

[Recepción del artículo: 03/10/2017]  
[Aceptación del artículo revisado: 04/11/2017]

**DE LO SUPUESTAMENTE PROFANO Y DE LO SACRO  
EN LAS PINTURAS DE SANT JOAN DE BOÍ<sup>1</sup>**  
**ABOUT THE ALLEGEDLY PROFANE AND THE SACRED IN THE  
ROMANESQUE WALL PAINTINGS AT SANT JOAN DE BOÍ**

MILAGROS GUARDIA  
Institut de Recerca en Cultures Medievales (IRCVM) Universitat de Barcelona  
milagrosguardia@ub.edu

RESUMEN

Las pinturas murales de la iglesia de Sant Joan de Boí, realizadas con toda probabilidad en torno al año 1100 gracias a la promoción del señor de la vila, Mir Guerreta II, despliegan un programa iconográfico de gran complejidad. Hasta que hemos recuperado los cuadernos de notas del responsable de controlar su arranque no sabíamos con certeza la posición exacta de los distintos fragmentos que fueron a parar al Museo de Barcelona (MNAC). A partir de la nueva configuración de su estado original podemos replantear el tema que nos ocupa en estas páginas que no es otro que la explicación de la inserción de temas profanos en el contexto sacro de la iglesia. Estos, en el caso de Boí, conforman un insólito despliegue de figuras que evocan el mundo creado, un bestiario, en los intradoses de los arcos de separación de las naves, además de una espectacular representación de una escena de juglaría.

PALABRAS CLAVE: pintura mural, Boí, juglaría, bestiario, románico.

ABSTRACT

The mural paintings of the church of Sant Joan de Boí, made in all likelihood around the year 1100 thanks to the promotion of Mir Guerreta II, lord of the vila of Boí, deploy a highly complex iconographic program. Until we have recovered the notebooks of the responsible of controlling their removal, we did not know with certainty the exact position of the different fragments that are now preserved in the Museum of Barcelona (MNAC). Starting from the

---

<sup>1</sup> Este estudio se enmarca en el proyecto de investigación PRECA (HAR2013-42017-P) del grupo de investigación consolidado Ars Picta (2014SGR986).

new configuration of its original state, we can rethink the argument that occupies us in these pages, which is none other than the explanation of the insertion of profane themes in the sacred context of the church. These, in the case of Boí make up an unusual display of figures that evoke the created world, a bestiary, in the intradoses of the arcs of separation of the nave and aisles, as well as a spectacular representation of a minstrelsy scene.

KEYWORDS: mural painting, Boí, minstrelsy, bestiary, Romanesque.

Las pinturas de la iglesia dedicada, desconocemos a partir de qué momento, a san Juan Bautista en la villa de Boí (Valle de Boí) es un referente ineludible, dentro del románico hispano, para plantear la cuestión que nos ocupa, esto es, los modos de inserción de lo profano en contextos sacros y sus posibles interpretaciones<sup>2</sup>. Es cierto que, de este conjunto, conservamos solamente retazos de la decoración que en su día llenó por completo los muros de la iglesia de tres naves y de la cual ya había desaparecido el ábside central y el meridional cuando fue descubierta. Por lo tanto, carecemos tal vez de la información suficiente sobre el contexto en el que se insertaban los temas profanos que nos interesa tratar. En efecto, los fragmentos recuperados corresponden exclusivamente a los muros de las naves laterales y al de cierre occidental del edificio<sup>3</sup>. Todos ellos fueron arrancados en dos campañas realizadas durante los años 1919-1923 y en el momento de su restauración, en los años 60 y 70 del siglo xx.

De la primera de estas operaciones se había perdido la información imprescindible para poder montar adecuadamente, es decir, recuperando la disposición original, el conjunto en el museo. El motivo no era otro que la desaparición del que fuera responsable de controlar los trabajos de arranque, Emili Gandía, y, en particular, de sus cuadernos de notas. Se intentó, con todo, en el año 1995 en el lugar donde se conservaban las pinturas, el MNAC de Barcelona, con motivo de la remodelación del museo e incorporando lo extraído en la última de las campañas. El amplio marco de incertidumbre sobre la ubicación exacta de cada uno de ellos obligó a desplazar los más conflictivos a posiciones “neutras” o simplemente guardarlos en las reservas<sup>4</sup>. Pocos años más tarde, se decidió repintar los muros de la iglesia con una imitación

<sup>2</sup> No se conserva ni la auténtica de reliquias ni documento alguno que pueda confirmar la dedicación de la iglesia a san Juan Bautista hasta tiempos modernos.

<sup>3</sup> Notable es la decoración pictórica que enmarca la puerta de la iglesia, uno de los raros ejemplos de decoraciones monumentales en pintura exterior que conservamos. Me he ocupado de este tema en otra ocasión y a ello remito (M. GUARDIA, “L’héritage d’Oliva de Ripoll dans l’art roman d’Aragon”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XL (2009), pp. 113-131, part. 127-131). Cabe tener en cuenta que se trata de una intervención posterior a la de las pinturas de los muros interiores que nos han de ocupar. Sobre el momento en que pudo realizarse esta decoración mi propuesta es que coincidiría con las intervenciones llevadas a cabo en diversas iglesias del Valle de Boí a finales de la primera mitad del siglo XII, esto es, el momento en que se completaron las pinturas de las naves laterales de Santa María de Taüll y los ábsides laterales de Sant Climent, coincidiendo posiblemente con el obispado de Gaufrédo, justo antes de que el conjunto de iglesias pasara a depender de la Seu de Urgell (1140). Es el argumento que expongo en M. GUARDIA, I. LORÉS, *Sant Climent de Taüll, biografía*, Barcelona, en prensa.

<sup>4</sup> En la última de las modificaciones museográficas de las salas de Románico se han reubicado algunos fragmentos de las pinturas, pero siguen desgajadas de la estructura que las acoge la escena de la lapidación de san Esteban y el can que la acompañaba debido a la insuficiente altura de los muros y, de manera inexplicable, se ha llevado a las reservas el fragmento con el Juicio correspondiente al muro de cierre occidental.

o reinterpretación actual de los originales. Durante el proceso se pudieron esclarecer alguno de los puntos oscuros y corregir lo que se había propuesto en el museo <sup>5</sup>. El resultado es la diversidad de la presentación, aunque sea en algunos detalles que pudieran parecer poco importantes, en uno y otro lugar.

Tuvimos la fortuna de poder recuperar hace unos años los cuadernos de notas de Gandía, entre los cuales se contaban algunos dibujos muy detallados sobre la posición exacta de todos y cada uno de los fragmentos de las pinturas de Boí, por lo que actualmente tenemos la posibilidad de restituir, aunque sea virtualmente, el conjunto original<sup>6</sup>.

La decoración de los espacios sobre los pilares de separación, en el interior de las naves laterales, se resolvía mediante figuras individuales de santos o apóstoles (Fig. 1). Junto a los ábsides, no obstante, en el espacio del último tramo, estas se substituyeron por una escena, la lapidación del protomártir san Esteban y una enorme figura de cuadrúpedo de cuya boca surge una flor, en la nave norte. Nada se conserva de la nave sur pero, también en este caso, en el espacio más próximo al ábside, los santos son substituidos por dos figuras, una de ellas, con vestimenta corta, portando un ave en sus manos (Fig. 2).

