja de los obispos», la manda del obispo Ossorio a su muerte, en 1313, de cincuenta marcos de plata para la adquisición de posesiones que se emplearon «*in constructione balnearum*» y la donación del infante D. Alfonso de Valencia (+ 1316) de diez mil maravedíes para su aniversario, «*de los cuales fue construida cierta volta en el claustro...*»¹⁰, alusión directa a la construcción de las galerías. Nieto de Alfonso X el Sabio e hijo de Don Juan el de Tarifa, D. Alfonso ostenta su prosapia a través de su escudo cuartelado de dos águilas y leones, que campea sobre el doble arco del quinto tramo de la panda este y sobre la ménsula de su derecha, que acoge los nervios de la cubierta (9 A)¹¹ (fig. 2), indicativo del destino de la donación del infante enterrado en la actual capilla de la Virgen Blanca¹². La reforma importante fue la llevada a cabo en el siglo XVI, que afectó a las cubiertas y a los apoyos exteriores. Para ella se aprovechó en lo posible lo construido anteriormente, así los muros perimetrales del recinto románico y la cantería. Las dimensiones coinciden con las actuales, es decir, treinta metros de lado, la profundidad de las crujías cinco metros.

El trazado de cada uno de los ocho arcos de las galerías así como los soportes deriva del claustro burgalés, levantado el bajo en torno a 1260 y 1265¹³. Se proyectaron pilastras con capiteles corridos, ménsulas que recogen los nervios de la cubierta así como arcos formeros dobles decorados con hojas, en todo coincidentes. En León se observa una gran uniformidad en la estructura y decoración a lo largo de todo el perímetro. Los apoyos más cercanos a los ángulos ostentan el núcleo moldurado con gruesos baquetones,

⁹ Gómez Moreno, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, cit. p. 232.

¹⁰ Valdés, Manuel *et alri*, *Una historia arquitectónica...*, cit. pp. 114-115.

¹¹ Quadrado, José M.^a *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Asturias y León*, Barcelona, 1885, p. 464; Valdés, Manuel *et alri*, *Una historia arquitectónica...*, cit. p.115.

¹² Franco Mata, Angela, *Escultura gótica en León y provincia 1230-1530*, León, 1998, pp. 429-430.

¹³ Abegg, Regine, *Königs und Bischofsmonumente. Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos*, Zurich, 1991, p. 28.

mientras en el resto predominan las superficies planas de aristas vivas¹⁴. En cuanto a las trazas de la obra gótica del claustro leonés, deben de pertenecer al Maestro Enrique, autor de la ampliación de la girola y claustro de la catedral de Burgos¹⁵. Muerto en 1277, es presumible que fuera construido por su sucesor, el maestro Juan Pérez¹⁶.

Existe constancia ya en 1290 del uso del claustro para diversas actividades, lo que significa que las obras estaban adelantadas. Por otra parte, se documentan diversas mandas testamentarias con la voluntad de enterrarse en el claustro, independientemente de las prescripciones del Concilio de León de 1288, referentes a la limitación de los enterramientos en el interior de los templos. Ni este punto, ni el procesional, registrado ya desde 1303, ni otras ceremonias de carácter litúrgico, se van a abordar aquí¹⁷.

REPISAS Y CAPITELES

Como es sabido, los capiteles cubiertos de escenas de los claustros son creaciones monásticas, y por tanto, para uso exclusivo de los monjes. De aquí son adoptados en iglesias y catedrales, llegando al mundo gótico plenamente formados y en muchos casos muy evolucionados. De nuevo, su acceso era restringido al clero¹⁸ y excepcionalmente a personajes autorizados, como reyes y en su caso nobles, que de alguna manera contribuyeron a su construcción o con donaciones de otro tipo, siendo inmortalizados por medio de la heráldica o de imágenes. Los miembros del cabildo en las procesiones y en los rezos en el claustro descubrirían la variada temática, ideada con fines moralizantes.

La temática iconográfica de claustros románicos se adopta eventualmente en claustros góticos. Así, muchos temas del claustro románico de la catedral de Gerona coinciden en gran medida con los adoptados posteriormente en León,

¹⁴ Valdés, Manuel *et altri*, *Una historia arquitectónica...*, cit., pp. 116-121.

¹⁵ Karge, Henrik, «La cathédrale de Burgos. Organisation et technique de la construction», *Les batisseurs des cathédrales gothiques*, catálogo exposición, Estrasburgo, 1989, p. 163; Id. *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España* (1989), Valladolid, 1995, pp. 193-195.

¹⁶ Valdés, Manuel *et altri*, *Una historia arquitectónica...*, cit. p.120.

¹⁷ Navascués Palacio, Pedro, *Teoría del coro en las catedrales españolas*, discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1998, pp. 93-115.

¹⁸ Caso Fernández, Francisco y Paniagua Félix, Pedro, «Estudio histórico e iconográfico del claustro», *La restauración de la torre y el claustro de la catedral de Oviedo*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2004, pp. 204-251, sobre todo p. 208.

aunque ello no significa que haya sido el inspirador¹⁹. El claustro leonés será a su vez «mentor» del ovetense, en la primera etapa de su construcción, que corresponde al ala norte y mitad del ala sur, extremo que se pone de manifiesto en la temática iconográfica desarrollada. El programa iconográfico del claustro leonés, como el de Oviedo, es complejo a la vez que sintético, global, muy variado, y no sujeto a un orden determinado. Los relieves y capiteles, salvo excepciones, son concebidos como unidades autónomas y con una sucinta secuenciación interna, como en la panificación, vendimia, la herrería, etc. La idea motriz es la de la salvación por los méritos de la pasión de Cristo, para cuya consecución el clero, que en el siglo xiv, tenía costumbres bastante licenciosas y corruptas, ha de estar implicado por medio de la oración al Salvador y plegarias a los santos intercesores. Como advierte M. Menéndez y Pelayo en la *Historia de los Heterodoxos Españoles*, «al siglo de San Luis, de San Fernando, de Jaime el Conquistador y de Santo Tomás de Aquino sucede el de Felipe el Hermoso, Nogaret, Pedro el Cruel, Carlos el Malo, Clocester y Juan Wiclef. En vez de la *Divina Comedia* se escribe el Roman de la Rose y llega a su apogeo el ciclo de Renard»²⁰, que, puesto que figura en el claustro ovetense, será analizado en el presente contexto. D. Pedro Tenorio exigió a los sacerdotes que celebrasen misas en su capilla funeraria de San Blas en la catedral de Toledo, que no exhibieran en público a sus barraganas...²¹.

Pueblan repisas y capiteles temática bíblica, del Antiguo y Nuevo Testamento, hagiográfica, profana, donde tienen cabida narraciones literarias y mitológicas, y sobre todo deliciosas escenas de la vida cotidiana, que se imponen cuantitativamente sobre todo lo demás. Entre ellas se inmiscuyen seres fantásticos, generalmente con carácter negativo, que vienen a significar vicios e intromisiones del maligno para impedir la salvación del cristiano²². En mi opinión, sin embargo, el programa original no se llevó a efecto en su totalidad, como se demuestra a través de la gran diferencia de calidad artística y complejidad iconográfica. Las repisas y capiteles de la panda septen-

¹⁹ Para el análisis iconográfico del claustro de la catedral de Gerona, *vid.* Cid Priego, Carlos, «La iconografía del claustro de la catedral de Gerona», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, 6 (1951), pp. 5-118.

²⁰ Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de los Heterodoxos Españoles. I. España romana y visigoda. Período de la Reconquista. Erasmistas y protestantes* (1880-82), Madrid, BAC, 4ª ed., 1986, I, pp. 513, 608.

²¹ Franco Mata, Ángela, «El arzobispo Pedro Tenorio: Vida y obra. Su capilla funeraria en el claustro de la catedral de Toledo», *La Idea y el Sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media (II)*, Santiago de Compostela, 1992, pp. 73-93.

²² Analizado por Mateo Gómez, Isabel, *Temas profanos en la escultura gótica española. La sillerías de coro*, Madrid, 1979. Para Asturias *vid.* Caso Fernández, Francisco de, «Temas mitológicos en el gótico astur», *ENTEMU* (1992), pp. 173-191.

trional y algunas de la occidental resultan infinitamente más pobres que las de los lados sur y este. Por otra parte, el propio programa iconográfico, que ha servido de inspiración al claustro de Oviedo, resulta mucho menos completo en determinados ciclos, fundamentalmente los relativos a temática bíblica. Dentro del espíritu enciclopédico y el carácter moralizante que presiden el programa iconográfico, tiene su inicio en la creación y pecado original, su continuación en la redención y clausura en el Juicio Final. Son tres momentos que en el cristianismo se arbitran en un concepto lineal de la historia del género humano, el inicio en el primero, el estadio álgido en el siguiente y el final el último. Todo ello se inscribe en el orden providencial querido por Dios según la ideología aristocrática imperante. La Iglesia proporciona al hombre la posibilidad de salvación a través del trabajo, que lo redime del pecado. El hombre ha de procurarse el sustento hasta el Juicio Final, entendido desde el siglo XII, como advierte Le Goff²³ no como concepto negativo sino positivo de salvación. Estos conceptos son vertidos en el *Elucidarium*, en el sentido de que el hombre había sido creado para vivir sin trabajar, si era su deseo; el trabajo obligatorio es consecuencia del pecado, pero las tareas libremente aceptadas se convierten en un medio de salvación, no en una servidumbre de aquél²⁴. También Hugo de San Víctor y Pedro el Comedor estiman que el trabajo como castigo deja el lugar a su revalorización en tanto que penitencia y medio de redención²⁵. Pero a estos conceptos ideológicos hay que añadir otros de carácter material: la Iglesia establece el impuesto del diezmo, que afecta a todos los trabajadores, buscándose su fundamento en las ofrendas de Caín y Abel a Dios por consejo de su padre²⁶.

En la Baja Edad Media comienza a manifestarse una clara división entre lo que Jacques Le Goff ha denominado el «tiempo de Dios» y el «tiempo de los hombres». El primero tenía como base el rezo de las horas canónicas, desde el punto de vista de la secuencia diaria, y el calendario eclesiástico, para regulación del año. Las horas canónicas, y en esto no se ha puesto especial énfasis, constituyen una constante en los retablos de la Baja Edad Media en toda

²³ Le Goff, Jacques, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Madrid, 1983, p. 164.

²⁴ Le Goff, Jacques, *La civilización del Occidente medieval* (1965), Madrid, 1969, pp. 324-325.

²⁵ Frugoni, Chiara, «Chiesa e lavoro agricolo nei testi e nelle immagini dall'età tardoantica all'età romanica», *Medioevo rurale. Sulle tracce della civiltà contadina*, Bologna, 1980, pp. 321-336.

²⁶ Castiñeiras González, Manuel Antonio, «Cycles de la Genèse et calendriers dans l'art roman hispanique. À propos du portail de l'église de Beleña del Sorbe (Guadalajara)», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 38 (1995), pp. 307-317.

Europa²⁷. Por su parte, Julio Valdeón delimita algunos conceptos en cuanto a la división del tiempo, tomado de la vida en los monasterios. Cada tres horas, las campanas de las iglesias monásticas anunciaban el rezo correspondiente a medianoche, Maitines; a las tres, Laudes, a las seis, Prima; a las nueve de la mañana, Tercia; a mediodía, Sexta; a las 15 horas, Nona; a las 18, Vísperas; y a las 21, Completas. Es una división de la jornada diaria que ha pervivido aún en pleno siglo xx para las diversas órdenes religiosas, si bien no es rígida²⁸.

Los laicos fueron adquiriendo autonomía en lo que respecta a medición del tiempo.

La aparición de relojes de pesas y campanas, significó en este sentido un paso decisivo. Fueron introducidos en Europa en el transcurso del siglo xiv e instalados rápidamente en las torres de los ayuntamientos. Los relojes municipales anunciaban las horas en función de criterios matemáticos. Definitivamente el tiempo de los hombres se imponía, sobre todo en los núcleos urbanos, sin duda más dinámicos, al tiempo de Dios. Los aspectos reseñados se correspondían con lo que Lagarde ha denominado «el nacimiento del espíritu laico»²⁹.

Aquí se va a tratar el tiempo anual a través de las faenas agrícolas practicadas en las diferentes estaciones, que han dejado de computarse de acuerdo con los doce meses del año, para desaparecer en León, y pervivir parcialmente en Oviedo en número de siete meses. Las escenas figuradas en León, como la caza, vendimia, panificación, la herrería, se orientan más bien a actividades rurales y de la ciudad, que a la representación de los meses. En este sentido entiendo más evolucionada la intención del encargante, enfatizando el trabajo de los oficios, en tanto Oviedo resulta más conservadora y como tal, más cercana a los conceptos del mundo románico.

Aunque no resulta fácil abordar el estudio de la variada temática del claustro de la catedral de León, estimo de interés establecer una ordenación temática para el análisis de los diversos asuntos representados, no sujetos a un esquema unitario. Así pues, he estructurado el contenido en los apartados que analizaré a continuación.

²⁷ La pasión de Cristo se repite constantemente en las predelas de los retablos, bien por medio de cinco o siete episodios –Oración de Cristo en el huerto, Flagelación, Ecce Homo, Cristo camino del calvario, Descendimiento o Lamentación– identificados con las respectivas horas, o una síntesis de la misma por medio o bien de Cristo «varón de dolores» o la Piedad.

²⁸ Valdeón Baroque, Julio, *El chivo expiatorio. Judíos, revueltas y vida cotidiana en la Edad Media*, Valladolid, Ámbito, 2000, p. 241.

²⁹ Valdeón Baroque, Julio, «Aspectos de la vida cotidiana en la Castilla de fines de la edad media», *Vida cotidiana en la España Medieval. Actas del VI Curso de Cultura Medieval*, celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 26 al 30 de septiembre de 1994, Aguilar de Campoo/Madrid, Fundación Santa M.^a la Real/Ed. Polifemo, 1998, pp. 9-20, sobre todo p. 14.

ACTIVIDADES DE LA VIDA COTIDIANA

La temática profana del claustro leonés resulta bastante variada y referible a multitud de aspectos de la vida. Podría entenderse a primera vista que las escenas de vendimia y de caza hacen referencia a los meses de octubre y mayo respectivamente. Sin embargo, no es así, habida cuenta que en el claustro de Oviedo, deudor en tantos aspectos iconográficos del leonés, los siete meses representados, de enero a julio³⁰, lo son de acuerdo con las convenciones establecidas desde el mundo clásico y conservadas fielmente hasta el mundo gótico, prestándoseles especial interés durante el periodo románico³¹. Para M. Castiñeiras «la marginalización y dispersión de temas y motivos de la iconografía del calendario ya se había anunciado en el románico tardío, evidenciándose desde finales del siglo XIII en los claustros de Orense, León y Oviedo»³², opinión que comparto solamente para el primero y tercer conjunto, no para León. El claustro ovetense, aunque inspirado parcialmente en el de León, adopta para aquéllos una fuente distinta. Como mimesis del calendario podrían entenderse las escenas de la cetrería, referente de la nobleza para el mes de mayo, estamento social que efectúa su incursión en el marco de la vida cotidiana protagonizada por el humilde trabajador, la vendimia, para el mes de septiembre, o la matanza del cerdo, para el de diciembre. Hay que recordar que la representación de los meses difiere de las escenas del claustro leonés en el limitado número de personajes, generalmente uno, y el correspondiente signo identificativo³³.