El muro norte de la iglesia, en el que se abría la única puerta de acceso, insiste en las figuras de santos o apóstoles, uno de ellos, san Felipe, identificado mediante una inscripción, aunque en es-

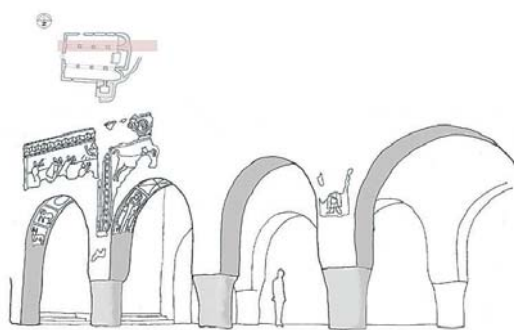


Fig. 1. Sant Joan de Boí: croquis del muro sur, nave norte.  
Daniel Labbé para Ars Picta

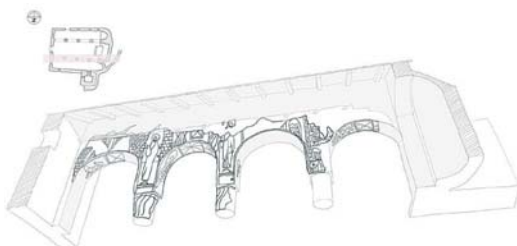


Fig. 2. Sant Joan de Boí: croquis del muro norte, nave sur.  
Daniel Labbé para Ars Picta

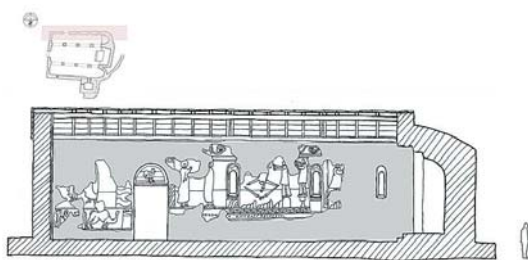


Fig. 3. Sant Joan de Boí: croquis del muro norte, nave norte.  
Daniel Labbé para Ars Picta

<sup>5</sup> Boí, Burgal, Pedret, Taüll. *Imitació o interpretació contemporània de la pintura mural romànica catalana*, Barcelona, 2000.

<sup>6</sup> M. GUARDIA, "Sant Joan de Boi: les pintures retroben el seu lloc", *Lambard*, 21, (2011), pp. 149-156. 2011; M. GUARDIA, I. LORÉS, *El Pirineu romànic vist per Josep Gudiol i Emili Gandia*, Tremp, 2013.

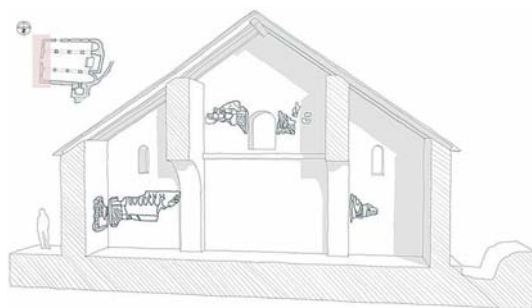


Fig. 4. Sant Joan de Boí: croquis del muro occidental.  
Daniel Labbé para Ars Picta

el espacio de la nave central, se representó a Cristo como juez –una imagen actualmente desaparecida– y, a ambos lados, el seno de Abraham, como imagen del Paraíso, y los tormentos infernales infligidos a los condenados (Fig. 4). Su reconstrucción es posible a partir de paralelos bien conocidos en la pintura de las iglesias alpinas<sup>7</sup>. En el espacio que se utilizó como baptisterio, en el costado occidental de la nave lateral sur, se desarrollaban escenas derivadas del texto de la Revelación, en particular, la bestia de siete cabezas y diez cuernos (Apocalipsis, XIII: 1).

Por último, los intradoses de los arcos de separación entre las naves, fueron ocupados por una serie de bestias organizadas en grupos de dos o cuatro en cada uno de ellos.

Como he tenido ocasión de analizar en otras ocasiones, la sintaxis ornamental del conjunto pictórico, por lo menos en lo conservado, se reduce a enmarcar, con un repertorio más bien limitado, figuras o escenas sincopadas, sin aparente relación entre sí<sup>8</sup>. Es más, del análisis de cada una de ellas se deduce la utilización de modelos miniados que simplemente parecen engrandecidos para alcanzar la dimensión adecuada al contexto monumental en el que se insertan, un tema sobre el que he de volver.<sup>9</sup> Con la excepción de la imagen del Juicio particular del muro occidental con claros precedentes en ciclos monumentales, parece deducirse que

te caso se organizan como parejas parlantes. Precisamente es en este muro y entre estos grupos donde se insertó una espectacular escena de juglaría, uno de los temas que nos han de ocupar (Fig. 3). Nada podemos decir de lo que se desarrollaba en el muro meridional porque se había destruido en época moderna.

Por lo que respecta al muro occidental, y esta es una de las conclusiones del análisis de las notas de Emili Gandía, podemos decir que, en

<sup>7</sup> En particular cabe recordar las composiciones, muy semejantes que constituyen un grupo diferenciable, occidental, respecto de los modelos bizantinos, conservadas en el muro de cierre de poniente de las iglesias de San Giovanni en Müstair (siglo IX) (J. GOLL, M. EXNER, S. HIRSCH, *Müstair. Le pitture parietali medievali nella chiesa dell'abbazia*. Patrimonio mondiale dell'UNESCO, Zurich, 2007); Sant'Ambrogio Vecchio de Prugiasco-Negrentino, (H.R. MEIER, *Suisse Romane*, La Pierre qui vire, s.a, 3ª ed., pp. 99-127), San Michele en Oleggio (C. SEGRE MONTEL, "Gli afreschi dell'undicesimo secolo" en P. Venturoli (ed.) *Il San Michele di Oleggio*, Turin, 2009, pp. 83-97); de Sant'Andrea en Sommacampagna (Verona) (F. BUTTURINI, *La pittura frescale dell'anno mille nella diocesi di Verona*, Verona, 1987, pp. 51-53), la catedral de San Lorenzo en Lugano (B. BRENK, *Die romanische Wandmalerei in der Schweiz*, Berna, 1963, pp. 89-92); en San Martino en Carugo (E. ALFANI, *Santi, supplitzi e storia nella pittura murale lombarda del XII secolo, La cappella di San martino a Carugo*. Mariano Comense, Roma, 2000, pp. 39-60). Sobre el tema, en general, véase P. KLEIN, "L'emplacement du Jugement dernier et la seconde Parousie dans l'art monumental du Haut Moyen Âge", en *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge*, Poitiers, 1993, pp. 89-101.

<sup>8</sup> Sobre ello M. GUARDIA, I "Enluminure et peinture murale du nord au sud des Pyrénées: la syntaxe ornementale et ses thèmes", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 37 (2006), pp. 175-196.

<sup>9</sup> M. GUARDIA, C. MANCHO, "Pedret-Boí o l'origen de la pintura mural catalana", *Les fonts de la pintura romànica*, Barcelona, 2008, pp. 117-160.

el taller responsable de su realización carecía de referentes claros en decoraciones pictóricas murales y, con todo, la ambición y complejidad del programa, así como la decisión de decorar el entero perímetro de la iglesia, son notables.

Del análisis reciente de la documentación y del contexto histórico, es posible proponer quien pudo ser el promotor de la obra así como el marco cronológico de su construcción y decoración. La villa de Boí, documentada desde principios del siglo XI, era la más importante del valle, del cual toma su nombre (*vallis bovinus*)<sup>10</sup>. En el último cuarto del siglo XI o, por lo menos, a partir de la última década, era controlada por un señor que tenía dominios también en la zona próxima del valle del Noguera Pallaresa y de la Vall Fosca, Miró Guerreta II<sup>11</sup>. Su señor natural, el conde de Pallars Jussà Ramón IV, le cedía en alodio la tenencia de un castillo que acababa de construir en el llamado puerto de Montaña (Grau de Castelló) para controlar el acceso directo al valle, entre los años 1075 y 1092<sup>12</sup>. Esta tenencia comprendía también la vecina villa de Saraís. Con anterioridad, no obstante, el mismo conde les cedía las villas de Boí y de Erill (1072)<sup>13</sup>. Miró Guerreta II fue un actor destacado en la usurpación de los bienes de la Iglesia durante los conflictos que enfrentaron a los dos herederos del otrora condado único de Pallars en el último cuarto del siglo XI, una situación que, una vez controlada, exigió las oportunas reparaciones<sup>14</sup>. Es por ello que debemos deducir que estos hechos condujeron a la promoción de la iglesia más destacada de sus dominios en el valle.

Desde el punto de vista eclesiástico, el Valle de Boí y sus iglesias dependían, desde el reinado de Sancho Ramírez de Aragón-Navarra y hasta el año 1140 a la diócesis de Roda que, a raíz de la conquista de Barbastro, se denominará Roda-Barbastro<sup>15</sup>. Gobernaron esta sede durante los últimos años del siglo XI e inicios del XII, dos obispos de perfil claramente reformista,

<sup>10</sup> Tenemos noticia de su existencia a inicios del siglo XI cuando fue cedida en feudo por el conde Guillermo Suñer a Ramón Baró, junto con la vecina vila de Erill la Vall.

<sup>11</sup> La documentación que utilizamos se recoge en BOIX POCIELLO, *Ribagorça a l'alta edat mitjana*, Barcelona, 2005 ([http://cbueg-mt.iii.com/iii/encore/record/C\\_\\_Rb1221744\\_\\_SBoix%20Pociello\\_\\_Orighresult\\_\\_X2?lang=cat&suite=def](http://cbueg-mt.iii.com/iii/encore/record/C__Rb1221744__SBoix%20Pociello__Orighresult__X2?lang=cat&suite=def)) diplomatar, doc. 571 que data entre 1064-1072; F. MIQUEL I ROSELL (ed.), *Liber feudorum maior: cartulario real que se conserva en el archivo de la corona de Aragón*, Barcelona, 1945-47, 2 vols. doc. 108, entre 1075-1098; L. MARTÍNEZ TEIXIDÓ, *Les famílies nobles del Pallars en els segles XI i XII*, Lleida, 1991, pp. 31-32 y la documentación en pp. 148-152.

<sup>12</sup> Hemos podido localizar, gracias al trabajo de campo de Jordi Badía, este castillo cuya ubicación exacta consta en el mapa de la fig.5.

<sup>13</sup> BOIX POCIELLO, *Ribagorça a l'alta edat mitjana*, doc. 603.

<sup>14</sup> Es por ello que su viuda y sus hijos realizan diversas donaciones al monasterio de Lavaix entre 1099 y 1129 (MARTÍNEZ TEIXIDÓ, *Les famílies nobles*, pp. 149-150) por el alma del difunto y restituyendo diversas posesiones de las que se había apoderado y para compensar de los males que su padre había causado en distintas vilas. Parece indudable que las vilas de Saraís y de Erill la Vall siguieron estando en posesión de la familia hasta principios del siglo XIII.

<sup>15</sup> Cabe recordar que la sede ribagorzana, una creación política que se origina en el siglo X, dependía de La Seu de Urgell. A partir del gobierno de Sancho Ramírez la sede, Roda, y sus territorios, fueron apoyados decididamente por el papado debido a sus intereses en el reino de Aragón, por lo que los conflictos jurisdiccionales con el obispado de La Seu fueron constantes. Finalmente se alcanzó una concordia, en el año 1140, y a partir de aquel momento el Valle de Boí, y otros centros, fueron adjudicados a Urgell. Sobre los conflictos y la abundante bibliografía generada en torno a esta cuestión, véase: F. GALTIER MARTÍ, *Ribagorça, condado independiente*, Zaragoza, 1981; BOIX POCIELLO, *Ribagorça a l'alta edat mitjana*; N. GRAU QUIROGA *Roda de Isábena en los siglos X-XIII. La documentación episcopal y del cabildo catedralicio*, Zaragoza, 2010.

Raimundo Dalmacio y Poncio, este último antiguo monje de Sainte-Foy de Conques. Ambos mantuvieron un estrecho contacto con el papado, interesado de manera muy particular en la imposición de la reforma en los territorios del reino de Aragón para lo que se valió de estos dos hombres<sup>16</sup>. Pese a sus esfuerzos, solamente fueron capaces de iniciar un control y una organización parroquial incipiente en los territorios ribagorzanos. Esta organización parece consolidarse a partir de las iniciativas del obispo Ramón Guillermo, con la abundante y sistemática consagración de iglesias en la región. La falta de documentación no nos permite esclarecer, a pesar de ello, la situación de la iglesia de Boí y de las demás del mismo valle hasta fechas avanzadas<sup>17</sup>. En efecto, sabemos que progresivamente, y de acuerdo con los postulados reformistas, algunas iglesias privadas pasaban al obispado, a cambio de ciertas contraprestaciones, pero durante el siglo XII seguían existiendo iglesias propias y no siempre los promotores o sus herederos estaban dispuestos a perder las rentas que ello comportaba<sup>18</sup>. Es por ello que no debemos excluir la posibilidad de interpretar en clave señorial los temas profanos que se representan en algunas de sus decoraciones pictóricas<sup>19</sup>.

La reforma suponía también la imposición del nuevo rito en el reino aragonés y, por tanto, la necesidad de producción de los textos litúrgicos para proveer a las iglesias viejas o de nueva consagración. No obstante, en el obispado de la Ribagorza, Roda, dados sus orígenes vinculados con la Seu de Urgell y, por tanto, con Narbona, se practicaba la liturgia denominada catalano-narbonesa. Los libros litúrgicos rotenses lo confirman de manera fehaciente<sup>20</sup>. Y es precisamente esta situación de encrucijada la que permite explicar el rico panorama de relaciones y contactos mantenidos con centros ultrapirenaicos a la hora de explicar el papel de su *scriptorium* en la recepción, producción y difusión de códices que debían servir al nuevo rito, el romano, que se impone de manera generalizada y progresiva en el reino<sup>21</sup>. Creo que el ambiente reformista ha

<sup>16</sup> P. KEHR, "El Papado y los reinos de Navarra y Aragón hasta mediados del siglo XII", *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, II, Zaragoza, 1946, pp. 68-180; A. DURAN GUDIOL, *La Iglesia de Aragón durante los reinados de Sancho Ramírez y Pedro I 1062?-1104*, Roma, 1962; J. GOERING, "Bishops, Law, and Reform in Aragon, 1076-1126 and the Liber Tarraconensis", *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte: Kanonistische Abteilung*, 95/1 (2009), pp. 1-28 <https://doi.org/10.7767/zrgka.2009.95.1.1>; GRAU QUIROGA, *Roda de Isàbena*.

<sup>17</sup> Interesante es la documentación, con todo difícil de interpretar y tardía, sobre la particular estructura parroquial de las iglesias del valle en siglos posteriores. Al respecto véase: BOIX POCIELLO, *Ribagorça a l'alta edat mitjana*, p. 93; y, especialmente, E. MOLINÉ, "Organitzacions eclesiàstiques autònomes al Pirineu durant l'antic règim: les valls d'Àneu, Boí i Aran", *Urgellia* [La Seu d'Urgell], 5 (1982), pp. 331-442.

<sup>18</sup> Son interesantes las interpretaciones y argumentos que aporta a esta cuestión GRAU QUIROGA, *Roda de Isàbena*, pp. 86-88.