En sentido estricto, en León no se han figurado los meses, tan sólo se trata de evocaciones de actividades desarrolladas durante distintas épocas del año con un carácter narrativo, del que carece la figuración de los menologios. La representación de los meses, que en el mundo románico constituía un conjunto completo, como se advierte en multitud de portadas castellanas, se reduce paulatinamente en el arte gótico, aunque perviven completos los claustros de Santa María de Nieva y la catedral de Pamplona —claves—³⁴.

³⁰ Caso Fernández, Francisco de, «La vida rural en los capiteles del claustro de la catedral de Oviedo», *Asturiensia Medievalia*, 3, (1979), pp. 331-339.

³¹ Castillo de Lucas, «El Menologio de Beleña», *Historias y tradiciones de Guadalajara y su provincia*, Guadalajara, 1970, pp. 91-94

³² Castiñeiras, Manuel Antonio, «El desfile de los meses de Santa María do Azougue», *Anuario Brigantino*, 16 (1993), pp. 177-196, sobre todo p. 190.

³³ Mingote Calderón, José Luis, «El menologio de San Claudio de Olivares (Zamora)», *Instituto de Estudios Zamoranos*, Anuario (1984), pp. 83-97, sobre todo p. 84.

³⁴ Caro Baroja, Julio, «Representaciones y nombres de meses (A propósito del menologio de la catedral de Pamplona)», *Príncipe de Viana*, 24, (1946), pp. 629-653; íd., «La vida agraria tradicional reflejada en el arte español», *Estudios de Historia Social de España*, 1, Madrid, 1949, pp. 46-138; Martínez Álava, Carlos, «Escultura», *La catedral de Pamplona*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, I, pp. 289-290.

Los meses figurados en el claustro ovetense se hallan emplazados en el ala norte. La representación de **enero** (Jano) está interpretada por medio de un hombre de doble rostro sentado junto al fuego, donde asa sus alimentos. «Januarius, como ya recoge San Isidoro en las *Etimologías*, se llama el primer mes, cuya palabra viene de Jano, al que fue consagrado este mes, que era la puerta del año. De aquí que a Jano se le represente con las dos caras, una mirando la entrada del año y otra la salida»³⁵. El mes de **febrero**, que «era chico enano» al decir del Arcipreste de Hita, es temprano para las labores agrícolas, por ello discurre en el hogar; todavía no se ha desembarazado de la capucha; sólo se ha quitado el calzado y se calienta los pies al fuego. En el *Libro de Alexandre* se le describe así:

«*Estava don Fevrero sos manos calentando / Oras fazíe sol, oras sarraceando: / Verano e invierno ívalos destremando, / Porque era más chicio seíase querellando*»³⁶. En **marzo** dan comienzo las labores del agro; se inicia la labor de la poda por un campesino que la acomete con un cuchillo. He aquí su descripción:

«*Marçio avíe grant priessa de sus vinnas lavar, / Priessa con podadores, e prisa de cavar: / Los días e las noches fazíe los yguar, / Faze aves e bestias en çelo entrar*»³⁷. **Abril**, el mes más importante para el hombre medieval, es representado por medio de un rey entronizado con una rama en su mano izquierda y un cetro en la derecha, representación que difiere de otra variante de un joven coronado de flores con un ramillete en la mano. **Mayo** está personificado por un caballero portador de una rama reverdecida en su mano derecha. **junio** se ha representado por medio de la recogida de los frutos más tempranos, que en Asturias se corresponden con la cereza. El *Libro de Alexandre* lo describe así:

«*Madurava don Junio las miesses e los prados, / Tenie redor de sí muchos ordios segados, / De cerezas maduras cerezos cargados, / Eran a mayor siessto los días allegados*»³⁸. Finalmente **julio** es el mes de la siega.

«*Seya el mes de Julio cogiendo segadores, / Corríenle por la cara apriessa los sudores, / Segudavan las bestias los moscardos mordedores, / Fazíe tornar de*

³⁵ San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, edición bilingüe preparada por Oroz Reta, José y Marcos Casquero, Manuel-A., introducción de Díaz y Díaz, Manuel, Madrid, BCA, 2000, Libro V, cap. 33, pp. 543-546.

³⁶ *Libre de Alexandre*, estrofa 2392, Texts of the Paris and the Madrid Manuscripts con introducción de Raymond S. Willis Jr., p. 441.

³⁷ *Libre de Alexandre*, estrofa 2392, cit. p. 441.

³⁸ *Libre de Alexandre*, estrofa 2392, cit. p. 441.

*amargos sabores*³⁹. Aparece ligeramente inclinado sujetando las espigas con una mano y con la otra cortándolas con una hoz⁴⁰.

Los episodios de actividades de la vida cotidiana en León se corresponden con la vendimia, panificación, y trabajo de la forja. Los dos últimos son oficios de menestrales, denominados por Francesc Eiximenis *terça mà*: «*la terça mà*, escribe, *s'apella de menestrals, així com són argenters, ferrers, sabaters, cuiracers, e així dels altres*»⁴¹. El horno, junto al molino, se ha convertido durante los siglos XII y XIII en una importante fuente de rentas. El titular, durante la Baja Edad Media, no suele explotar directamente el horno, sino que acostumbra a arrendarlo a un particular o a la propia comunidad, la cual lo confía a su vez, a uno o varios vecinos, quienes aseguran su funcionamiento⁴². En las villas había uno o más hornos reales, donde acudían quienes no disponían de horno propio, y que el real patrimonio alquilaba, aunque debía de cuidar de su mantenimiento. No faltan, sin embargo, los hornos de propiedad particular, ubicados bien en la cocina, o como anexo al corral o una cocina destinada a tal fin, que en Mallorca se denominaba *cambra de pastar, casa de pastar, casa del forn* o simplemente *pastador*. Algunos utensilios relacionados con la actividad de amasar el pan son comunes a la gran mayoría de las casas: la artesa o el lebrillo; los recipientes donde se guardaba la harina (tinaja, arca, bota, tina, comporta); cedazo; hintero; pala para ahornar, etc. Una vez que el pan estaba hecho, se colocaba sobre el hintero que tenía un metro de largo por dos palmos de ancho, para llevarlo a cocer al horno, sobre todo si se trataba de fuera de casa. Cuando el producto estaba cocido se disponía sobre unos maderos, *posts per tenir pa*, o en un contenedor que era la cesta, el cesto o cuévano, para guardarlo o llevarlo a algún lugar, hechos de cañas o de mimbre. Solía cubrirse con un mantel a propósito⁴³.

En las escenas de la panificación del claustro leonés (34 B), el escultor ha puesto especial énfasis en representar el proceso de la panificación con todo

³⁹ *Libre de Alexandre*, estrofa 2392, cit. p. 441.

⁴⁰ Caso Fernández, Francisco de, «La vida rural en los capiteles del claustro de la catedral de Oviedo», *Asturiensia Medievalia*, 3, (1979), pp. 334-339.

⁴¹ Eiximenis, Francesc, *La societat catalana al segle XIV*, ed. J. Webster, Barcelona, Edicions 62, 1980, p. 12.

⁴² Riera Melis, Antoni, «Panem nostrum quotidianum da nobis hodie. Los sistemas alimenticios de los estamentos populares en el Mediterráneo noroccidental en la Baja Edad Media», *La vida cotidiana en la Edad Media*, coord. José-Ignacio de la Iglesia Duarte, *VIII Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 4 al 8 de agosto de 1997*, Logroño, IER, 1998, pp. 25-46, sobre todo p. 36.

⁴³ Barceló Crespi, María, «El ritmo de la comunidad: vivir en el mundo rural, los trabajos y los días. El ejemplo de Mallorca bajomedieval», *La vida cotidiana en la Edad Media*, coord. José-Ignacio de la Iglesia Duarte, *VIII Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 4 al 8 de agosto de 1997*, Logroño, IER, 1998, pp. 129-167, sobre todo p. 137.

lujo de detalles (fig. 3). Se desarrolla de derecha a izquierda: dos personajes han puesto a calentar, en una olla grande, agua para mezclar la levadura con la harina; a su lado se observa otra olla de menores dimensiones; detrás una mesa cubierta con lienzo, hombres y mujeres efectúan dicha operación; una operaria con toca vierte agua sobre un poco de masa con una jarra; un joven desnudo sostiene una prensa sobre uno de cuyos extremos se coloca otro para equilibrar el peso, mientras en el otro extremo se dispone la masa que vigila un tercer personaje. La masa se va distribuyendo en partes que formarán las hogazas tras efectuarse la cocción, previo amasado por varias mujeres tras una mesa desnuda. Finaliza la escena con un horno en forma de enorme olla, agujereado en la panza, en cuyo fondo se observan panecillos en el proceso de cocción, operación a cargo de un hombre y una mujer. Esta escena, llena de vida y dinamismo incluye algunas anécdotas, como la disputa de los encargados, extremo que se repite en el claustro de Oviedo, sin relación con el presente tema. No cabe duda de que se utilizaban fórmulas para diferentes contextos.

La vendimia (2 B). Junto al molino, el establo y eventualmente el horno, otras dependencias eran necesarias en la vida agrícola, como la bodega y en su caso la almazara –para extraer el aceite del olivo. La primera está en relación directa con la fabricación del vino procedente de la uva, que se recogía en las viñas. La vendimia es, pues, el primer paso para dicha actividad. Para la vendimia se precisaban objetos y recipientes, algunos de los cuales se usaban también en el proceso vitivinícola. Las aportaderas –recipiente de madera con agarraderos laterales– que servían para transportar la uva, los cuévanos –cesto grande y hondo, más ancho de arriba que de abajo, tejido de mimbres– para transportar la uva a la espalda– y depositarla en los cestos, en los que se llevaba al lagar–. Los trabajos requeridos por la vid y la vinificación se distribuían a lo largo del año. El vino constituía junto con el pan, un ingrediente básico de la alimentación. La vid precisa trabajos de abono, labranza y poda, que ocupaba a los hombres, y en el momento de la vendimia se incorporaban las mujeres.

En la escena de vendimia del claustro leonés, una mujer joven entre dos árboles coge uvas de uno de ellos y otra las recoge en una cesta, mientras una tercera come un racimo de uvas, que ha alcanzado de una parra. Un personaje está sentado bajo una vid, mientras un joven portea un cesto de uvas y se dirige al lagar, rematado a modo de almenas⁴⁴. El episodio corresponde en los menologios al mes de octubre o excepcionalmente septiembre, que es cuando tiene lugar⁴⁵.

⁴⁴ Domínguez Berrueta, M., *Monumentos cardinales de España. La catedral de León*, Madrid, Plus Ultra, 1951, p. 134.

⁴⁵ Castillo de Lucas, «El Menologio de Beleña», cit. p. 95.

Entre los recipientes más comúnmente usados en la fabricación del vino destaca una variada gama de botas, barriles, tinas y toneles. Las bodegas tenían una caldera para hervir el vino, filtros, etc.⁴⁶

Efectos perniciosos del vino son evidentemente los excesos, como las **Mujeres ebrias** (26 B). Una mujer ebria bajo un árbol, desea convencerse de que ha terminado el líquido, para lo cual una compañera invierte la jarra. La primera entra en profundo sopor, y sueña con seres fantásticos, arpías con extrañas cabezas, caricaturas humanas y de sátiro, que pretende echarle la zarpa. Recuértese que la mujer era considerada con bastante desprecio. Tal vez haya que entender la presencia de estos seres como alusión al pecado y a las fuerzas negativas, que producen efectos nocivos sobre la persona cuando se halla en estado de embriaguez.

Escenas de herrería (21 B) (figs. 4-5). Al decir de los expertos en la forja del hierro, la presente escena está desarrollada con mucha fidelidad. Dos hombres sentados conversan, mientras un tercero semidesnudo forja sobre un yunque un objeto de hierro. Otro sostiene una escuadra, atributo característico del arquitecto. Ante una clavera se dispone otro herrero, del que inquiere algo un guerrero, armado de espada, que conduce a una dama montada sobre un potro. Resulta interesante comparar la representación con la tabla del pintor catalán del siglo xv, Pablo Vergós, en el retablo de San Sebastián (MNAC, Barcelona), donde figuran episodios de la vida de San Eloy, en uno de cuyos detalles aparece el santo trabajando en una herrería⁴⁷.

ALEGORÍAS Y SÍMBOLOS

Las tres edades (8 B) están figuradas por medio de un joven de rostro regordete que tira de las orejas a un púber y a un anciano. Se enmarcan en el simbolismo del transcurso de la vida.

Tres cabezas que he identificado como de moros (1 B) en el claustro leonés tienen rasgos negroides, dos masculinas y una mujer, la última con velo sobre la cabeza, aluden a los personajes más despreciados de la sociedad y se les relaciona con el pecado y los vicios; la mujer, además, era considerada instrumento de la tentación⁴⁸. Los tres son habitantes del infierno, como se evi-

⁴⁶ Barceló Crespi, María, «El ritmo de la comunidad: vivir en el mundo rural, los trabajos y los días. El ejemplo de Mallorca bajomedieval», cit. pp. 147-148.

⁴⁷ Pendás García, Maribel, *La vida cotidiana en la Edad Media a través del arte gótico*, Barcelona, Ed. Vicens Vives, 2004, p. 20, ilustración.

⁴⁸ Mâle, É. *L'art religieux du XIIe siècle en France*, 1^a ed., París, 1922, p. 365.

dencia en el de la portada del Juicio Final (1 B). En el claustro de la catedral de Oviedo la triple cabeza ha sido interpretada de acuerdo con un *signum tri-caput*, como una trinidad demoníaca opuesta a la divina⁴⁹. Los rasgos se corresponden con tres cabezas masculinas, lo que las diferencia del conjunto leonés. Las tres cabezas son un tema de bastante incidencia en el arte bajo-medieval, así sin salir de ambas ciudades, la sillería de coro ovetense⁵⁰ un capitel de la catedral de León lo figura. Fuera de dichas provincias aparece en el monumento funerario del Príncipe Alfonso, de la cartuja de Miraflores (Burgos), donde las tres cabezas tocadas con gorro judío son vistas por J. Yarza con sentido trinitario⁵¹.

Cabeza de hombre verde (26 B). Una creación extendida en Edad Media es la del *hombre verde u hombre hoja* –*green-man* en inglés–, que en opinión de M. MacDermott contiene vinculaciones con la India⁵². Se trata de una cabeza humana rodeada de follaje o ramas que salen a veces de su boca o de su nariz. Considerada como una herencia de la imaginería precristiana, una de las numerosas supervivencias paganas absorbidas por la Iglesia medieval. Este símbolo de la naturaleza, fertilidad y renacimiento, se integró poco a poco en la celebración del Día de mayo y de las Rogativas [tres días antes de la Ascensión, marcados por el ayuno, letanías y eventualmente procesiones para obtener la bendición divina sobre la recolección]. Aparecía frecuentemente en los cortejos medievales, figurado por un hombre con la cabeza y las espaldas cubiertas de hojas, fijadas sobre una osamenta de mimbre. Otra hipótesis hace de los hombres verdes una alegoría de la lujuria o de algún otro pecado capital⁵³. Tanto una como la otra propuesta pueden tener cabida en la cabeza representada en el claustro leonés, dentro de cuyas variantes, se ve otra cabeza de cuya boca

⁴⁹ Caso Fernández, Francisco y Paniagua Félix, Pedro, «Estudio histórico e iconográfico del claustro», *La restauración de la torre y el claustro de la catedral de Oviedo*, cit. p. 209.