<sup>19</sup> Creo que es en esta clave que debemos leer los temas de cacería representados en el arco triunfal de Sant Climent de Taüll, que coinciden con otros ejemplos de capillas propias o de castillos de las regiones alpinas. Casos más complejos, de mayor desarrollo, son los que se han podido demostrar, dentro del mundo hispano, en la iglesia de San Baudelio de Berlanga (M. GUARDIA, *San Baudelio de Berlanga, una encrucijada*, Barcelona, 2011) o en el claustro de Santo Domingo de Silos (G. BOTO, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Abadía de Silos, 2000).

<sup>20</sup> Véase al respecto el análisis del Pontifical de Roda (ACL Ms RC\_0036) J.R. BARRIGA, *El Sacramentari, ritual i pontifical de Roda*, Barcelona, 1975 y, especialmente, la reconstrucción reciente de la biblioteca de la sede pirenaica de R. SWANSON, *Tradicions i transmissions iconogràfiques dels manuscrits de la Ribagorça entre els segles X-XII*, Barcelona, 2016, 2 vols. (<http://hdl.handle.net/10803/401465>).

<sup>21</sup> En ello incide precisamente el trabajo de SWANSON, *Tradicions i transmissions*.

de considerarse a la hora de interpretar los programas iconográficos de las iglesias del valle aunque, por supuesto, es imposible determinar hasta qué punto actuaron en su configuración los miembros de la comunidad rotense.

Boí era, por su posición, un nudo de caminos importante en las comunicaciones intra y transpirenaicas en esta región (Fig. 5). Uno de ellos era el que seguía el curso del río Noguera de Tor desde Pont de Suert y que permitía alcanzar, pasando por Caldes, los puertos de montaña hacia el Valle de Aran. Otro camino, esta vez transversal, comunicaba el valle de Boí con la Vall Fosca, por Cabdella, pasando por el puerto de Rus y Taüll. Desde Boí, otra vía permitía, pasando el puerto de Gelada, cruzar hacia el valle de Barravés y allí, tomando el curso del Noguera Ribagorzana a la altura de Senet, cruzar los Pirineos por Viella en el Valle de Aran. Desde Boí, por Durro y Saraís se alcanzaba Vilaller donde se podía enlazar con la ruta del Noguera Ribagorzana ya señalada. La geografía artística, los caminos y vías transitados, nos permiten intuir y, en ocasiones, comprender las relaciones preferentes entre distintos centros artísticos situados a un lado y a otro de la cadena pirenaica, que consideramos un espacio de encuentro, de contacto y de experimentación artística, ineludible para comprender la creación de lo que hemos dado en llamar románico<sup>22</sup>.

Las pinturas de Boí, las más antiguas entre las que conservamos en los valles pirenaicos centrales, demuestran un empeño notable puesto que excepcionalmente cubrieron en una única fase el completo perímetro interior de la iglesia. Tal vez debamos entenderlas como un primer gran ensayo de decoración monumental que partía preferentemente, aunque no de manera exclusiva, de modelos miniados a los que me referiré. En cualquier caso siguen manteniendo el carácter aislado, sin consecuencias, por lo que respecta a cuestiones formales, en la zona en la que se ubican<sup>23</sup>.



Fig. 5. Vías de comunicación medievales intra y transpirenaicas en el valle de Boí, Barravés y Vall Fosca. M. Guardia sobre Google Earth

<sup>22</sup> El proyecto PRECA (Pirineo románico, espacio de confluencias artísticas) desarrolla precisamente esta metodología de estudio. Véase al respecto, algunas conclusiones en M. GUARDIA, C. MANCHO, J. PALAU, "Borders as a meeting place: The muralists' workshops in the Pyrenees", *Hortus Artium Medievalium*, 20-1 (2014), pp. 318-331; M. GUARDIA, "Une nouvelle géographie de la peinture murale romane?", en *La peinture murale à l'époque romane, Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLVII (2016), pp. 87-102.

<sup>23</sup> Debemos considerar que otras iglesias del valle fueron decoradas en estos mismos momentos, en torno al 1100. Es el caso de la iglesia de Sant Climent de Taüll, en donde se han descubierto vestigios de una primera decoración, aunque sin figuración conservada, que correspondía a la primera fase constructiva de la iglesia. Véase M. GUARDIA, I. LORÉS, *Sant Climent de Taüll, biografía*, Barcelona, en prensa.

## DE BESTIAS

Entre las numerosas representaciones de carácter aparentemente profano contenidas en este ciclo, debemos mencionar, en primer lugar, una pareja de animales que, como es habitual en las decoraciones románicas, se disponen en los frisos inferiores, al nivel del zócalo (Fig. 6). Se trata del dromedario y del cuadrúpedo con cola terminada en una forma vegetal situados por debajo de las figuras de apóstoles parlantes del muro norte en el ángulo occidental. No es necesario aducir paralelos concretos aunque podemos recordar, dentro del área pirenaica, los que, a modo de elementos de un cortinaje, se desarrollan en el ábside y presbiterio de Santa María de Taüll entre tantos otros. Su ubicación, su misma organización, simplemente yuxtapuesta entre motivos arquitectónicos, creemos que justifica incluirlos entre lo que podemos denominar elementos ornamentales, aquello que embellece y a la vez y por ello, fascina, en la casa de Dios<sup>24</sup>. A los mismos modelos o repertorios remite sin duda la figura del cuadrúpedo de diminuta cabeza que vomita un elemento floral y cuya cola acaba en testa de animal que se dispuso junto a la escena de la lapidación de san Esteban. En este caso, no obstante, llama la atención su posición y, en particular, sus dimensiones. La figura carece de monumentalidad y sus referentes miniados, como en tantos otros casos en Boí, nos parecen obvios (Fig. 7).



Fig. 6. Sant Joan de Boí: detalle de las pinturas del muro norte, ángulo occidental. MNAC



Fig. 7. Sant Joan de Boí: detalle de las pinturas del muro sur de la nave norte. MNAC

<sup>24</sup> Pese al inacabable debate sobre la significación de este tipo de representaciones, estoy de acuerdo con Riccioni en que el contexto y la ubicación permiten, en este tipo de imágenes, su consideración de ornato (S. RICCIONI, “La rappresentazione della natura tra ornamento e narrazione. Il bestiario di Roma tra i secoli XI e XII”, *Medioevo: Natura e Figura*, A.C. Quintavalle (ed.), Milán, 2005, pp. 335-346. Véase también B. FRANZE, “Entre fonction ornamentale et objet d’enseignement, les représentations du monde comme thème de décoration ecclésiastique à l’aube de l’époque scolastique”, en Ch. HECK (dir), *Thèmes religieux et thèmes profanes dans l’image médiévale: transferts, emprunts, oppositions*, Turnhout, 2013, pp. 143-152.



Otra fue la intención a la hora de seleccionar y organizar la abundante serie de figuras zoomorfas en los intradós de los arcos de separación entre las naves. En el conjunto parece poder diferenciarse el grupo, en origen compuesto por 6 figuras por arco, que identificamos en los más próximos a los ábsides. Son las que se acompañan de letreros preferentemente escritos en una línea horizontal en la parte superior de las figuras y, en un caso, verticalmente. Si nos atenemos a la lectura de las inscripciones deducimos la intención de representar algunos animales comunes o reales como son el león (Leo), el elefante (Olifan), el pez espada (Mac(hae)ra)<sup>25</sup> o el asno (Osno)<sup>26</sup> y tal vez la víbora (Vi(pe)ra) (Figs. 8 y 9). No conseguimos, no obstante, interpretar a qué animal se pretendía invocar bajo el nombre de Carcoliti. En ninguno de los casos los seres representados se corresponden con la morfología que les correspondería, a excepción del elefante que luce, como cuernos (i), sus defensas. El pez espada solamente tiene como particularidad una espectacular cola de pez aunque surja de ella la cabeza de un ave.