⁵⁰ Paniagua Félix, Pedro, El coro y la sillería de la catedral de Oviedo, pp. 400-401 (inédito); Teijeira Pablos, M.^a Dolores, *La sillería de coro de la catedral de Oviedo*, Oviedo, 1998; Caso Fernández, Francisco y Paniagua Félix, Pedro, «Estudio histórico e iconográfico del claustro», *La restauración de la torre y el claustro de la catedral de Oviedo*, cit. pp. 209-210.

⁵¹ Yarza, Joaquín, *La Cartuja de Miraflores, I. Los Sepulcros, Cuadernos de Restauración Iberdrola, XIII*, Madrid, El Viso, 2007, p. 58.

⁵² Agradezco a la Dra. Mercia MacDermott las informaciones que gentilmente me ha brindado en una carta del 15 de septiembre de 2002. Menciona la cabeza de la que salen ramas de la cruz ebúrnea de San Millán, dos de cuyos brazos se custodian en el Museo del Louvre y un tercero en el Museo Arqueológico Nacional. Obra de abundante bibliografía, remito al lector a mi reciente estudio titulado «Liturgia Hispánica y Marfiles. Talleres de León y San Millán de la Cogolla en el siglo XI», *Codex Aquilarensis*, 22, Aguilar de Campoo, noviembre, 2006, pp. 92-144.

⁵³ Rebold Benton, J., *Saintes Terreurs. Les gargouilles dans l'architecture médiévale*, Nueva York/París/Londres, 2000, p. 77.

salen pámpanos, hojas y racimos de uvas (33 B). El *green-man* también toma forma en el claustro ovetense (P 4, 3; P 8, 2)⁵⁴

PERSONAJES HISTÓRICOS, ACTIVIDADES LÚDICAS DE LA REALEZA Y DE LA NOBLEZA

Rey Alfonso XI, doña Leonor Ramírez de Guzmán y obispo don Juan Ocampo (27 A). Alfonso XI el Justiciero fue generoso con la catedral de León⁵⁵. Así se justifica su presencia junto a doña Leonor Ramírez de Guzmán, muy amada por él. La pareja, que también es representada en el claustro de la catedral de Oviedo⁵⁶, por idénticas razones, está acompañada del obispo don Juan de Ocampo, que rigió la diócesis de 1332 ó 33 a 1344, tras las de Oviedo y Cuenca, siendo transferido posteriormente a Roma como embajador de España⁵⁷. El monarca está coronado, tiene rostro de hermosas facciones y mirada soñadora, es barbado y peina larga cabellera, va ataviado con túnica rozagante y manto encima, uno de cuyos extremos le cae sobre un hombro; con su mano izquierda sostiene una espada envainada. Doña Leonor, que viste túnica rozagante ceñida a la cintura con hermoso cingulo y manto encima, peina elegante cabellera. Portadora de un halcón, hace referencia a la afición del monarca por la cetrería, como lo demuestra en su *Libro de Montería*. Los animales eran tenidos en mucho aprecio. En este sentido resultan ilustrativos los castigos infligidos a los ladrones de halcones en la normativa de la Ley Sállica (siglo vi), donde el robo de un halcón (de un árbol), era castigado con la multa de 3 sueldos (=120 dineros); un halcón (de una pértiga) con 15 sueldos (=600 dineros), y uno encerrado bajo llave, con 45 sueldos (=1800 dineros)⁵⁸. A su lado hay un perro y sobre él un escudo con los emblemas de León y Castilla. El prelado va ataviado de pontifical, alba, tunicela, dalmática y casulla. Cubre las manos con ricos guantes, sostiene un báculo y se toca con mitra.

Estos tres personajes presiden la escena lúdica desarrollada en el capitel, salpicada de detalles fantásticos (27 B). Una arpía con cabeza coronada se sitúa

⁵⁴ Caso Fernández, Francisco y Paniagua Félix, Pedro, «Estudio histórico e iconográfico del claustro», *La restauración de la torre y el claustro de la catedral de Oviedo*, cit. pp. 209-210.

⁵⁵ Domínguez-Berrueta, Mariano, *Monumentos cardinales de España. La catedral de León*, cit. p. 138.

⁵⁶ Caso Fernández, Francisco de, *La construcción de la catedral de Oviedo (1293-1587)*, Oviedo, 1981, pp. 77-86.

⁵⁷ Truxillo, *La Yglesia de León*, s.a., p. 6; Risco, Fr. Manuel, *Iglesia de León y monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad*, Madrid, 1792, p. 15; García Carraffa, A. y A., *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, Madrid/Salamanca, 1947, vol. 60, p. 244. El escudo del prelado es jaquelado, como se aprecia en el capitel, con la variante de disponerse las bandas horizontalmente, no en diagonal como otras dos ramas de la misma familia.

⁵⁸ Riu, Manuel, *La vida, las costumbres y el amor en la Edad Media*, Barcelona, Gassó, 1959. pp. 91-92.

junto a una dama, máscara en mano, danzando al son de un laúd, que suena un caballero sentado, cubierta la cabeza con bonete popular, mientras otra dama joven toca palmas. Este tipo de escenas son frecuentes en el arte medieval; similares caracteres afecta la desarrollada en el claustro de la catedral de Pamplona, lo que ha llevado a Émile Bertaux a establecer vínculos artísticos entre uno y otro templo⁵⁹. Se completa esta actividad lúdica con la lucha entre dos personajes, barbado e imberbe respectivamente, cubiertos sólo con un minúsculo taparrabos. Aunque pudiera parecer la lucha leonesa⁶⁰, el hecho de representarse dos hombres de edades diferentes, desecha tal hipótesis, tratándose más bien de una derivación del simbolismo de la lucha de dos edades⁶¹ (27 B; también en 18 B) Esta escena de lucha, que tiene lugar en un bosque, se repite en el claustro de Oviedo. Otra escena de danzantes, muy movida, aunque bastante degradada se representa en León.

Reina acompañada de caballeros de su séquito recibiendo homenaje de moros que traen presentes (6 A) (fig. 6). Una de las más bellas representaciones de las repisas del claustro. En ella se hace gala de un gran dominio del cincel, que ha conseguido prestar una plasticidad sin igual a la escena. Se compone de un nutrido número de personajes, siete, además de un camello. Tal vez la dama sea identificable con doña Leonor, cuya mano besa respetuosamente un moro arrodillado tocado con turbante y espada envainada. Otros, contemplando dicho suceso, se mesan la barba. Le van a ofrecer un camello, que sujeta un camellero. Dos respetables caballeros cristianos del séquito real, armados con espadas, dialogan gravemente. Esta escena ha sido imitada parcialmente en el claustro de Oviedo (P 9, 1).

Escena de banquete nobiliario (18 B). Su desarrollo, en el que participan cortesanos y criados, está lleno de gracia y viveza. Se figuran en primer lugar los preparativos culinarios: una gran caldera al fuego, alimentado por medio de un fuelle, accionado por un personaje, mientras otro agita con un palo el guiso y un tercero prueba el vino, operación obligada en los banquetes de la nobleza, para verificar si estaba envenenado. Mientras tiene lugar el banquete, a cuya rica mesa están sentados tres personajes sentados comiendo las viandas, que les son servidas por un criado, se divierten con música, danzas y escenas de lucha. Una dama coronada suena un violín y un tocador de dulzaina y tamboril suena ambos instrumentos y a sus acordes varias jóvenes danzan. Dos

⁵⁹ Cfr. Contreras, Juan de, *El arte gótico en España*, Madrid, 1935, pp. 131-133.

⁶⁰ Para la lucha leonesa *vid.* García Blanco, Francisco Javier, *La lucha leonesa*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1977, donde advierte que la época dorada de la lucha leonesa se data en torno a los primeros años del siglo xx; Rodríguez Cascos, O. y Gallego, C. *¿Hay quién luce?*, León, 1985; *Viajes y viajeros por tierras de León (1494-1966)*, León, 1984, p. 357.

⁶¹ Agradezco la opinión de Isabel Mateo.

personajes más sostienen una pelea, tal vez se trata de una lucha leonesa, iconografía presente también en Oviedo.

En el marco de las actividades nobiliarias en periodos de paz tiene especial importancia la caza. Esta adquirió enorme relevancia tanto en la sociedad cristiana como en la andalusí, distinguiéndose dos tipos de cetrería, la mayor o de altanería, de carácter aristocrático y principesco, y la menor, de bajo vuelo. Cada una de ellas conllevaba el uso de aves, del halcón, el jerifalte, el azor y gavián, para la primera, y el águila y cernícalo, para la segunda⁶². A Fernando III el Santo se debe la introducción del halcón para la caza, viniendo a ocupar el lugar que hasta entonces era ocupado por el azor.

La **caza del jabalí** (2 B; 9 B), que en Oviedo se sustituye por la caza del león (P. 10: 1) una representación muy frecuente en la iconografía de la caza. Se figuran dos aspectos, la muerte del animal y la del hombre cazador. Un jabalí es acosado por dos perros, uno de los cuales le abre una profunda herida en el lomo. La escena sucede en un robledal, evocado por hermosa hojarasca. Un joven con carcaj a la espalda y armado con una lanza, conduce por el collar a un galgo. Otro vestido con cota corta y expresión de tremendo dramatismo, y puñal en la cintura, espera trágicamente la muerte frente a un jabalí, que le contempla amenazador bajo un roble con bellotas. También se representa un jabalí aislado (25 B). Formando parte de la escena de la caza del jabalí, se figuran **dos personajes batiéndose con espadas**, otra de las actividades nobiliarias (2 B). En otra escena (9 B) se figura un **hombre a caballo hundiendo una lanza sobre el lomo de un animal**.

Ciervo corriendo acosado por un galgo (8 A) es otra de las escenas propias de la caza. El galgo le alcanza y le propina una tremenda dentellada en el lomo; un cazador hace sonar su corneta para avisar de la captura de la presa. Es un tema que también se representa en el claustro ovetense. El capitel amplía esta temática con un **león y un perro mordiendo a otro ciervo** (8 B). Otra escena de cacería se figura en el capitel 10 B.

Dentro de los símbolos de la nobleza, la posesión de un caballo era considerada símbolo de dicho estamento⁶³, del cual son específicas determinadas ocupaciones. Varias representaciones de caballeros se diseminan por repisas y capiteles a lo largo del claustro, así **jinetes galopando** (15 B; 10 B), ocasionalmente aislados (7 A). En la primera escena forman una fila de varios caballeros, que se dirigen presurosos lanza en ristre hacia la derecha, algunos con la cabeza vuelta hacia atrás en ademán de luchar con el contrincante más cercano. Describe en diversos capiteles y repisas el desarrollo de las lides, que en el claustro de la catedral de Pamplona

⁶² Juez Juarros, Francisco, «La cetrería en la iconografía andalusí», *Anales de Historia del Arte*, 7 (1997), pp. 67-85.

⁶³ Riu, Manuel, *La vida, las costumbres y el amor en la Edad Media*, cit. pp. 91-92.

se condensan en el capitel titulado «del torneo». El torneo estaba integrado por una serie de elementos esenciales: caballeros, damas y músicos, que conllevaban las ideas del combate, el amor y la victoria⁶⁴. La victoria para el caballero es el amor de la dama. **Torneo de caballeros disputándose una dama** (3 A) (fig. 7) es el tema de otra hermosa escena caballeresca, que convive con otras donde también figuran damas. Resulta paralelo a la representación de la lid entre un caballero cristiano y otro nazarí, en la bóveda de la sala de los Reyes, de la Alhambra de Granada, con el lógico triunfo del musulmán: el mecenas era el sultán Muhamad V (1354-1359; 1362-1391)⁶⁵. Dos caballeros jinetes sobre sendos corceles enjaezados se dirigen, provistos de yelmos, hacia el frente, donde se halla una dama sentada. La lid sucede en el campo evocado por hojas⁶⁶. **Caballero montando sobre una montura a una dama** (10 B) y **guerrero a pie conduciendo a una dama sobre un potro** (21 B) son otras tantas figuraciones. También tiene lugar una movida **lucha entre un joven y un viejo armados con rodela** (6 B).

Las damas nobles se acompañan de servidores, como la que **camina sobre un corcel y dos servidores a pie** (29 A) (fig. 8). Ella dirige su mirada hacia el guerrero, lanza en ristre, que le sirve de escolta. Ante ella un escudero joven con bonete, cota corta. Reciben presentes, como el **camello conducido por dos moros o negros** (15 A) (fig. 9). Tal vez esta escena tenga relación con los **dos caballeros armados**, uno moro, tocado con turbante, y el otro cristiano, con casco cónico, galopan a gran velocidad sobre sus corceles (3 B). No falta la escena de la **dama postrada de hinojos ante un personaje de pie**, al que implora piedad (5 A). También se figura un jinete desnudo, sobre raudo corcel, cuyas riendas sujeta, y galopa velozmente, volviendo la vista atrás tratando de otear un invisible contendiente (7 A). Otro, ataviado según la moda de la época, tocado con casco, galopa sobre un corpulento caballo (9 A) (fig. 10).

Jinete desmontado por un león y dos guerreros (26 A). Se trata de una escena llena de movimiento y dramatismo: un jinete es derribado de su corcel por un león que le da una tremenda dentellada en la espalda, mientras dos guerreros, armados con escudos y lanzas, tratan de socorrerle.

En Oviedo el oso es el protagonista de la caza; paradigmática es la caza del animal por el rey Favila (P 10: 1). En el claustro se representa un personaje matando a dicho animal que ha devenido símbolo de Asturias.

⁶⁴ Martínez de Lagos, Eukene, «Algunos temas profanos en el claustro de la Catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, 197, Pamplona, 1992, pp. 517-560, sobre todo p. 532-547; Martínez Álava, C., «Escultura», *La catedral de Pamplona*, cit. I, pp. 95-100.

⁶⁵ Fernández Puertas, Antonio, «El arte, *El reino nazarí de Granada (1232-1492)*. Sociedad, Vida y Cultura», coord. Viguera, M.ª Jesús, *Historia de España* de Menéndez Pidal, dir. José M.ª Jover Zamora, t. VIII-IV, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 2000, pp. 191-284, sobre todo p. 251.

⁶⁶ Gómez Moreno, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, cit. p. 249.

FÁBULAS MORALIZANTES

Tres personajes clásicos, Alejandro, Aristóteles y Virgilio, constituyen una referencia obligada en el mundo medieval, y en consecuencia se han hecho acreedores de una amplia literatura. Un clásico en su estudio es George Cary, *The Medieval Alexander*⁶⁷, imprescindible para el conocimiento de la transformación del héroe clásico en la Edad Media. Está dividido en seis grandes capítulos, el primero de los cuales relacionado con los moralistas, el siguiente con teólogos y místicos. El tercero trata del concepto de Alejandro en los libros de «exempla» y predicadores, el siguiente está relacionado con los escritores seculares, y en los dos siguientes analiza la figura del héroe en Inglaterra, Francia, Alemania e Italia. En este último país, hace diez años Mariantonia Liborio ha realizado una concienzuda labor de recopilación bajo el título *Alessandro nel Medioevo Occidentale*, acompañada de una lograda selección textual. Los títulos de las partes en que divide el volumen son muy explícitos: Los signos de un destino; Alejandro y el conocimiento; Alejandro y otros mundos; El aura y las sombras de Alejandro⁶⁸. En España, ya en el siglo XIII, Alfonso X el Sabio plasma *La historia novelada de Alejandro Magno*⁶⁹. Algunos textos han sido publicados, como el de un texto árabe occidental, estudiado por E. García Gómez⁷⁰. Afortunadamente contamos con la edición del *Libro de Alexandre* a cargo de Jesús Cañas, que publicó una primera edición en 1988, siendo acreedor, hasta el momento actual, de tres más⁷¹.