Fig. 8. Sant Joan de Boí: detalle de un intradós (M.Guardia)



Fig. 9. Sant Joan de Boí: detalle de un intradós (MNAC)

<sup>25</sup> Para la interpretación de esta inscripción cabe señalar que gladius es el nombre con el que Isidoro define al pez espada “gladius dicitur eo quod rostro mucronato sit”, ISIDORO, *Etim.* XII, 6:15; en el capítulo dedicado a las espadas (“De gladiis”, ISIDORO, *Etim.*, XVIII, 6: 2) se refiere a un tipo de espada, la machaera, con un solo filo.

<sup>26</sup> También es ISIDORO, *Etim.*, XII, 4: 39: “los griegos al asno llaman ónos”, quien permite leer la inscripción en este caso.

Nos encontramos, por tanto, con la situación más común, como bien ha observado J. Leclercq<sup>27</sup> que no es otra que la difícil o inexistente correspondencia entre texto e imagen. En efecto, la abundancia de seres monstruosos o de bestias en el arte difícilmente encuentra una nítida correspondencia, con la apabullante notable y variada relación de menciones o descripciones que contienen los textos que aluden a ellos desde distintas visiones e intenciones<sup>28</sup>. Más aún, pese a su abundancia en el arte románico, los animales o los monstruos zoomorfos raramente se acompañan de inscripciones y, en todo caso, suelen ser los menos habituales o los más exóticos (la sirena, la lamia, el unicornio, la manticora, la quimera, el basilisco, el centauro)<sup>29</sup>.

Al respecto cabe recordar, por su excepcionalidad, el pilar enciclopédico de Souvigny en donde se seleccionaron para cada una de sus cuatro caras los trabajos de los meses, los signos del zodíaco, las bestias y los seres humanos fabulosos<sup>30</sup>.

Menos habituales son los ejemplos en pintura mural y, por ello, quiero llamar la atención, en particular, sobre el ciclo que, en idéntica ubicación, encontramos en la iglesia pirenaica de Saint-Aventin, aunque carezcan en este caso de inscripciones<sup>31</sup> o en algunas figuras aisladas en las pinturas de Sant Quirze de Pedret<sup>32</sup>. Es en los mosaicos de pavimento en donde tal vez abundan más las series de bestias en contextos cosmográficos que, en algunas ocasiones, se acompañan de inscripciones<sup>33</sup>.

En todos los casos, no obstante, raramente se corresponden los textos con las descripciones. Parece ser norma común que los repertorios que tenían a disposición los pintores podían diferir

<sup>27</sup> J. LECLERCQ-MARX, “Les oeuvres romanes accompagnées d’une inscription. Le cas particulier des monstres”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 40 (1977), pp. 91-102; EAD., “Monstruos en la escritura, monstruos en imágenes. La doble tradición medieval”, *Quintana*, 4 (2005), pp. 13-53.

<sup>28</sup> Los seres animales reales o monstruosos son omnipresentes, como es bien sabido, en el texto bíblico y en los de los autores que lo glosaron, aunque los textos básicos que los tienen como objeto de atención preferente son las obras de carácter enciclopédico o zoológico-didácticas, el *Liber bestiarum*, el *Fisiólogo* enriquecido en su transmisión durante la Edad Media, destacando las contribuciones de las *Etimologías* de Isidoro, el *Hexaemeron* de Ambrosio, o *De natura rerum* de Rabano Mauro, entre otros, hasta el bestiario propiamente dicho.

<sup>29</sup> LECLERCQ, “Monstruos en la escritura”, relaciona los ejemplos escultóricos que se acompañan de inscripción y analiza su contexto.

<sup>30</sup> La columna conservada en el Musée Saint-Marc de Souvigny, descontextualizada, ha sido objeto de diversos estudios. Desde el punto de vista de las inscripciones véase R. FAVREAU, J. MICHAUD, B. LEPLANT, *Ariège, Haute-Garonne, Hautes-Pyrénées, Tarn-et-Garonne*. Paris, 1982. pp. 1-332, esp. Núm 19, pp. 25-28. (Corpus des inscriptions de la France médiévale, [http://www.persee.fr/doc/cifm\\_0000-0000\\_1982\\_cat\\_8\\_1](http://www.persee.fr/doc/cifm_0000-0000_1982_cat_8_1)), quienes parten, para la reproducción de las inscripciones, del estudio y los dibujos de A. DE CAUMONT, “Rapport verbal sur une excursion à Souvigny”, *Bulletin Monumental*, 1855, pp. 375-394; N. STRATFORD, *Le pilier roman de Souvigny: chronos et cosmos*, catálogo de exposición, Musée de Souvigny, 2005; con opiniones divergentes S. DAMIEN, “Le fragment de la colonne de Souvigny et les colonnes de la connaissance”, *Medioevo: imagine e ideologie*, Parma, 2005, pp. 260-269.

<sup>31</sup> El conjunto, en proceso de estudio por parte de E. Garland, ha sido notablemente repintado pero no obstante no hay duda sobre su carácter románico. En este caso no encontramos, o no son legibles, las inscripciones.

<sup>32</sup> En este caso comparece, con la inscripción correspondiente, la figura de la sirena pez en las partes bajas del ábside de la iglesia. Véase M. GUARDIA, B. CAYUELA, “Sant Quirze de Pedret”, Barcelona, vol. I, *Enciclopedia del Románico en Cataluña*, Aguilar de Campoo, 2014, pp. 617-633.

<sup>33</sup> Véanse al respecto los recogidos y analizados por X. BARRAL, *Le décor du pavement au Moyen Âge. Les mosaïques de France et d’Italie*, Roma, 2010, pp. 106-124. Queremos destacar al respecto las que acompañan la visión del cosmos del pavimento de Santa Maria delle Stuoie y de Santa Maria del Popolo de Pavia, el de la catedral de Aosta, o el de la iglesia de Saint-Genès de Thiers.

de los textuales, es decir, que su transmisión fuera en paralelo, o bien que la confusión ya se diera en los modelos utilizados<sup>34</sup>. En cualquiera de ellos, no obstante, ¿añaden algo a su significación puesto que únicamente pretenden identificarlos, evocarlos o invocarlos, doblar lo visible con lo legible? Su uso, en los casos en los que se da, no obstante, parece indicar la voluntad de dotarlos de un sentido, bien sea didáctico, bien moral, tal vez en la línea del fisiólogo y sus derivados hasta el bestiario, bien como exposición de la infinita variedad de los seres de la creación.

El resto de figuraciones animales que habitan los otros intradoses en Boí parecen demostrar la carencia de modelos o bien una intención más genérica de sugerir seres monstruosos o fantásticos. Estas criaturas encuentran su paralelo en la ornamentación de manuscritos, una vez más, en concreto en los producidos en los scriptoria del mediodía de Francia. Incluso su disposición, como ya hemos comentado en otra ocasión, se explica por el uso de tales modelos<sup>35</sup>. Al respecto interesa observar cómo, en los evangelios de San Martín de Tours que se conservaban en la biblioteca de San Marcial de Limoges, la curva del arco que enmarca las tablas de cánones se ornamenta con figuras fantásticas, habituales en las iniciales, resaltando la clave con un tema geométrico o vegetal, de manera idéntica a como se hizo en Boí.