La incidencia de Alejandro en el arte medieval también ha sido muy amplia, si bien generalmente reducida a dos temas: la ascensión del héroe al cielo⁷² y su relación con Aristóteles en el Lay de Aristóteles y Campaspa o Philis. En el tema de Virgilio, se enfatiza la sumisión del hombre por la mujer a través del protagonismo del cesto⁷³. Así lo describe el Arcipreste de Hita en el *Libro de Buen Amor*:

⁶⁷ Cary, George, *The Medieval Alexander*, Cambridge, The University Press, 1956; *vid.* también Settis-Frugoni, Chiara, *La fortuna di Alessandro Magno dall'antichità al Medioevo*, Florencia, 1978.

⁶⁸ Introducción de Peter Dronke, Veron, Mondadori, 1997.

⁶⁹ Edición de Tomás González Rolán y Pilar Saquero Suárez-Somonte, Madrid, 1982.

⁷⁰ García Gómez, Emilio, «Un Texto Árabe Occidental de la Leyenda de Alejandro», Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1929.

⁷¹ Edición Cátedra, 4ª ed. 2003.

⁷² Millet, Gabriel, «L'ascension d'Alexandre», *Syria*, 1923, pp. 85-133; Settis-Frugoni, Chiara, «Historia Alexandri elevati per grifhos ad aerem». *Origini, iconografia e fortuna di un tema*, Roma, 1973; Mateo Gómez, Isabel, *Temas profanos en la escultura gótica española...*, cit. pp. 208-210. Francesca Español ha analizado el tema en la escultura románica española; *cf.* Español Betrán, Francesca, «El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la "Ascensión de Alejandro" y el "Señor de los animales" en el románico español», *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte (C.E.H.A.). Sección 1ª Originalidad, Modelo y Copia en el Arte Medieval Hispánico*, Barcelona, 1984, pp. 49-64.

⁷³ Muy hermosa es la representación en el claustro de la catedral de Pamplona, Martínez Álava, Carlos, «Escultura», *La catedral de Pamplona*, Pamplona, Caja de ahorros de Navarra, 1994, I, p. 280, fig. en p. 283.

«Al sabidor Virgillio, como dize en el testo, / Engañólo la dueña, quando l'colgó en el çesto, / Coydando que l'sobía á su torre por esto»⁷⁴. Puesto que este tema no tiene referencia en ninguno de los conjuntos en análisis, no será analizado en el presente contexto.

Lay de Aristóteles y Campaspa (12 A) (fig. 11). Campaspa o Philis cabalgando sobre Aristóteles constituye, como se ha indicado, un tema frecuente en la Edad Media⁷⁵ tomado del *fabliau* francés *Lay d'Aristotes* escrito en lengua vulgar a finales del siglo XII por Henri d'Andely, canónigo de la catedral de Notre-Dame, de Rouen⁷⁶, y ya antes aparece en un *exemplum* de Jacques de Vitry⁷⁷. Como es habitual en la Edad Media, las referencias al mundo y personajes clásicos se interpretan cristianizándolas, así la joven dama, cuyo nombre no se indica, pone su confianza en Dios para llevar a cabo su engaño al viejo filósofo: «Sé bien lo que pretendo, dice, con la ayuda de Dios», y sitúa la acción en la hora de nona, es decir entre las doce y tres de la tarde⁷⁸. M. Durán, que ha analizado morosa-

⁷⁴ Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor. Aquí fabla del pecado de la luxuria*, verso 261; Mateo Gómez, Isabel, *Temas profanos en la escultura gótica española...*, cit. pp. 222-223.

⁷⁵ Bronce en Gómez-Moreno Carmen, *Catálogo de colecciones privadas del Metropolitan Museum*; Capitel de Saint-Pierre de Caen, junto a Lanzarote del Lago atravesando el puente de la espada, recogido en J. Baltrusaitis, *Risvegli e prodigi, La metamorfosi del gótico* (1988), Milán, 1999, p. 208, donde cita a A. Gasté, *Un chapiteau de Saint-Pierre de Caen*, Caen, 1887.

⁷⁶ Está formado por algo más de 500 versos, que se aproxima por su tono y didáctica a la narrativa humorística, realista e irónica de los *fabliaux*, como bien advierte C. García Gual, *Primeras novelas europeas*, 3ª ed., Madrid, Istmo, 1990, p. 118. Durán, Miguel, «Algunos capiteles historiados del claustro de la catedral de Oviedo, II. Lay de Aristóteles», *Arte Español*, 4º trim., (1927), pp. 294-297, donde hace referencia al mismo tema en León. Ross, D.J.A., «Alexander Iconography in Spain», *Scriptorium*, 21, 1967, pp. 83-86.

Figura también en otros contextos, como en manuscritos, así la miniatura del *Breviario* de Margarita de Bar (siglo XIV), reproducida en L.M.C. Randall, *Images in the margins of gothic manuscripts*, Berkeley-Los Ángeles, 1966, grabados, en Hollstein, *German, engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400-1700*, Amsterdam, s.a.; Id. *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Amsterdam, 1949, y *Meister der Graphik*, Leipzig, s.a. También el arte funerario se hace eco del tema, así el sepulcro del Dr. Grado en la catedral de Zamora, Brío Mateos, A. M. del y Brío Carretero, C. del *El canónigo doctor Juan de Grado. Biografía de un clérigo medieval*, Madrid, 1987; Yarza, Joaquín, «La portada occidental de la colegiata de Toro y el sepulcro del doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano», *Studia Zamorensia (Anejos 1). Arte medieval en Zamora*, Zamora, 1988, pp. 117-152, sobre todo, pp. 134-135, fig. 18. Más recientemente Tejedor Micó, G. T., «Escultura funeraria. El sepulcro del doctor Grado en la catedral de Zamora», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LIII, (1993), pp. 29-70. Riquer, Martín de y Valverde José M.³ (*Historia de la Literatura universal*, Barcelona, 1985, vol. 3, pp. 342-345) recogen la escena en una miniatura de la edición francesa del *Tesoretto*, de Bruneto Latini (Biblioteca Inguimbertina, Carpentras, Francia). Aristóteles ha sido una figura fundamental en la Edad Media y de su influencia se han ocupado diversos investigadores, entre otros Meyer, P. (*Alexandre le Grand dans la littérature française du Moyen Âge*, París, 1886, 2 vols) y los ya citado G. Cary, Maríantonía Liborio y J. Cañas, entre otros .

⁷⁷ Cfr. Adhémar, Jean, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, Londres, 1937. Apéndice. Agradezco la información a mi buen amigo Serafín Moralejo.

⁷⁸ *Jean Renart. El lai de la sombra. El lai de Aristóteles. La castellana de Vergí*, introducción, traducción y notas por Carmona, F., Textos Medievales, Barcelona, s.a., pp. 78-109, sobre todo p. 91.

mente el tema en el claustro de la catedral de Oviedo, deudor del de León⁷⁹, ve su origen en una antigua fábula de la India europea, una de cuyas versiones figura en el *Pantchatantra*, colección de fábulas indias que en tiempo de Alejandro llegaron a Atenas y Roma⁸⁰. Advierte además de la existencia de una versión árabe, titulada *El Visir ensillado y embridado*, y otra alemana llamada *Aristóteles y Phillis*⁸¹. En cuanto a su finalidad, Carlos García Gual aboga por inscribirlo en las disputas clericales en torno a si el amor puede más que la sabiduría, a tenor de cuya representación, se evidencia como triunfador el primero.

El emperador Alejandro y su maestro Aristóteles, hallándose en las campañas de Oriente, conoció a la cortesana Campaspa, o Philis, de la que se enamoró locamente, poniendo en peligro la buena marcha de la contienda. Percatado Aristóteles, amonesta a su discípulo y le previene contra los peligros de esta clase de deleites, persuadiéndole a romper sus relaciones con Campaspa. Este, despechada, decidió seducir al filósofo en presencia del discípulo, consiguiéndolo una mañana, y expresándole Aristóteles estar dispuesto a hacer lo que le fuera exigido, *ella le pidió que se dejara ensillar como un caballo y la paseara sobre sus espaldas*. Alejandro reprochó a su maestro y éste, avergonzado por su pecado, le respondió: «Desconfiad del amor, que si de un viejo filósofo puede hacer un loco, a qué extremos no puede conducir a un joven príncipe». También se ha situado el episodio, no en Oriente, sino en Grecia, a donde llega a través de los árabes, de donde nace la denominación de Philis⁸². El autor del *Libro de Buen Amor* pone en boca del filósofo que una de las dos cosas por las que trabaja el mundo es *Por aver juntamiento con fenbra plazentera*⁸³. A ello hay que añadir la referencia a la astucia de las mujeres, que ejercen su tiranía hasta sobre el viejo y sabio filósofo griego. Una nota de humor rodea la narración, si se considera que ha sido compuesto precisamente cuando el aristotelismo se hallaba en pleno vigor. Resulta por ello cómico que el maestro de filósofos sea colocado como víctima ingenua del amor por medio de una broma en buen estilo literario.

⁷⁹ Caso Fernández, Francisco de, «El problema del origen del gótico en Asturias», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 104 (1981), pp. 731-750, sobre todo p. 750.

⁸⁰ Otros, según advierte el mismo autor, creen que la tradición oral o verbal procede de Kachemira o del Nepal.

⁸¹ Durán, Miguel, «Algunos capiteles historiados del claustro de la catedral de Oviedo, II. Lay de Aristóteles», *Arte Español*, 4^o trim. (1927), pp. 294-297, sobre todo Carlos García Gual no está de acuerdo en cuanto al origen oriental.

⁸² García Gómez, Emilio, «*Un Texto Arabe Occidental de la Leyenda de Alejandro*», Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1929.

⁸³ Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor* (Madrid, 1970), recogido por Mateo, Isabel, *Temas profanos en las sillerías de coro góticas españolas*, cit. p. 222. También Alfonso Martínez de Toledo se hace eco de los se hace eco de los perniciosos efectos del amor en *Arcipreste de Talavera El Corbacho* (Madrid, 1970), cap. XVII, p. 76, «*Cómo los letrados pierden el saber por amor*».

Otro aspecto a considerar es el moralizante, cuya cabida en este ámbito catedralicio está sobradamente justificada, como observa F. Caso Fernández, y en este caso concreto formando conjunto con el pecado de Adán y Eva. Este autor y Pedro Paniagua entienden en paralelo ambas representaciones, en las que la mujer ejerce un influjo negativo sobre el varón; la misoginia es un elemento típico del estamento eclesial⁸⁴. Uno y otro tema en relación son una crítica a la astucia femenina. La Edad Media utiliza muy frecuentemente el mundo clásico con finalidad aleccionadora y este aspecto es el que da sentido a la fábula: «*Desconfiad del amor*, dice el maestro, reconocido su pecado, *que, si de un viejo filósofo puede hacer un loco, a qué extremos no puede conducir a un joven príncipe*». El objeto de ella era proporcionar mayor eficacia moral, presentando ejemplos apropiados para ilustrar los sermonarios de la época. A todo ello se impone una aguda intención satírica, en la que se inscribe también el otro gran sabio de la antigüedad romana, Virgilio. De él se mofa cierta dama romana, dejándolo suspendido en un cesto a media altura para llegar a lo alto de una torre donde ella habitaba y con la que tenía una cita amorosa. Ambos sabios protagonizan ridículas hazañas, achacables al origen popular de los «*fabliaux*», pues la característica de tales leyendas era ridiculizar aquello más merecedor de respeto.

El *lay de Aristóteles*, además de las repisas de los claustros de las catedrales de León, Pamplona⁸⁵ y Oviedo (P 9, 6) (fig. 12), ha sido representado en el capitel derecho de la portada de acceso a la Cámara Santa de la catedral ovetense, del siglo xv. No resulta fácil la identificación, pues se ha perdido gran parte del capitel (figs. 13-14)⁸⁶. El tema es asimismo abundante en otros contextos europeos. El autor antes citado, menciona siete representaciones, que datan de los siglos xiii y xiv, dos en la fachada de la catedral de Lyon, otra en el pórtico de la Calenda en la catedral de Rouen, las que figuran en una talla de Lausana, en una columna del claustro de Codouim y la arqueta de marfil de la antigua colección Spitzer, de París, y la ya tardía del siglo xvi en una misericordia de la sillería de Hoogstraeten⁸⁷, incluida por L. Maeterlinck, en su clásico libro *Le genre satyrique fantastique et licencieux dans la sculpture flamande*

⁸⁴ Caso Fernández, Francisco y Paniagua Félix, Pedro, «Estudio histórico e iconográfico del claustro», *La restauración de la torre y el claustro de la catedral de Oviedo*, cit. p. 211.

⁸⁵ Fernández-Ladreda, Clara, «El claustro», *La catedral de Pamplona*, Pamplona, 1994, I, p. 149; Martínez, Álava, Carlos, «Escultura», *La catedral de Pamplona*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, I, p. 280.

⁸⁶ Agradezco la información a Pedro Paniagua Félix, cuando íbamos de paso, a visitar el claustro el 21 de junio de 2007.

⁸⁷ Durán, Miguel, «Algunos capiteles historiados del claustro de la catedral de Oviedo, II. Lay de Aristóteles», cit., pp. 294-297.

*et wallone*⁸⁸. A este elenco añade I. Mateo Gómez (*Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*)⁸⁹ las misericordias de las sillerías de Toledo, Plasencia, Sevilla y Zamora⁹⁰.

Apólogo de la leyenda de Barlaam y Josafat (30 B). La historia de Barlaam y Josafat constituye el texto más traducido y difundido de la Edad Media en toda Europa, del Cáucaso a los Países nórdicos y la península ibérica. Evidentemente no es éste el momento de tratar el contexto literario y filológico, pues ya ha sido analizado muy sabiamente por reconocidos expertos. Lo que aquí interesa es lo no tratado por la filología: la incidencia de la leyenda en la iconografía. Así pues, solamente se incluirán algunos conceptos relativos a los caracteres generales de la obra.

La Historia de Barlaam y Josafat es un relato hagiográfico conformado con elementos argumentales de diversa procedencia. Su composición permite hablar de «mosaico literario», como otras obras medievales. Es sabido que viajó como un *libellus*, cuya difusión no decreció incluso después de que se resumiera para ser incluido en los *corpora* de textos que recogían vidas de santos, como el elaborado por Jacques de Vorágine hacia 1264, la conocida *Leyenda Dorada*. Los numerosos manuscritos conservados de las versiones griega (ca. 150) y latina (62), a pesar de la extraordinaria extensión del relato permiten hablar de «best seller» de la literatura medieval, en opinión de Óscar de la Cruz. El argumento es de carácter edificante, objetivo fundamental de las narraciones hagiográficas medievales.