Solamente una figura humana forma parte de esta serie. Se trata de un hombre, representado de perfil, sugiriendo tal vez, su aspecto negativo, que luce una prótesis debido a la mutilación de su pie izquierdo<sup>36</sup> (Fig. 10). Con una mano separa la túnica de su cuerpo de lo que resulta la exhibición de la prótesis y de sus genitales<sup>37</sup>. Es también en la ilustración de manuscritos donde encontramos los ejemplos más antiguos dentro del arte altomedieval en donde se incorpora como ilustración marginal sin relación alguna con el texto ni con las ilustraciones a las que acompaña<sup>38</sup>. El modelo del amputado, en particular en la escultura, se difundió en

<sup>34</sup> LECLERCQ-MARX, "Les oeuvres romanes", p. 102 analizando especialmente los repertorios de seres monstruosos, parece decantarse por la inutilidad de estos textos que nada añaden a la significación negativa, a la exhortación moral de esos seres satánicos, como imágenes de los vicios y de los demonios interiores a vencer: *cette fonction symbolique peut en partie expliquer pourquoi l'image du monstre peut si aisément avoir une existence autonome par rapport à un texte où ce qui compte finalement est l'au-delà des mots. Un peu comme si, à l'instar des formes interchangeables, les mots pouvaient se substituer les uns aux autres pourvu qu'ils renvoient tous au concept de base qui leur sert de dénominateur commun, en l'occurrence ici le monstrueux démoniaque. Cette constatation, jointe au nombre particulièrement restreint de monstres nommés, suggère que, chez l'imagier, le mot s'efface devant les formes suggestives par elles-mêmes et s'affirme comme un pléonasmе y compris dans les cas où il apparaît en contradiction avec une tradition différente, bien attestée, par exemple en littérature. Le caractère redondant et à la limite gratuit de ce type d'inscription explique manifestement son caractère exceptionnel et l'irrégularité extraordinaire de ses occurrences dans l'art.*

<sup>35</sup> Véase al respecto de esta lectura: M. PAGES PARETES, "A l'entorn del programa iconogràfic de Sant Joan de Boí, assaig d'interpretació", *Sobre pintura romànica catalana*, Barcelona 2005, pp. 183-199 y GUARDIA, C. MANCHO, "Pedret-Boí o l'origen de la pintura mural catalana".

<sup>36</sup> Sobre las causas de tales mutilaciones y las prótesis utilizadas véase C. MORLACCHI, *Ortopedia e arte*, Roma, 1997; V. PUTTI, "Protesi antiche", *Chirurgia, Organi Movimento*, 9 (1925), pp. 495-526; L. MACKINNEY, *Medical Illustrations in Medieval Manuscripts*, Univ. of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1965. Una de las enfermedades que producían estragos, mutilando pies y manos era el ergotismo o fuego de san Antón.

<sup>37</sup> La pérdida de la pintura en este punto parece indicar que fue rascada por indecorosa en un momento que no podemos precisar.

<sup>38</sup> Se datan en el siglo XI la segunda Biblia de Angers (Angers, B. M., ms. 4, vol. II, fol. 206v) o el códice con los comentarios de Haymon Autissiodorensis a las epístolas de San Pablo (Angers, B.M. ms. 67, fol. 141). La difusión del tema es más tardía en otras artes.

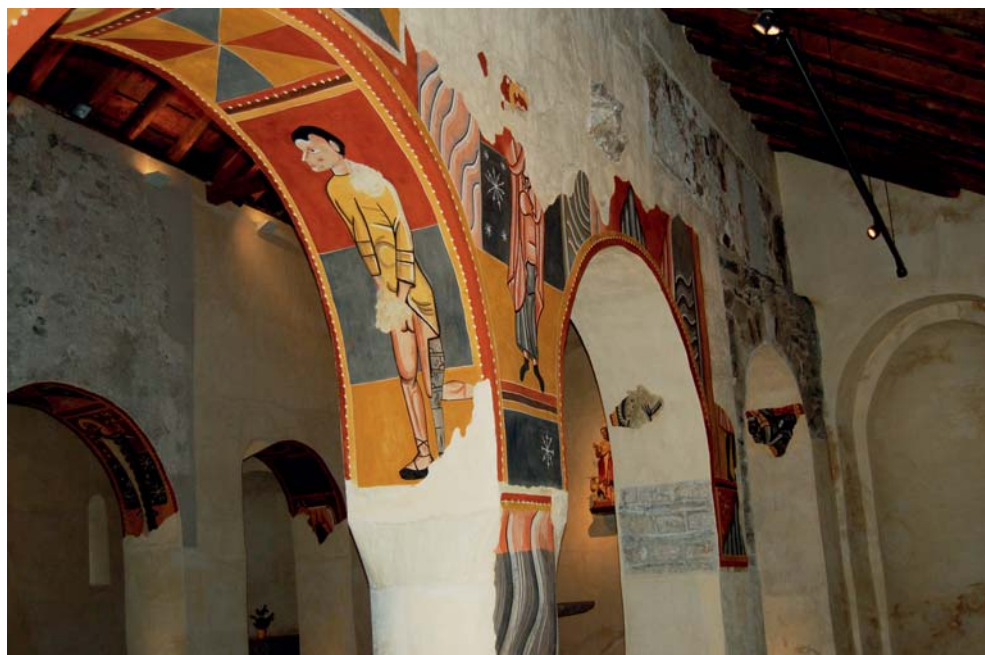


Fig. 10. Sant Joan de Bof: pinturas actuales sobre los muros de la iglesia original (M.Guardia)

el siglo XII en la región del sudoeste de Francia<sup>39</sup>. Cojos y amputados arrastran una lectura negativa en la exegesis cristiana asumiendo en ocasiones la alusión al paganismo o al infiel, como seres marginados debido a las causas, físicas o morales, de su deformidad<sup>40</sup>. De particular interés son el cojo que vestido de musulmán apresa a san Aventin en un capitel de la iglesia homónima o con rasgos también sarracenos, esta vez como cazador, en el mosaico de la iglesia de Lescar<sup>41</sup>. En un contexto narrativo su significación como imagen del infiel, del no cristiano,

<sup>39</sup> Entre otros ejemplos podemos citar los representados en las iglesias de Montils, Colombiers, Fontenet, Saint-Mandé y Saintes (Charente Maritime); Sant-Hilaire de Melle (Deux Sevres), Nouaille (Vienne), Saint-Hilaire de Poitiers, Besse-en-Chandesse, Loupiac, Maubourguet, Ourde, Saint-Aventin, Salons (Corrèze).

<sup>40</sup> Su comparación con los juglares, en su marginalidad social es comentada en J. LECOUEUX, *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne*, París, 1982, p. 183; E. FARAL, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, París, 1971, esp. 27 y ss; M. LAHARIE, “Les infirmes au Moyen Âge (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles), Approche iconographique”, *Population et démographie au Moyen Age, Actes du 118<sup>e</sup> congrès national des sociétés historiques et scientifiques*, París, 1995, pp. 313-333. Al respecto cabe recordar la representación de los juglares y músicos amputados y con prótesis en las arquivoltas de la iglesia de San Pedro de Echano (Oloriz). En el caso del amputado atando a un león, representado en uno de los dos capiteles que flanquean la entrada al ábside de la iglesia pirenaica de Notre-Dame-de-la-Sède (Saint-Lizier), Durliat proponía una interpretación “positiva” de la figura, en tanto que se opone y triunfa sobre la imagen del mal, el león. Se basa para ello en el pasaje del evangelio de Mateo (18:8) retomado por Marcos (8:45) (M. DURLIAT, “Découvertes de deux chapiteaux romans à Saint-Lizier”, *Bulletin Monumental*, 153, (1995), pp. 309-310, en relación a la noticia de su descubrimiento que debemos a E. GARLAND, “Art roman: découvertes récentes en Comminges et Couserans”, *Revue de Comminges et des Pyrénées centrales*, CX (1995), pp. 23-34.