Tal composición dio como resultado un argumento muy popular: cuando nace Josafat, el hijo del impío Avenir, rey de la India, un astrólogo predestina que el príncipe no seguirá los pasos de su padre, sino que se hará cristiano. Con el fin de evitar el contacto del niño con el mundo, el rey lo aísla encerrándolo en un lujoso palacio y colmándolo de placeres y goces. Sin embargo, pasando el tiempo el príncipe cae en una profunda melancolía a causa de la curiosidad que siente por conocer la realidad de fuera de palacio. El rey le concede unas breves salidas, pero organiza unos desfiles con las calles engalanadas y en fiesta, para que su hijo no perciba la miseria ni la

⁸⁸ París, 1910.

⁸⁹ Madrid, C.S.I.C., 1979, p. 221.

⁹⁰ El tema tiene también su expresión en el arte mueble, sintetizándose en la escena indicada, la más frecuente, aunque ocasionalmente desarrolla un sentido narrativo. Tal es el caso de la arqueta que perteneciera a la col. Spitzer. A la izquierda se figura al filósofo impartiendo una lección al regio discípulo, ambos sentados, y a la derecha Aristóteles cabalgado por la cortesana, mientras son contemplados por Alejandro, que se asoma desde su palacio. Es el sistema desarrollado en este tipo de objetos con leyendas adoptadas de la antigüedad, como el ciclo de Jasón y Medea o la Juventud de Paris, o medievales, como Helyas y Mattabrina, en los cofres de bodas del taller de los Embriachi.

fealdad del mundo. Durante estos engañosos paseos, Josafat no puede evitar descubrir a un ciego, a un anciano y a un leproso, quienes le hacen reflexionar sobre el engaño en el que transcurría su vida. Mientras Josafat vive con la duda sobre lo descubierto, Barlaam, un anciano anacoreta, consigue entrar en el aposento de Josafat disfrazado del comerciante que pretende ofrecer una piedra preciosa al príncipe. Al revelarse que la piedra preciosa es el cristianismo mismo, Barlaam instruye ampliamente a Josafat en la doctrina cristiana, en el núcleo de la novela.

Ya catequizado Josafat, Barlaam se retira al desierto. En este punto, el rey es informado de las misteriosas visitas del anciano, y temeroso todavía por el presagio del astrólogo, pretende hacerle volver al paganismo que ostenta su padre. Varios ministros del rey, Zardán, Arachis y Teodás intentan por diferentes artimañas extraer la fe del príncipe, pero fracasan sucesivamente en sus intentos. El rey entonces, resignado al gran poder de persuasión de su hijo, admite dividir el reino en dos partes y permitir a Josafat que gobierne la otra mitad. La excelencia de su gobierno atrae a la mayor parte de los súbditos, con lo que al rey Avenir no le queda otra alternativa que sucumbir ante la fe que le impone su hijo. Convertido Avenir y tras su muerte, Josafat ahora rey de todo el lugar, decide cumplir su anhelo: renunciar al mundo y andar en busca de su maestro Barlaam, al que encuentra tras un cierto tiempo en el desierto y con el que convive hasta su muerte. Josafat, ahora en solitario, cumple su vida de anacoreta hasta el fin de sus días.

Las investigaciones que estudian los orígenes del Barlaam tienen en común el considerar que la leyenda de Buda fue cristianizándose al transmitirse a Occidente. La leyenda védica sobre Buda se mezcló con otros elementos literarios que propiciaron la propagación de la doctrina cristiana. Menéndez y Pelayo, que acepta la opinión de Ernst Kuhn, resume la transmisión de los orígenes en los siguientes términos:

Kuhn supone para el Barlaam una serie de etapas semejante a la que recorrieron los demás libros sánscritos. Un persa del siglo VI, convertido al budismo, tradujo al pehlevi el libro de Judasaf (Budhisattva). Un cristiano, de los muchos que había en la parte del imperio de los Sasanidas confinante con la India, es decir, en el Afganistán actual, hizo el arreglo conocido con el nombre de Libro de Judasaf y Balahur. Del persa pasó al siríaco, haciendo el nuevo traductor grandes modificaciones, sobre todo en la segunda parte, que es enteramente nueva y apartada de las fuentes búdicas. De esta redacción siríaca proceden, pero con independencia, una versión georgiana, que todavía existe, y la griega atribuida por tanto tiempo a San Juan Damasceno [s. VII-VIII], en la cual se acentuó grandemente el carácter teológico y polémico de la obra. Este proceso, hipotético en parte, tiene, sin embargo, firme apoyo en la existencia actual de dos versiones del Barlaam independientes de la griega: la versión árabe, hecha probablemente

del persa, y la ya citada redacción georgiana, que representa a los ojos de Kuhn un texto intermedio entre la primera forma pehlevi árabe y la novela griega⁹¹.

A la narración de la vida de Buda [Bushisattva evoluciona de una lengua a otra hasta llegar a Josafat], se añaden sucesivos elementos a modo de *exempla*, que también se utilizaron en otros cuentos, como en el *Calila e Dimna*⁹², discursos teológicos [la doctrina impartida por Barlaam a Josafat y la *Apología de Aristides*⁹³], paráfrasis del Credo de Nicea⁹⁴, lugares comunes conocidos por los *Acta Martyrum* y parábolas didáctico-morales junto a citas procedentes de la Biblia como argumento de autoridad. Este relato, considerado hoy como anónimo, ha servido de base para otras obras medievales ampliamente difundidas como la *Leyenda Áurea*, de Jacques de Vorágine (ca. 1264), el *Speculum Maius* de Vicente de Beauvais (ca. 1200-1264) en el libro XV del *Speculum Historiale*, con el título preciso de *Historia de Barlaam y Josafat*⁹⁵, el *Libro de los Estados* de Don Juan Manuel⁹⁶, entre otros, además de su influencia en Ramón Llull y Lope de Vega⁹⁷, autor de la obra del mismo título⁹⁸.

El arte ha sido mucho más renuente que la literatura en el tratamiento de la leyenda. La bibliografía tampoco es especialmente abundante⁹⁹.

⁹¹ Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, Bailly-Baillière, 1925, t. I, pp. 56-57. Cruz Palma, Óscar de la, *Barlaam et Iosaphat, versión vulgata latina con la traducción castellana de Juan de Arce Solorceno (1608)*, Madrid/Barcelona, C.S.I.C./Universitat Autònoma de Barcelona, Nueva Roma, 12, 2001, p. 26, Bádenas, Pedro (1993) ha revisado y documentado con más precisión este planteamiento. Vid. también Cosquin, E., «La vie des Saints Barlaam et Josaphat et la légende de Boudha. Une attaque contre la catholicisme. Quelle est exactement l'authenticité du Martyrologe romain», *Feuilleton Journal: Le Français*, 1-12, 1883; íd., «La vie des Saints Barlaam et Josaphat et la légende de Buda», *Contes Populaires de Lorraine*, t. I, París, 1886, pp. 47-56.

⁹² Bleucia, Juan Manuel y Lacarra, M.^a Jesús (eds.), *Calila e Dimna*, Madrid, 1894.

⁹³ Hennecke, E., *Die Apologie des Aristides. recensión und Rokonstruktion des Textes*, Leipzig, 1893; Vona, C., *L'Apologia di Aristide*, Roma, 1950.

⁹⁴ En la lectura de la versión vulgata latina (traducción castellana de Juan de Arce Solorceno) he contabilizado ocho veces el Credo: 52, 63, 78, 162, 168, 253, 290, 318.

⁹⁵ Óscar de la Cruz consigna la referencia relativa a la investigación del CNRS sobre la revisión de la obra de Beauvais, cfr. *op. cit.* pp. 37-38, nota 73.

⁹⁶ Funes, L. Ramón, «La leyenda de Barlaam y Josafat en el *Libro de los Estados*», *Letras*, 15-16, 1986, pp. 84-91; Macpherson, I.R. y Tate, R.B., *El Libro de los Estados*, Madrid, 1991.

⁹⁷ Cruz, Óscar de la, «El *Barlaam y Josafat* de Lope de Vega», *Anuario de Lope de Vega*, 5, 1999, pp. 73-82.

⁹⁸ Cruz Palma, Óscar de la, *Barlaam et Iosaphat, versión vulgata latina con la traducción castellana de Juan de Arce Solorceno (1608)*, cit., pp 19-20.

⁹⁹ Jullian, R., «Un nouveau monument sculpté de la Légende de St. Barlaam», *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 48, 1931, p. 170; Nersessian, S. der, *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph*, 2 vols, París, 1937; Ott, N.H., «Anmerkungen zur Barlaamikonographie. Rudolfs von Ems Barlaam und Josaphat in Malibu und die Bildtradition des Barlaam-Stoffs», *Die Begegnung des Westens mit dem Ostens. Kongreßakten des 4. Symposions des Mediävistenverbandes in Köln 1991 aus Anlab des 1000. O. Engels-P. Schreiner ed.*, Thorbecke, 1993, pp. 365-385.

Llamo la atención sobre una circunstancia que estimo de interés en el presente contexto y que puede entenderse en el marco de la difusión de la leyenda en León. El denominado manuscrito P corresponde al ms. 1877 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, *Libro de la vida de Barlán e del rrey Josapha de India*, misceláneo titulado Leyes de Palencia de 309 folios, formado por ocho tratados, cuyo copista fue Petrus Ortiz: «Esriptus fuit anno Domini MCCCCLXX. Petrus Ortiz. Los fols. 94v-213r contienen la Vida de Berlán e del infante Josapha». Menciono estos extremos porque Petrus Ortiz está registrado en el archivo de la catedral de León en 1469, según información de Moldenhauer¹⁰⁰. Ello significa que era conocido en dicha ciudad tal vez desde antes, ya que aparece representado en el claustro.

El episodio representado en el claustro de la catedral de León es el del Unicornio y los peligros del mundo, en una figuración muy escueta. El apólogo, contado por Barlaam a Josafat, refiere que un hombre, huyendo de un unicornio enfurecido, fue a caer en un barranco, y mientras se despeñaba, consiguió sujetarse a un arbusto, creyéndose así salvado. Pero observa con terror que dos ratas están royendo el tronco a punto a caer. Mira al fondo y ve un dragón que exhalaba fuego por la boca amenazadora, además de cuatro cabezas de serpientes que asoman de la roca. Pero al alzar la mirada vio un poco de miel, que destilaba de las ramas del árbol, y olvidándose de los peligros, satisface su deseo. He aquí el texto del capítulo XII, correspondiente a la traducción de Juan de Arce Solorceno (1608) precedido de una larga disertación a propósito de la conducta que debe de guardar el cristiano, con multitud de citas evangélicas, insistiendo en la imposibilidad de servir a Dios y las riquezas:

Assí que los que sirven a tan cruel y mal señor y se apartan con dañado intento del benigno y bueno se enredan en los negocios de acá sin tener memoria alguna de los venideros, deseando incessiblemente los deleites corporales, desando a sus almas padecer de hambre, juzgo que son semejantes a un hombre que huye de un unicornio furioso, que no pudiendo sufrir el ruydo de su voz y sus terribles bramidos, huía fuertemente por no ser despedaçado dél; y con la velocidad de la corrida, cayó en una espantosa profundidad, y cayendo, abiertas las manos, asiose de un arbolillo y túvose fuertemente, estribando los pies en una coluna que allí halló. Y pareciéndole que ya estava libre y con seguridad, vio dos ratones, uno blanco y otro negro, que sin cessar roían la raíz del arbolillo en que estava asido y faltava poco para acabar de cortarla. Considerando también aquella profundidad del pozo, vio un dragón de terrible aspecto, echando fuego y mirando con espantosos ojos que, abierta la boca, mostrava desear tragarle. Y la coluna sobre que afirmava los pies vio que eran quatro cabeças de áspides que

¹⁰⁰ Moldenhauer, G., *Die Legende von Barlaam und Josaphat auf der iberischen Halbinsel*, Halle, 1929, nota pp.13-14, cfr. Cruz Palma, *op. cit.* p. 41, nota 85.

salían de la pared. Y levantando los ojos arriba, vio distilarse miel poquito a poco de las ramas de aquel arbolillo. Y sin considerar los males que le rodeaban, arriba el unicornio que furiosamente le buscava para matarle, abaxo aquel cruel dragón le procurava tragar, el arbolillo en que estava asido presto avía de caerse, y la coluna en que estribava los pies era resbaladiza y no segura, olvidado, pues, de todo esto, se puso a gustar de aquella poca dulçura de la miel.

A continuación da la explicación en los siguientes términos:

Esta semejança de los que se dexaron engañar de las cosas del presente siglo, cuya exposición es ésta: el unicornio significa la muerte, que siempre persigue y procura coger el género humano. La tenebrosa profundidad es este mundo lleno de males y mortíferos lazos. El árbol que era roýdo de los dos ratones sin cesar, en el cual nos assinos, es la medida de la vida de cada uno de nosotros que se consume y disminuye por las horas del día y noche y llega poco a poco a cortarse. Los cuatro áspides significan esta constitución del cuerpo humano de los quatro frágiles y inestables elementos, los quales desordenados y perturbados, se deshaze este compuesto. Y con éstos, aquel fogoso y cruel dragón figura el temeroso infierno, que desea tragar a los que anteponen los deleites presentes a los bienes venideros. Y la gota de miel que del árbol se distilava, significa la dulçura de los deleites del mundo, por los quales aquel cruel engañador no dexa a los que son sus amigos ver su propia salud¹⁰¹.

Se trata de la alegoría del mundo y el goce de los bienes presentes olvidando la propia salvación¹⁰². Esta narración, presente también el *Calila e Dimna*¹⁰³ y en *Lucidario* de Sancho IV¹⁰⁴, tuvo amplia difusión en Occidente.

La leyenda de Barlaam y Josafat no figura en el claustro de la catedral de Oviedo, lo que demuestra la intrusión de otras fuentes para las representacio-

¹⁰¹ Cruz Palma, Óscar de la, *Barlaam et Iosapbat, versión vulgata latina con la traducción castellana de Juan de Arce Solorceno (1608)*, Madrid/Barcelona, C.S.I.C./Universitat Autònoma de Barcelona, Nueva Roma, 12, 2001, cap. XII, pp. 235-247, sobre todo pp. 247-249, texto que contiene muchas variantes con respecto a la versión de la Biblioteca Nacional de Nápoles, *vid.* Martínez Gázquez, José, *Hystoria Barlae et Iosapbat (Bibl. Nacional de Nápoles VIII.B.10). Estudio y edición*, Madrid, C.S.I.C., Nueva Roma, 5, 1997, pp. 57-62, sobre todo pp. 61-62.

¹⁰² *Barlaam y Josafat*, ed. crítica de Sèller, J. E. y Linker, R. W. introducción de Impey O. T. y Sèller, J., Madrid, 1979; *Barlaam y Josafat. Redacción bizantina anónima*, edición a cargo de Bádenas, Pedro, Madrid, 1993, pp. 93-95. La leyenda fue popularizada en Occidente por VoráGINE, Jacques de, en la *Leyenda Dorada*, donde califica de santos a ambos personajes. *Vid.* también J. Sonet, *Le roman de Barlaam et Josapbat*, Namour-París, 1949-1952, 3 vols.; Deyermond, A.D., *Historia de la literatura española. 1. La Edad Media*, 15ª ed., Barcelona, 1992, p. 181.

¹⁰³ *Calila e Dimna*, edición, introducción y notas de Cacho Blecua, Juan Manuel y Lacarra Ducay, M.ª Jesús, Madrid, 1993, pp. 120-121.

¹⁰⁴ F. Magán, El *exiemplo* del unicornio en el *Lucidario* de Sancho IV, *La literatura en la época de Sancho IV*, Alcalá, 1996, pp. 453-466, información que agradezco a M.ª Jesús Lacarra.

nes iconográficas. Paralelamente, el *Roman de Renard*, uno de cuyos episodios está figurado en Oviedo no ha tenido referencia iconográfica en el claustro de la *Pulchra Leonina*, pero sí en las sillerías del coro [episodio del zorro predicando a las gallinas]¹⁰⁵. El zorro Renard y el lobo Isengrin aparecen en la iconografía del período medieval e incluso en momentos anteriores ya conocidos de la cultura grecorromana clásica. Pero a medida que nos acercamos al período bajo-medieval, el tema sufre transformaciones cada vez más críticas que se separan del Isengrinus de Pedro Nivardus (Hacia 1150) y del Roman de Renard de Pierre de Saint Cloud, el nombrado Perrot (1176). Existen aproximadamente treinta ramas o relatos menores en los que está basado el *Roman de Renard*, entre los que señalan sus orígenes en las fábulas llamadas *Romulus-Corpus*, la epopeya animal de los siglos X-XI *Ecbasis captivi*, el episodio *Gallus et Vulpes*, además de las fábulas de Esopo, pero es al culto artista Pierre de Saint Cloud a quien corresponde la creación del primer texto. El *Roman* deriva de la épica francesa, y contiene un fondo satírico o burlesco, en el que la lucha entre la burguesía y el feudalismo, y la crítica clerical, hallan su expresión literaria más lograda. Saint Cloud convierte al zorro en símbolo de vileza. Creador de la rama II y V, a, recoge en seis episodios las andanzas de Renard en relación con el gallo Cantaclaro, el abejaruco, el gato Tibert y el cuervo Tiecelein. Los dos últimos episodios enfrentan al zorro y al lobo, primero a causa del engaño y adulterio de la loba Hersent y luego en la acusación ante la corte del rey, el león Noble. La crítica remite directamente a la corte artúrica. A partir de este relato, surgieron numerosos libretos que enriquecieron la iconografía del zorro. Una versión se debe a un autor anónimo que utilizó la rama I, y que da comienzo a partir del pleito de Renard. Admirador de Perrot, el autor es el creador del *Li Plaid*; presenta las quejas del gallo Cantaclaro, acompañado de las gallinas Pinta, Negra, Blanca y Rojilla, llevando a su compañera Copea muerta por Renard y pidiendo justicia al rey. Tras los funerales, cargados de crítica y burla de los milagros, el rey enviará sucesivamente a sus tres mensajeros: el oso Bruno, el gato Tibert y el hurón Grimberto en busca del zorro. Ante su condena, se declara peregrino a Tierra Santa, solicitando el hábito de cruzado. El rey le perdonará de las acusaciones y se lo concederá, lo cual servirá para que Renard se burle de la corte, golpeando con el báculo a la liebre y huyendo a refugiarse en su castillo de Maupertuis.

La versión de Felipe de Novara, del siglo XIII, se carga de matices políticos, relativos a las guerras entre Federico II y Jean d'Íbelin, personificados en Renard e Isengrin. En el *Renard empereur (Couronnement de Renard, 1263-1270)* se ve a Juan sin Tierra, el usurpador del trono de Inglaterra con la difusión del rumor de la muerte de Ricardo Corazón de León. El protagonista suce-

¹⁰⁵ Mateo, Isabel, *Temas profanos en la escultura gótica española*, p. 205.

de en el poder a Noble el león, dando comienzo el reinado de la injusticia y la envidia. En Francia, las versiones de Renard a partir de 1250 se cargan de alegorías y sátiras moralizadoras¹⁰⁶. Los animales fustigan la hipocresía y el engaño de los hombres y de las Órdenes Mendicantes, en cruda y descarnada crítica, como en el caso de Rutebeuf, entre 1260-1270. La influencia del poema fue tan formidable que se difundió por otras literaturas europeas. El alsaciano Heinrich der Glíchezâre escribe el *Reinbart Fuchs*. Fruto de dicha influencia son el *Renaert de Vos* (s. XIII), flamenco, obra cumbre de la literatura medieval que se extendió al centro y oeste de Europa. De comienzos del mismo siglo es el poema *Reinardo e Lesengrino*, en Italia, y en Inglaterra, a mediados del mismo, *Of the Vos of the Wolf*. Las últimas narraciones sobre Renard se inscriben en el siglo XIV: una escrita por un mercader que había sido clérigo, hace una dura crítica política y religiosa de la sociedad de la época; otra fue escrita hacia mediados, titulada *Reinaerts Historiae*. A fines del siglo XV (1480-1490) se versifica el poema de Renard por Henri d'Alcmaer, preceptor del duque de Lorena, con finalidad moral para la educación de su discípulo¹⁰⁷.

En España no se hizo ninguna versión del Renard; tan sólo se conoce una obra escrita en estilo similar entre los años 1400 y 1420, bajo el título *Libro de los gatos* o de los *Cuentos*, sátira en la que se fustiga a los nobles que oprimen a sus vasallos, a los alcaldes y merinos corruptos y venales, y sobre todo a los clérigos. Las fuentes son casi las mismas que las del *Roman de Renard*: las fábulas de Esopo, el poema de Calila e Dimna y otros. La villanía del zorro, sin embargo, se refleja en el siglo XIV en obras como *El Conde Lucanor*, de Don Juan Manuel¹⁰⁸, y el *Libro de Buen Amor*, del arcipreste de Hita¹⁰⁹, inspirados tal vez en alguna fábula clásica. A pesar de no difundirse el *Roman* en el marco de la literatura hispana, sí incidió en la iconografía, como en otros países, como Inglaterra, Francia, Alemania y Países Bajos. Según I. Mateo, de estos dos últimos países reseñados debió de penetrar en nuestro país a fines del siglo XV, por vía de artistas contratados durante los reinados de Juan II y Reyes Católicos. Esta opinión se ve des-

¹⁰⁶ Meon, M.D.M., *Le Roman du Renard (d'après les Manuscrits de la Bibliothèque du Roi des XIII, XIV et XV siècles)*, París, 1826.

¹⁰⁷ Mateo Gómez, Isabel, «El Roman de Renard y otros temas literarios tallados en las sillerías de coro góticas españolas», *Archivo Español de Arte*, 180, Madrid, 1972, pp. 387-399, sobre todo pp. 387-392; íd. *Temas profanos en la escultura gótica española...*, cit. pp. 203-208; Lavado Paradinas, Pedro, «Acerca de algunos temas iconográficos medievales: el «Roman de Renard» y el «Libro de los gatos» en España», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 82, Madrid, 1979, pp. 551-566; Mateo Gómez, Isabel, «El artesonado del claustro del Monasterio de Silos», *Actas del Congreso internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos. Milenario del Nacimiento de Santo Domingo de Silos (1000-2001)*, Sección de Historia del Arte, Burgos, 8-11 de octubre 2001, Burgos/Silos, Universidad de Burgos –Abadía de Silos, 2003, pp. 255-296.

¹⁰⁸ Enxiemplo XXXII: De lo que aconteció al gallo con el raposo.

¹⁰⁹ Enxiemplo de la raposa que come las gallinas de la aldea.

bancada, ya que el capitel del claustro de la catedral de Oviedo es un siglo anterior¹¹⁰ y también el alfarje del claustro del monasterio de Silos.

Varios son los episodios del *Roman de Renard* que cristalizan en imagen, uno de los cuales difundido en sillerías de coro es el de Renard y el gallo Chantecler –Toledo, Zamora–. Otro, y sin duda el más prodigado en la Edad Media es el zorro predicando a las gallinas, que figura en misericordias de las sillerías de Toledo, Plasencia, León y Zamora. Se trata de una sátira contra los sermones hipócritas de los malos clérigos medievales basada en uno de los pasajes del engañoso y astuto Renard, que generó muchas digresiones moralizadoras y satíricas. El *Zorro trovador* es otro de los episodios. Asustado por el odio de los demás animales hacia sus fechorías, se disfraza cambiándose el color de la piel y hacerse músico, aprendiendo a sonar un instrumento, para lo que utiliza un cierto tiempo. Su esposa Hermelin, creyéndolo muerto, decide casarse con su primo Poincet. Renard, que no es reconocido, es invitado a tocar y cantar en la boda. Este es el pasaje *De cómo Renard va ante el rey en hábito de hermano menor* –Zamora–¹¹¹.

En el claustro de la catedral de Oviedo se escenifica la muerte y funerales de Renard. Cansadas las gallinas de llevar siempre la peor parte en los engaños del zorro, deciden encararse con él, logrando su ejecución en el patíbulo. Con el ajusticiado de cuerpo presente, las aves celebran piadosamente las exequias fúnebres, incluidos los resposos. En aras de la brevedad, se omite un detalle esencial del relato, cual es la irrupción de su congénere vengador, figura de obligada presencia. Para la comprensión y reflexión moral de la fábula, el relato resulta aleccionador y perfectamente comprensible¹¹².

La concisión iconográfica del episodio ovetense contrasta con la riqueza narrativa conferida al tema en el alfarje del claustro del monasterio de Silos¹¹³. Fray Justo Pérez de Urbel, que creo ha datado con mayor precisión la fecha de

¹¹⁰ Durán, M., «Algunos capiteles historiados del claustro de la catedral de Oviedo, II. Lay de Aristóteles», *Arte Español*, 4^o trim., (1927), pp. 294-297.

¹¹¹ Mateo Gómez, Isabel, «El Roman de Renard y otros temas literarios tallados en las sillerías de coro góticas españolas», *Archivo Español de Arte*, pp. 389-392.

¹¹² Uría Riu, Juan, «Ajusticiamiento y funerales del zorro. Relieves de un capitel gótico de la catedral de Oviedo», *Asturias Semanal*, Oviedo, 9-VIII.1969, pp. 13-16; Caso Fernández, Francisco y Paniagua Félix, Pedro, «Estudio histórico e iconográfico del claustro», *La restauración de la torre y el claustro de la catedral de Oviedo*, cit. pp. 210-211.

¹¹³ Pérez de Urbel, Fray Justo, (O.S.B.), *El claustro de Silos* (1930), Burgos, 3^a edición notablemente corregida y ampliada, Inst. Fernán González, 1975, pp. 191-200; Lavado Paradinas, Pedro, «Acercas de algunos temas iconográficos medievales: el «Roman de Renard» y el «Libro de los gatos» en España», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 82, Madrid, 1979, pp. 551-566; Mateo Gómez, Isabel, «El artesonado del claustro del Monasterio de Silos», *Actas del Congreso internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos. Milenario del Nacimiento de Santo Domingo de Silos (1000-2001), Sección de Historia del Arte*, cit., pp. 255-296.

ejecución del mismo, en 1388 –coincidiendo con la visita de don Pedro de Luna–, tras el incendio sufrido por la abadía, ha dado a conocer las fuentes literarias, *Roman de Renard* y *Libro de los gatos*, para las satíricas representaciones, protagonizadas por animales. Se figuran cuatro episodios. 1. Un lobo negro lucha contra un asno de color ceniciento. 2. A su izquierda, dos pequeños lobeznos llevan a enterrar al pobre asno, muerto en la refriega, cuidadosamente colocado sobre una camilla con las patas delanteras recogidas. 3. Más a la izquierda, da comienzo una procesión que abre el lobo negro con una cruz alzada, tras del que camina también a dos patas un macho cabrío con un aceite en una de las patas delanteras y el hisopo en la otra. 4. Parodia de la misa de difuntos oficiada por el lobo, al que acompaña un ratón con una vela haciendo las veces de monaguillo. El lobo está de pie y con las patas delanteras se lleva la hostia a la boca, mientras delante de él se ve el altar con un mantel rojizo claro y el cáliz cubierto con la palia. Repite la desaparecida representación en relieve en el primer triforio del lado sur del crucero de la catedral de Estrasburgo. También el mundo de la ilustración se hace eco de la fábula, lo cual avala su popularidad en Europa y su carácter moralizante

Las diversas escenas analizadas así como multitud de episodios bíblicos diseminados por repisas y capiteles de ambos claustros suceden en el mundo donde conviven con la naturaleza, poblada de animales y plantas. Los diversos árboles y plantas no son elementos meramente decorativos; constituyen por el contrario, la realidad de la naturaleza sustentante de lo que acontece en el mundo. Títulos como *Jardins et vergers en Europe occidentale*¹¹⁴, *Arabesques et jardins de paradis* en el marco del mundo islámico¹¹⁵, de acuerdo con el título de una bellísima exposición celebrada en el Museo del Louvre, y tantos otros, explican el significado de estos conceptos. La clasificación que he establecido corresponde a estas ideas. En León es poco variada la temática y muy reiterativa: *Crochets* (9 B; 11 B; 17 B; 22 B). Hojas de roble a modo de *crochets* (10 B; 16 B; 19 B; 24 B). Hojas de roble (7 B; 10 B; 11 B; 16 B). Hojas treboladas (9 B). Hojas de aro (8 B). Hojas de vid con racimos picoteadas por pajarillos (20 B). El claustro ovetense muestra una menor variedad y ocasionalmente la flora es bastante generalizada (P 5: 1, 3; P 13: 1), arbolillos (P 19: 1, 8). En ocasiones aparecen figuraciones de: piñas (P 14: 1); palmeta (P 17: 3); cogollos o florones de separación (P 11: 3, 5).

La fauna está sujeta a similares conceptos en cuanto a la tierra como habitáculo de los animales de diverso carácter, unos como protectores, otros como

¹¹⁴ *Jardins et vergers en Europe occidentale (viii-xviii siècles)*, Flaran 9, 1987, Auch, 1989.

¹¹⁵ *Arabesques et jardins de paradis. Collections françaises d'art islamique*, exposición Museo del Louvre, Ministère de la Culture, 1990.

enemigos del hombre. Unos son reales y otros fantásticos. Por ello he establecido una división en dos subgrupos, el primero de ellos relativo a animales reales y el segundo a seres fantásticos. He aquí los primeros en el claustro de León: pajarillo (25 B), rata (25 B), gallo (22 B; 25 B), que también aparece en Oviedo (P 6: 1); aquí aparece asimismo un perrillo (P 11: A), leones rampantes (29 B). En Oviedo: león echado (P 7: 4), león vomitando follaje (P 12: b), dos pájaros junto a una rosa de aro (26 B), pajarillo junto a un árbol (25 B), jabalí entre hojas de hiedra (25 B), gallo junto a un árbol (25 B), mono (1 B), mona en un árbol (10 B), león (1 B), tema también repetido en Oviedo, vomitando follaje (P 12), águila (33 A), considerada por Saavedra Fajardo como real ministro de Júpiter, que administra sus rayos y tiene sus veces para castigar los excesos y ejercitar la justicia: la agudeza de la vista, para inquirir los delitos; la ligereza de sus alas para la ejecución y la fortaleza de sus garras para no aflojar en ella¹¹⁶. Dos cigüeñas afrontadas ante una flor de lis (11 B). Otros animales figuraron en el claustro de Oviedo: ave picoteando un racimo de vid (p 8: 3); roedor entre follaje (p 8: 1)

El término **seres fantásticos** aglutina todo tipo de seres con dichas características, tanto los de índole mitológica, cual las sirenas-ave, sirenas-pezu, tritones, centauros y dragones¹¹⁷, como otros de carácter más general, pero dotados siempre de un simbolismo. De la sirena, en concreto, contamos actualmente con un magnífico estudio titulado *La sirène dans la pensée et l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, a cargo de Jacqueline Leclercq-Marx¹¹⁸, sobre este capítulo de la investigación.