<sup>41</sup> Sobre el mosaico de Lescar: J. CLEMENS, “Iconographie de la mosaïque romane de la Cathédrale de Lescar”, *Revue de Pau et du Béarn*, 1976, pp. 103-117; Y. LEFÈVRE, “La mosaïque de la cathédrale de Lescar et la littérature médiévale”,

se evidencia en la inicial que encabeza el comentario de Pedro Lombardo a las epístolas de San Pablo en relación con la conversión de Saulo, en un manuscrito procedente de Sahagún<sup>42</sup>.

Tal vez, no obstante, no deberíamos excluir la posibilidad de que con esta figura de amputado se pretendiera evocar un tema que acompaña o se insiere en el discurso sobre las bestias de la creación: la representación de las razas humanas o de los seres humanoides que habitaban en los límites. En el pilar de Souvigny, una de las figuras, desgraciadamente mal conservadas, pudo interpretarse como un hombre con una pata de palo, acompañado de la inscripción Soni. ¿Se trata, como pretende Favreau, del sonipodo?

Monstruos, seres reales, incluida la imagen del ser humano deformado, forman parte del repertorio más familiar pero no por ello mejor comprendido del arte románico. Al margen de los intentos, inútiles por lo que hemos visto, de vincular imagen y texto y más aún cuando este falta, los interrogantes que se abren son numerosos<sup>43</sup>. De-construir los conjuntos en los que aparecen e intentar rastrear sus modelos, como hemos hecho, no es más que un método que puede servir, en ocasiones, para una filiación iconográfica y para determinar vinculaciones entre centros o circulación de repertorios. Otra cosa es llegar a comprender las razones o intenciones que llevaron a reunir, y la manera como se hizo, una serie de imágenes que evocan bestias y/o monstruos. El estudio, caso por caso, se impone y, en ocasiones ciertamente, se ha llegado a conclusiones interesantes. Es así, por ejemplo, en relación con la visión del cosmos y el tiempo en un contexto de evangelización en la portada de la Magdalena de Vézelay o en las interpretaciones del pilar de Souvigny<sup>44</sup> o incluso las relecturas de su función, tal vez no marginal, en el bordado de Bayeux<sup>45</sup>.

En las pinturas que nos ocupan observamos el esfuerzo por recoger una serie de seres a partir de repertorios diversos que no eran precisamente ilustraciones de bestias a la manera del

---

*Bulletin de la Société Nationale d'Antiquaires de France*, 1977, p. 156-162; X. BARRAL, "Mosaiques médiévales", *Recueil général des Mosaiques de la Gaule. IV-Aquitaine*, 1, X<sup>e</sup> supplément à Gallia. Paris, 1980, pp. 179-193; Véase al respecto de los detalles con los que se empieza a caracterizar al musulmán P. SÉNAC, *L'Image de l'autre: L'occident médiéval face à l'Islam*, Paris, 1983. Para su interpretación en un contexto enciclopédico véase DAMIEN, "Le fragment de la colonne". Un halconero con prótesis se localiza en un capitel instalado en la Lonja Chica de la catedral de Jaca. En el siglo XII su presencia es más frecuente en la ilustración de manuscritos, como en el ms. 501 de la Biblioteca de Valenciennes, procedente de Saint-Amand; los ms. 42, 253,301 i 492 de la Biblioteca de Douai; la Biblia de Bury (Cambridge, Corpus Christi College, ms. 2, fol. 94, Paris, BnF, Lat. 760, fol. 83 v). Habitualmente se incluyen en la decoración de iniciales, enfrentados a otros seres, animales o humanos, y, en ocasiones, como cazadores de los más rápidos entre ellos, como la liebre.

<sup>42</sup> Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. 939, fol. 233v. *The Art of Medieval Spain 500-1200*, Nueva York, 1992, cat. núm. 156. Destaca, en este caso, el aspecto simiesco de la figura, que además es calva y dotada de notables genitales.

<sup>43</sup> Me parece especialmente pertinente el planteamiento y la crítica actitud de J. A. MORAIS MORÁN, "Monstruos que se muestran: mapeo e insularidad en la iconografía románica", *El románico y sus mundos imaginados*, Aguilar de Campoo, 2014, pp. 49-81 frente a lecturas forzadas a partir de los textos, así como de la concepción marginal u ornamental de estos seres. Desde una aproximación antropológica véase: K. AMBROSE, *The Marvellous and the Monstrous in the Sculpture of twelfth-Century Europe*, Woodbridge, 2013.

<sup>44</sup> Véase al respecto el análisis conjunto a partir de aportaciones previas en A. FERRAND, "Étude sur les zodiaques décorés dans les édifices religieux de Bourgogne au Moyen Âge", *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* | BUCEMA [En ligne], 15 | 2011, mis en ligne le 25 août 2011 (consultado 17 octubre 2013). URL : <http://cem.revues.org/12092> ; DOI : 10.4000/cem.12092.

<sup>45</sup> X. BARRAL, *En souvenir du roi Guillaume. La broderie de Bayeux*, Paris, 2016, esp. pp. 25-285.

fisiólogo, sino más bien las fantásticas figuras mixtas que componían iniciales de manuscritos en buena parte. Y, especialmente, la voluntad de ordenarlas rigurosamente en grupos de dos o cuatro, enmarcadas individualmente, a veces incorporando inscripciones, en una zona delimitada de la iglesia, en los intradoses de los arcos. Dicho de otro modo, se juega con el concepto de la *varietas* y a la vez de la intención de ordenación armónica, para sugerir el mundo creado y como panegírico de su Creador.

Cabría esperar, tal vez, alguna alusión al zodíaco, o al ciclo anual, el mensario, la introducción del factor tiempo, en definitiva, para completar el mensaje. Ninguna de las imágenes de Boí, entre las preservadas, permite confirmarlo, aunque no debemos excluir la posibilidad de su existencia en las partes de la iglesia que no han preservado sus pinturas, como es el ábside. El zodíaco es el tema escogido precisamente para ornar las partes bajas del ábside de Ourjout, así como en los intradoses de San Pere de Sorpe, por citar dos casos próximos geográficamente. No deberíamos, a este respecto, descartar una figura que ocupa el espacio junto al primero de los arcos en la nave lateral meridional de Boí. Se trata de un hombre en vestido corto portando en la mano un ave y acompañado de una inscripción parcial y, por ello, ilegible (Fig. 11). Pese a que no corresponde a la iconografía al uso, vale la pena recordar que el mes de febrero se representa de manera muy similar en el calendario de Filócalo<sup>46</sup>. Es posible conjeturar que en los espacios de las naves laterales, junto a los ábsides, se representaron tal vez las cuatro estaciones del año.



Fig. 11. Sant Joan de Boí: pinturas del extremo oriental de la nave meridional MNAC

<sup>46</sup> Debo esta sugerencia, que agradezco, a Gorka López de Muniain, que tuvo a bien transmitírmela durante las sesiones del VII coloquio *Ars Mediævalis* en Aguilar de Campoo.

## Y DE JUGLARES

El tema pro-fano por antonomasia en el ciclo pictórico de Boí es la escena de juglaría (Fig. 12). Efectivamente se trata de uno de los más frecuentes, en todas sus variantes y especialidades, en la decoración del exterior de las iglesias románicas, particularmente en los canchillos<sup>47</sup>. La “anomalía”, por tanto, es su dimensión y su introducción en el interior de la iglesia. Componen aquí la imagen de una fiesta, de una celebración: son tres juglares realizando sus números de piruetas o juegos malabares o tocando un instrumento musical. Me he ocupado en otra ocasión de su análisis y filiación por lo que me limito aquí a traer algunas de las conclusiones alcanzadas. Se trata de la reunión de un número limitado de las especialidades de los entretenedores o juglares como son la música, interpretada por una figura sobre elevada para hacerse oír sobre un taburete, uno de los elementos esenciales de este tipo de representaciones. Le sigue un malabarista de bolas y cuchillos, una especialidad que, por lo que se refiere a su representación en imágenes remonta, por lo menos, al siglo XI<sup>48</sup>. Por último, el inevitable



Fig. 12. Sant Joan de Boí: Escena de los juglares MNAC

<sup>47</sup> Cabe recordar, con todo, algunas representaciones de músicos y juglaresas, como en las pinturas de Poncé-sur-le Loire, aunque ocupan en este caso la ornamentación de las partes inferiores de los muros de la nave central.