Es frecuente su presencia en asociación con otros animales pertenecientes a la fauna real o con seres humanos. Las arpías pueden aparecer solas o formando parejas en variadas actitudes, como un ejemplar bailando (29 B), como sucede con los dragones (29 B); en Oviedo se observan en los capiteles P 2: 2,3; p 4:5; p 6: 5; p 14: 6; una arpía en P 20, 10; P 6: 2. Arpías con rostros masculinos, barbado y con toca uno y el otro con capucha, arpía con cabeza de sátiro, arpía con cabeza femenina afrontada por la espalda a una con cabeza de anciano, son las figuraciones del capitel 4 B. Arpía (25 B). Dos arpías con cabezas femeninas (25 B; 36 B). Arpías con cabeza masculina (5 B; 25 B; 36 B). Arpías con cabezas masculinas y femeninas (33 B). Grifo (22 B; 25 B). Grifo con cabeza de hombre barbado (25 B; 26 B). Basilisco (17 B; 22 B). Dos dragones cuyas

¹¹⁶ Urmeneta, Fermín de «Introducción a la estética de las significaciones zoológicas», *Revista de Ideas Estéticas*, 21 (1954), pp. 25-39.

¹¹⁷ Caso Fernández, Francisco de, «Temas mitológicos en el gótico astur», *ENTEMU* (1992), pp. 173-191.

¹¹⁸ Leclercq-Marx, Jacqueline, *La sirène dans la pensée et l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien* (1997), Bruselas, Académie Royale de Belgique, 2002.

cabezas son sostenidas por una horrorosa gorgona con cuernos (3 B). Dragón devorando a un hombre (6 B). Dos monstruos luchando (11 B). León alado (17 B). Joven perseguido por un grifo (33 B). Basilisco con cabeza de cuadrúpedo muerde a otro con cabeza de gallo, sobre el que monta un hombre (3 B). En el claustro ovetense se repite insistentemente la bicha; quince veces interpretando música, y como tal, portadora de instrumentos: laúd, salterio, gaita o cornamusa, crótalos, pandero, arpa, rabel (P 12, 1-10; p 22: 1-3); eventualmente es belicosa, como la que va armada y con escudo (P 13, 2) y acompañada de un centauro (P 6, 3-4). También aparecen dragones (P 14 , B; P. 20, A).

En el espacio correspondiente a la primera crujía de la panda oeste del claustro de la catedral de León identifiqué como una Danza de la Muerte la escena pintada sobre la escena del Santo Entierro a modo de palimpsesto. En el centro se dispone la escena bíblica, mientras la figura de la Muerte, envuelta parcialmente en un sudario y provista de una pica y un reloj de arena, de formas alargadísimas, domina el conjunto, ligeramente desplazada hacia la derecha. Una serie de losas ocupan la horizontal inferior del primer plano, mientras a la izquierda se aglomeran representantes de las distintas jerarquías eclesiásticas, Papa, cardenal, obispo y otros de órdenes inferiores; no se observa la presencia de ningún representante de otros estamentos sociales, lo cual no es extraño considerando la limitación de espacio disponible y el lugar, un claustro catedralicio, en el que tenían lugar numerosas procesiones. Resulta coherente el hecho de situar la escena entre la Anunciación, inicio de la historia de la salvación, y el Juicio Final, en los dos capiteles y ménsulas que limitan la crujía¹¹⁹. Teniendo en cuenta las reducidas dimensiones de la representación, que nada tienen que ver con los grandes conjuntos en las pinturas murales, estimo que la fuente de inspiración ha venido del mundo de la ilustración. Este extremo podría certificarse a partir de obras conservadas, como es el caso del Libro de Horas, de Saint-Denis, realizado por Jean de Bilhères, abad de St. Denis entre 1474 y 1493. La disposición de los personajes coincide en línea de máxima con la pintura de León¹²⁰. Sin desestimar la identificación del tema antedicho, el carácter triunfalista de la figura de la Muerte concita a proponer la figuración de un Triunfo de la Muerte, de los muchos que figuran en diferentes contextos a lo largo y ancho de la geografía europea. El tema también se evidencia en España, pero en obras de importación, como el tapiz de hacia 1540, ya citado, conservado en el palacio de San Ildefonso (Segovia), y en una pintura de

¹¹⁹ Franco Mata, *Escultura gótica en León y provincia...*, cit. pp. 521-527. Vid. también Franco Mata, Ángela, «Danzas de la Muerte bajomedievales en España», *Dixième Congrès International sur les Danses Macabres et l'art macabre en général*, Vendôme, 6-10 septiembre 2000, pp. 215-237.

¹²⁰ Reproducido en Tenenti, Alberto, *La vita e la morte attraverso l'arte del xv secolo*, versión italiana del original francés, Nápoles, ESI, 1996, fig. 7.

Brueghel el Viejo, en el Museo del Prado¹²¹. El primero de ellos, tejido de manufactura de Amberes, forma parte del grupo de los Triunfos de Petrarca, el Triunfo del Amor, de la Castidad, de la Muerte, de la Fama y del Tiempo¹²². El tema, aunque macabro, remite a otro capítulo, cuya representatividad en Italia, la hace convertirse en paradigma. De hecho ha merecido congresos en tal sentido, como el titulado *Il Trionfo della Morte e le Danze Macabre*, celebrado Clusone, el año 1994¹²³.

BIBLIOGRAFÍA

- Alessandro nel Medioevo Occidentale*, a cargo de Mairantonia Liborio. Introducción de Peter Dronke, Mondadori, 1997.
- ALONSO, Raquel y PANIAGUA FÉLIX, Pedro, «Claustro de la catedral de Oviedo. capiteles y grupos escultóricos», *El Arte en Asturias*, pp. 489-492.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, César, *Colección documental del Archivo de la catedral de León. XII. (1351-1474)*, León, Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro», 1995.
- Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, estudio preliminar y bibliografía de Florencio Sevilla y Pablo Jauralde, edición, notas y versión moderna de Pablo Jauralde, Barcelona, PPU, 1988.
- AZCÁRATE Y RISTORI, José M.^a, *Arte gótico en España*, Madrid, Cátedra, 1990.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Les chapiteaux de Sant Cugat del Vallés*, París, 1931.
- Barlaam y Josafat*, edición crítica por J. E. Séller y R. W. Linker. Introducción de Impey O. T. y Séller, J. E. Madrid, 1979.
- Barlaam y Josafat. Redacción bizantina anónima*, edición a cargo de Pedro Bádenas de la Peña, Madrid, Siruela, 1993.
- BOOTON, D. E. *Pictorial Seasons: A Cultural Study of the Cycle of Calendar paintings in the Torre dell'Aquila*, Nueva York, (tesis doctoral), 1994.

¹²¹ Aurigemma, M. G.: *Nosce te ipsum: la raffigurazione della amorte nei paesi dell'area germanica e nederlandese*, pp. 141-196, fig. 101 en Scaramella, P., Tenenti, A., Aurigemma, M.G., Ghirardo, M., Merlo, E.Z., Bilinbachova, T.: *Humana Fragilitas. I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento*, a cura di Alberto Tenenti, Clusone, Circolo Culturale Baradello, 2000.

¹²² Herrero, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I. Siglo XVI*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1986, pp. 274-278.

¹²³ Franco Mata, «Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte medievales en España», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20, Madrid, 2002, pp. 173-214; *Il Trionfo della Morte e le danze macabre. Tai del VIº Convegno Internazionale tenutosi a Clusone dal 19 al 21 agosto 1994*, Città di Clusone, 1997.

- BUCHTHAL, Hugo, *Historia Troiana. Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration*, Londres, Warburg Institute, 1971.
- BYNE, Mildred Stapley, *La escultura en los capiteles españoles. Serie de los modelos labrados del siglo VI al XVI*, prólogo de Adolf Kingsley Porter, Madrid, Voluntad, 1926.
- CABEZA DE BACA, FRANCISCO, *Resumen de las Políticas Ceremonias, con que se gobierna la noble, leal, y antigua ciudad de León, cabeza de su reyno*, Valladolid, 1693, ed. fac. León, Nebrija, 1978.
- CABROL, Dom Fernand y LECLERCQ, Dom Henri, «Cloître», *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, París, 1914, tom. III, II, pp. 1991-2012.
- CAMPS I SORIA, Jordi, *El claustre de la catedral de Tarragona: escultura de l'ala meridional*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1988.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando, *Jean de Renart. El lai de la sombra. El lai de Aristóteles. La castellana de Vergi*, Barcelona, s.a., versión del siglo XIII (existe otra anterior del XII).
- CARO BAROJA, Julio, «Representaciones y nombres de meses (A propósito del menologio de la Catedral de Pamplona)», *Príncipe de Viana*, 24, (1946), pp. 629-653.
- «La vida agraria tradicional reflejada en el arte español», *Estudios de Historia Social de España*, I, Madrid, C.S.I.C., 1949, pp. 47-138.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, «El claustro medieval de la catedral de Zamora: topografía y función», *Anuario del instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo»* (1996), pp. 107-127.
- «Las ciudades episcopales del Reino de Galicia. Los restos del claustro medieval de Santiago de Compostela», *Religión and Belief in Medieval Europe, papers of the «Medieval Europe Brugge 1997»*, Conferencia, 4 (1997), pp. 171-180.
- CARY, George, *The Medieval Alexander*, Cambridge, The University Press, 1956.
- CASO FERNÁNDEZ, FRANCISCO de, «La vida rural en los capiteles del claustro de la catedral de Oviedo», *Asturiensia Medievalia*, 3 (1979), pp. 329-339.
- «El problema del origen del gótico en Asturias», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 104 (1981), pp. 731-750.
- «El arte gótico en Asturias», *Enciclopedia Temática de Asturias*, t. 4, Gijón, 1981, pp. 279-312.
- «Temas mitológicos en el gótico astur», *ENTEMU*, (1992), pp. 173-191.

- CASO FERNÁNDEZ, Francisco de, «Aproximación al arte gótico de Asturias», catálogo exposición *Orígenes. Arte y Cultura en Asturias. Siglos VII-XV*, Oviedo, 1993, pp. 397-403.
- CASO FERNÁNDEZ y PANIAGUA FÉLIX, Pedro, *El arte gótico en Asturias*, Gijón, 1999.
- «Estudio histórico e iconográfico del claustro», *La restauración de la torre y el claustro de la catedral de Oviedo*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2004, pp. 204-251.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, «El desfile de los meses de Santa María do Azougue», *Anuario Brigantino*, 16 (1993), pp. 177-196.
- «Fiesta y representación: las alegres comparsas del año en la Edad Media», *El Rostro y el Discurso de la Fiesta*, Núñez Rodríguez, Manuel, (ed.) Santiago de Compostela, 1994, pp. 119-139.
- «Cycles de la Genèse et calendriers dans l'art roman hispanique. À propos du portail de l'église de Beleña del Sorbe (Guadalajara)», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 4 (1995), pp. 307-317.
- *Os traballos e os días na Galicia Medieval*, Santiago de Compostela, 1995.
- *El calendario medieval hispano. Textos e imáxenes (siglos XI-XIV)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996.
- La Catedral de Pamplona*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, vol. I.
- Ceremonial de la Santa Iglesia Catedral de León*, León, Imp. Religiosa R. Panero, 1902.
- CID PRIEGO, Carlos, «Iconografía del claustro de la catedral de Gerona», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, 12 (1951), pp. 5-118.
- COMPARETTI, Domenico, *Virgilio nel Medio Evo*, Florencia, La Nuova Italia, 1941.
- CONTRERAS, Juan de (Marqués de Lozoya), «La vida en Castilla en el siglo XIV a través de los capiteles de Santa María la Real de Nieva», *España en las crisis del arte europeo*, Madrid, Instituto «Diego Velázquez», 1968, pp. 111-115.
- CRUZ PALMA, Oscar de la, *Barlaam et Iosaphat, versión vulgata latina con la traducción castellana de Juan de Arce Solorceno (1608)*, Madrid/Barcelona, C.S.I.C./Universitat Autònoma de Barcelona, Nueva Roma, 12, 2001.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y edad Media latina* (1948), 5ª reimpr. española, México/Madrid/Buenos Aires, 1989, 2 vols.
- DELBOUILLE, Maurice, *Le Lay d'Aristote de Henri d'Andeli*, París, Les Belles-Lettres, 1951.
- DURÁN, Miguel, «Algunos capiteles historiados del claustro de la catedral de Oviedo», *Arte Español* (1926), 3^{er} trim., pp. 113-117; 1927, 4^o trim., pp. 294-297.

- EGRY, Anne de, «La escultura del claustro de la catedral de Tudela», *Príncipe de Viana*, 74-75, (1959), pp. 63-107.
- ESQUIEU, Yves, *Autour de nos cathédrales. Quartiers canonicaux du sillon et rhodanien et du littoral méditerranéen*, París, C.N.R.S., 1992.
- *Quartier cathédral. Une cité dans la ville*, París, Desclé de Brouwer, 1994.
- FORASTIERI BRASCHI, Eduardo, «La descripción de los meses en el *Libro de Buen Amor*», *Revista de Filología Española*, 55 (1972), pp. 214-232.
- FRANCO MATA, Ángela, «Las puertas de la Gomia y de la Sala Capitular del claustro de la catedral de León», *Tierras de León*, 51 (1983), pp. 51-69.
- *Escultura en Castilla en el siglo XIV*, *Cuadernos de Historia* 16, Madrid, 1992.
- *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, Instituto de Estudios Leoneses, 1998.
- «Claustro gótico. Itinerario para la liturgia», *La catedral de León*, León, 2002, pp. 195-231.
- «El claustro de la catedral de León. Su significación en el contexto litúrgico y devocional», Congreso Internacional «*La Catedral de León en la Edad Media*». *Actas*, León, 7-11 de abril de 2003, Auditorio Ciudad de León, eds. J. Yarza, M.^a V. Herráez y G. Boto, León, Universidad, 2004, pp. 263-295.
- «Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte medievales en España», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20, Madrid, 2002, pp. 173-214.
- FRONTÓN SIMÓN, Isabel M.^a y PÉREZ CARRASCO, Francisco Javier, «Historia, trabajo y redención en la portada románica de Beleña de Sorbe», *Goya*, 229-230 (1992), pp. 29-38.
- GARCÍA BLANCO, Francisco Javier, *La lucha leonesa*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1977.
- GARCÍA CHICO, E., «El claustro de la catedral de Burgo de Osma», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XVIII (1951-1952), pp. 135-138.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Primeras novelas europeas*, 3^a ed., Madrid, 1990.
- GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*, Madrid, 1925, 2 vols. Reed. León, 1979.
- GÓMEZ MORENO, Carmen, «Aquamanile representing Aristotle ridden by Philis», catálogo exposición *Medieval Art from private collections. A special exhibition at the Cloisters, October, 30, 1968, through March 30 1969*, Nueva York, 1968, n. 110.

- GÓMEZ MORENO, M.^a Elena, *La catedral de León*, León, Everest, 1978.
- HERAS Y NÚÑEZ, M.^a Ángeles, «La máscara que arroja dos haces de caulículos por su boca», *Cuadernos de Arte e Iconografía. Ponencias y Comunicaciones*, 1988, 1989, II, pp. 87-91.
- HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos* (1929), 8^a ed., versión española del original alemán, Madrid, Revista de Occidente, 1971.
- Illustrated Medieval Alexander/Books in Germany and the Netherlands. A study in comparative iconography*, Cambridge, 1971.
- JUEZ JUARROS, F., «La cetrería en la iconografía andalusí», *Anales de Historia del Arte*, 7 (1997), pp. 67-85.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Las fiestas en la cultura medieval*, Barcelona, Areté, 2004.
- LAVADO PARADINAS, Pedro, «Acerca de algunos temas iconográficos medievales: el *Roman de Renard* y el *Libro de los gatos* en España», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 82, Madrid, 1979, pp. 551-566.
- MAETERLINCK, L., *Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamand et vallone: Les miséricords des stalles*, París, 1910.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, *Fauna fantástica en la Península Ibérica*, San Sebastián, CRISELU, 1991.
- MÂLE, Émile, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, 1^a ed., París, Armand Colin, 1922.
- *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'Iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, París, Armand Colin, 1969.
- MARIÑO FERRO, Xoxé Ramón, *El simbolismo animal. Ciencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, Encuentro, 1996.
- MARLE, Raymond Van, «L'iconographie de la décoration profane des demeures princières en France et en Italie aux XIV^e et XV^e siècles», *Gazette des Beaux-Arts*, 1926, II, pp. 163 y ss. y 249 y ss.
- *Iconographie de l'art profane* (La Haya, 1931-1932), reed., Nueva York, Johann Feyebarend, 1971, 2 vols.
- MARTÍN, Pompeyo, *Los trabajos y los días en el calendario del claustro de Santa María la Real de Nieva*, Segovia, Excma. Diputación Provincial, 1982.

- MARTÍN FUERTES, José Antonio, *Colección documental del archivo de la catedral de León. XI. (1301-1350)*, León, Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro», 1995.
- MARTÍNEZ ÁLAVA, Carlos, «El Claustro. Escultura», *La catedral de Pamplona*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, I, pp. 274-290.
- MARTÍNEZ DE LAGOS, Eukene, «Algunos temas profanos en el claustro de la Catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, 197, Pamplona, 1992, pp. 517-560.
- MARTÍNEZ GÁZQUEZ, José, *Hystoria Barlae et Iosaphat (Bibl. Nacional de Nápoles VIII.B.10). Estudio y edición*, Madrid, C.S.I.C., Nueva Roma, 5, 1997.
- MATEO GÓMEZ, Isabel, «El Roman de Renard y otros temas literarios tallados en las sillerías de coro góticas españolas», *Archivo Español de Arte*, 180, Madrid, 1972, pp. 387-399.
- *Temas profanos en las sillerías de coro góticas españolas*, Madrid, C.S.I.C., 1979.
- MEON, M. D. M., *Le Roman de Renard (d'après les Manuscrits de la Bibliothèquè du Roi des XIII, XIVe et XVe siècles)*, París, 1826.
- MINGOTE CALDERÓN, José Luis, «La representación de los meses del año en la capilla de San Galindo. Campisábalos (Guadalajara)», *Was-Al-Hayara*, 12 (1985), pp. 111-122.
- MOLINA MOLINA, Ángel Luis, *La vida cotidiana en la Palencia medieval*, Palencia, ITTM, 1998.
- *Estudios sobre la vida cotidiana (ss. XIII-XVI)*, Murcia, Universidad, 2003.
- OWENS, J., *Aristotle and His Medieval Interpreters*, conferencia pronunciada en la Universidad de Alberta, Canadá, 27-30 de septiembre de 1990.
- Trece «fabliaux» franceses*, versión al castellano de C. Palencia Tubau, Madrid, 1927.
- PANOFKY, Erwin y SAXL, Fritz, «Classical Mitology in Medieval Art», *Metropolitan Museum Studies*, IV, 2 (1933), pp. 228-280.
- *La mythologie classique dans l'art medieval. Classical Mitology in Medieval Art*, Brionne, Gérard Monfort, 1990.
- PENDÁS GARCÍA, Maribel, *La vida cotidiana en la Edad Media a través del arte gótico*, Barcelona, Ed. Vicens Vives, 2004.
- PÉREZ HIGUERA, Teresa, *Calendarios medievales. La representación del tiempo en otros tiempos* Madrid, 1997.
- PÉREZ SUESCUN, Fernando y RODRÍGUEZ LÓPEZ, M.^a Victoria, «Las sirenas medievales: aproximación literaria e iconográfica», *Anales de Historia del Arte*, 7 (1997), pp. 55-66.

- PERI (Pelaum), Hiram, «Der Religions der Barlaam-Legende, ein Motiv abendländischer Dichtung (Unersuchung, ungedruckte Texte, Bibliographie der Legende)», *Filosofía y Letras*, t. XIV, n. 3, Salamanca, 1959.
- PLAGNIEUX, Philippe y D. Valin Johnson, «Le cloître du XIII^e siècle de l'ancien prieuré de Saint-Martin-des-Champs», *Cahiers Archéologiques*, 45 (1997), pp. 89-98.
- PRADALIER-SCHLUMBERGER, Michèle, «Le cloître de la cathédrale du Puy», *Congrès archéologique du Velay*, París, 1976, pp. 195-212.
- QUADRADO, José M.^a, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Asturias y León*, Barcelona, 1885.
- QUADRADO, y PARCERISA, F. J., *Recuerdos y Bellezas de España. León*, 1855, (edición facsímil), León, Ámbito/Diputación de León, 1989.
- QUINTERO ATAURI, Pelayo, «Los asuntos profanos en las esculturas de las iglesias españolas», *Museum*, t. II, 1912, p. 128 y sigs.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, versión castellana del original francés, Barcelona, 1996.
- REVILLA, Federico, «Hacia una interpretación de los claustros románicos: el discurso edificante en Sant Cugat del Vallés», *Goya*, 208, (1989), pp. 200-208.
- RÍOS Y SERRANO, Demetrio de los, *La catedral de León*, 2 vols, León, 1895, edición facsimilar, León, Ámbito/Diputación Provincial, 1989.
- RIQUER, Martín de y VALVERDE, José M.^a, *Historia de la Literatura universal*, Barcelona, 1985, vol. 3.
- RIU, Manuel, *La vida, las costumbres y el amor en la Edad Media*, Barcelona, Gassó, 1959.
- *Vidas y amores de los trovadores y sus damas*, Barcelona, Acantilado, 2004.
- RODRÍGUEZ CASCOS, Olegario y GALLEGO PROVECHO, Camino, *¿Hay quien luce?*, León, Patronato de Turismo y Deportes, 1985.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, *vid.* Pérez Suescun.
- ROSS, D. J., «The History of Macedon in the *Histoire ancienne jusqu'à César*», *Classica et Medievalia*, 24 (1963), pp. 181-231.
- RUIZ ASENCIO, J. M., *Colección documental del archivo de la catedral de León. VIII. (1230-1269)*, León, 1993.
- RUIZ ASENCIO, J. M. y MARTÍN FUERTES, J. A., *Colección documental del archivo de la catedral de León. IX. (1269-1300)*, León, Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro», 1994.

- RUIZ MONTEJO, Inés, «La vida campesina en el siglo XII a través de los calendarios agrícolas», *Vida cotidiana en la España Medieval, Actas del VI Curso de Cultura Medieval, celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 26 al 30 de septiembre de 1994*, Aguilar de Campoo, 1998, pp. 107-123.
- SAINT-MAURE, Bénéot de, *Le roman de Troie*, París, 1904-1912, 6 vols. (Société des Anciens Textes Français).
- SÁNCHEZ, M., *La vida popular en Castilla y León a través del arte (Edad Media)*, Valladolid, 1982.
- SAUERLÄNDER, Willibald, *La sculpture gothique en France (1140-1270)* (1970), París, Flammarion, 1972.
- *Le siècle des cathédrales 1140-1260*, con la colaboración de Jacques Henriot, París, Gallimard, 1989.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, «El claustro de la catedral de Girona como imagen de la Iglesia», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII, (1985-1986), pp. 135-156.
- SERRANO FATIGATI, Enrique, «Sentimiento de la naturaleza en los relieves medievales españoles», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, V, (marzo 1897-febrero 1898), pp. 199-204.
- «Prejuicios populares. Apólogos y trabajo humano», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 62 (1898), pp. 17-22.
- «Animales y monstruos de piedra. Luchas diversas», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 6, (1899), pp. 5-14.
- «Monumentos y esculturas. Relieves del claustro de la catedral de León», *Notas Arqueológicas (segunda serie)*, Madrid, 1903, pp. 3-8.
- «Relieves del claustro de la catedral de León», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 10 (1902), pp. 170-175.
- SHERMAN, Claire Richter, *Imaging Aristotle verbal and visual representation in fourteenth-century France*, Berkeley/Los Angeles/Londres, Berkeley University, 1995.
- URÍA RIU, Juan, «Juglares asturianos», *Revista de la Universidad de Oviedo*, I, n. II, junio 1940, pp. 149-153.
- «La caza de montería durante la Edad Media en Asturias», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Oviedo*, n. 1, 1957, pp. 33-79.
- «Ajusticiamiento y funeral del zorro. Relieves de un capitel gótico de la catedral de Oviedo», *Asturias Semanal*, Oviedo, 9-8-1969, pp. 13-16.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio, *El chivo expiatorio. Judíos, revueltas y vida cotidiana en la Edad Media*, Valladolid, Ámbito, 2000.

- VALDEÓN BARUQUE, Julio, *Judíos y Conversos en la Castilla Medieval*, Valladolid, Ámbito, 2004.
- VALDÉS, Manuel, *La catedral de León, Cuadernos de Arte Español*, 82, Madrid, 1993.
- VALDÉS FERNÁNDEZ *et altri*, *Una historia arquitectónica de la catedral de León* coord. M. Valdés, León, Santiago García, 1994.
- VALDÉS FERNÁNDEZ *et altri*, *El arte gótico en la provincia de León*, León, Universidad, 2001.
- VALIN JOHNSON, *vid.* Paignieux.
- VV.AA., *La chasse au Moyen Age*, Niza, 1980.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, «El claustro de la catedral de Pamplona. Iconografía de los capiteles», *Príncipe de Viana*, VII, 1976, pp. 621-627.
- Vida cotidiana en la España Medieval, Actas del VI Congreso de Cultura Medieval, celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 26 al 30 de septiembre de 1994*, Aguilar de Campoo/Madrid, 1998.
- La vida cotidiana en la Edad Media*, coord. José-Ignacio de la Iglesia Duarte, *VIII Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 4 al 8 de agosto de 1997*, Logroño, IER, 1998.
- VIGNES, C. «Les chapiteaux du cloître de l'abbaye de Fontcade», *Bulletin Monumental*, 135-III (1977), pp. 181-193.
- VILLALPANDO, M., «Obras en el claustro de Santa María de Nieva», *Estudios Segovianos*, 1961, p. 423.
- WEBSTER, J. C. *The Labours of the Months in antique and Mediaeval Art to the End of the Twelfth Century*, Princeton, 1938.
- YZQUIERDO PERRIN, Ramón, «Escenas de juglaría en el románico de Galicia», *Vida cotidiana en la España Medieval, Actas del VI Curso de Cultura Medieval, celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 26 al 30 de septiembre de 1994*, Aguilar de Campoo, 1998, pp. 125-154.

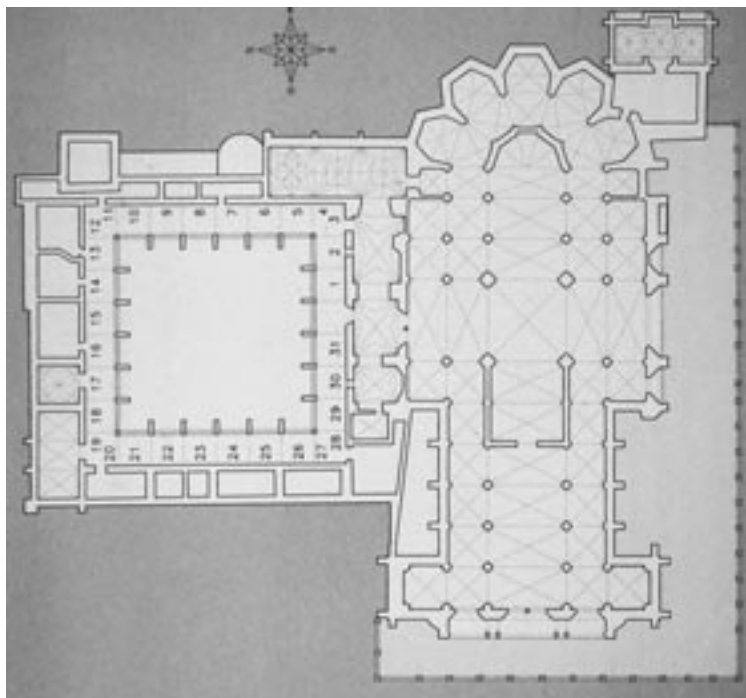


Fig. 1. Plano del claustro y de la catedral de León.



Fig. 2. Escudo del Infante D. Alfonso de Valencia (+ 1316) (repisa). Claustro de la catedral de León (P E, 9 A).



Fig. 3. Escenas de panificación (capitel). Claustro de la catedral de León (P S, 34 B).



Fig. 4. Escenas de herrería (capitel). Claustro de la catedral de León (P N 21 B).



Fig. 5. Escenas de herrería (capitel), detalle. Claustro de la catedral de León (P N 21 B).



Fig. 6. Reina recibiendo homenaje de dos caballeros (repisa).
Claustro de la catedral de León (P E, 6 A).



Fig. 7. Torneo de dos caballeros disputándose una dama (repisa). Arpías y animales fantásticos (capitel). Claustro de la catedral de León (P S, 3 A).



Fig. 8. Dama sobre corcel y dos servidores a pie (repisa). Arpías (P S, 29 A).



Fig. 9. Camello conducidos por dos moros o negros (repisa). Jinetes a caballo al galope (capitel) Claustro de la catedral de León (P S, 15 A).



Fig. 10. Jinete a caballo (repisa). Claustro de la catedral de León (P E, 9 A).



Fig. 11. Lay de Aristóteles y Campaspa.
Claustro de la catedral de León (P E, 12 A).



Fig. 12. Lay de Aristóteles y Campaspa.
Claustro de la catedral de Oviedo (P 9, 6).



Fig. 13. Portada de acceso a la Cámara Santa.
s. xv. Catedral de Oviedo.



Fig. 14. Lay de Aristóteles y Campaspa.
Detalle de la portada de acceso a la Cámara
Santa, capitel derecho. Catedral de Oviedo.