<sup>48</sup> Los ejemplos que podemos aducir son el salterio anglosajón (London, British Lib. Cotton Tiberius, C.VI, fol. 30v), de ca.1050 en donde se observa al cantor Ethan acompañando a David, que ha abandonado sus instrumentos musicales para jugar con las bolas y los cuchillos. El Salterio Cambridge, Trinity College, B.5.26, fol. 1, de ca. 1070-1100, aun-

saltimbanqui que hace la rueda provisto de una espada en la boca y otras que, en las pinturas, parecen estar dispuestas en el suelo, por lo tanto, también en este caso con la complicación del peligro. En definitiva, figuras que forman parte del repertorio “festivo”, de celebraciones, y que con el tiempo se iban actualizando con la incorporación de nuevas especialidades.

Como es lógico, en la tradición figurativa, los elementos de este repertorio se insertan en contextos diversos que demandan o que se completan con ellas. Es por esto que, para su análisis, debemos, o podemos, desgajarlas, en primer lugar, de tales tramas, tal y como he comentado en relación con el ciclo de bestias. No en vano se transmiten separadamente, como elementos que pueden reordenarse o agruparse de nuevo, para aumentar o matizar el sentido en sus nuevas ubicaciones. De este modo, como es bien sabido, se transmiten y utilizan los modelos iconográficos en el arte antiguo y en la Edad Media <sup>49</sup>.

Y efectivamente la evocación de la fiesta, de la celebración, del regocijo, tiene contextos muy diversos. El mismo texto bíblico ofrece posibilidades numerosas. Sin pretensión de agotarlas, cabe recordar la celebración de la inauguración de estatuas o de ídolos, como el becerro de oro<sup>50</sup> o la estatua de Nabucodonosor. Precisamente en relación con este último episodio la Biblia de Rodes ofrece un testimonio extraordinario por la riqueza de figuras de músicos y entretenedores que incorpora y que admiten, en parte, paralelos con los juglares de Boí<sup>51</sup>.

La alegría por el exitoso paso del Mar Rojo es otro de estos momentos (Exodo, 15: 1-21). María hace sonar un tímpano, junto con otras mujeres, en su cántico de alabanza a Yahveh<sup>52</sup>. A su vez, el traslado del arca y su celebración llevaron al mismo rey David, el cantor por excelencia, a ejecutar una danza, interpretada como sacra, que motivó la vergüenza de su esposa por su comportamiento indigno como “scurra” (2 Samuel 6)<sup>53</sup>. Que Dios, no obstante, vio con

---

que de derivación anglosajona, reduce el número de músicos en torno a David e incluso suprime sus nombres. Restan solamente un tocador de vihuela y el malabarista, esta vez, sólo de cuchillos. En un salterio otomano, datado a finales del siglo XI (Tübingen, Universitätsbibliothek, ms. theol. lat. fol. 358, fol. 1v.) observamos con claridad lo que podríamos tal vez intuir como el proceso habitual de enriquecimiento de la imagen de David músico. En ella se componen en torno a David el grupo de escribas y, en el registro inferior, se ordenan los músicos acompañados por una figura masculina en actitud de danza y otra haciendo la rueda. Aunque marginales, interesan sobremanera, no obstante, los cuatro círculos que se disponen en las esquinas del marco que encierra la imagen citada, que incluyen, además de otras figuras, un juglar de cuchillos y un esferista, en un desdoblamiento de la especialidad. M. GUARDIA, “*Ioculatores et saltator*”. Las pinturas con escenas de juglaría de Sant Joan de Boí”, *Locus Amoenus*, 5 (2000), pp. 11-32.

<sup>49</sup> En el folio del códice se representan las iniciales de Beatus Vir de las dos versiones del Salterio que se transcriben, la vulgata y la hebrea. A esta segunda pertenece la inicial B decorada con el tema que nos interesa, véase A. HEIMANN, “A Twelfth-Century Manuscript from Winchcombe and Its Illustrations, Dublin, Trinity College, MS. 53”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28 (1965), pp. 86-109.

<sup>50</sup> Con niños haciendo juegos malabares, banquetes y música se completa en la imagen correspondiente del hexateuco anglosajón de Aelfric (Londres, British Library, Cotton ms. Claudius B.IV, fol. 102).

<sup>51</sup> Creo haber podido demostrar que pese a ello no existe una relación directa entre ambos sino más bien un uso de modelos comunes o próximos GUARDIA, “*Ioculatores et saltator*”.

<sup>52</sup> “María, la profetisa, hermana de Aarón tomó en sus manos un tímpano y todas las mujeres la seguían con tímpanos y danzando en coro”, Exodo 15: 20.

<sup>53</sup> Así, como danza sacra, lo interpreta J. LECLERCO, “*Ioculator et saltator*. S. Bernard et l’image du jongleur dans les manuscrits”, *Translatio Studii honoring Olivier L. Kapsner. O.S.B. St. John’s University Press, College Ville, Minnesota*, 1973, pp. 124-148, al que sigue HEIMANN, *A Twelfth-Century*, que recoge ejemplos de las variantes de la representación de este episodio que, no obstante, no admite un paralelo preciso por lo que se refiere a la explícita indecorosa danza juglaresca de David que analiza en detalle.



buenos ojos este acto, que era sin duda alguna de humildad, lo demuestra la esterilidad de Mikal<sup>54</sup>. Danzando se representa al rey David en los relieves de la portada de Ripoll y, de modo espectacular, como juglar haciendo la rueda, siguiendo al pie de la letra el texto bíblico en el salterio Winchcombe (Dublin, Trinity College, ms. 53, fol. 151) (Fig. 13).

Mejor conocida, por frecuente, es la transformación de alguno de los músicos, que acompañan a David en los salterios ilustrados, en malabaristas o juglares incluso vestidos con la vistosa indumentaria que les era propia<sup>55</sup>. De hecho, la música sacra y la profana, no encuentran distinciones en la iconografía pese al discurso sobre los instrumentos que sirven a una o a



Fig. 13. Salterio Winchcombe (Dublin, Trinity College, ms. 53, fol 151r)

<sup>54</sup> 5“David y toda la casa de Israel bailaban delante de Yahveh con todas sus fuerzas, cantando con cítaras, arpas, adufes, sistros y cimbalillos. 14 David danzaba y giraba con todas sus fuerzas ante Yahveh, ceñido de un efod de lino.15 David y toda la casa de Israel hacían subir el arca de Yahveh entre clamores y resonar de cuernos. 16 Cuando el arca de Yahveh entró en la Ciudad de David, Mikal, hija de Saúl, que estaba mirando por la ventana, vio al rey David saltando y girando ante Yahveh y le despreció en su corazón. 20 Cuando se volvía David para bendecir su casa, Mikal, hija de Saúl, le salió al encuentro y le dijo: «¿Cómo se ha cubierto hoy de gloria el rey de Israel, descubriéndose hoy ante las criadas de sus servidores como se descubriría a cualquiera! (scurris en el texto de la Vulgata) 21 Respondió David a Mikal: «En presencia de Yahveh danzo yo. Vive Yahveh, el que me ha preferido a tu padre y a toda tu casa para constituirme caudillo de Israel, el pueblo de Yahveh, que yo danzaré ante Yahveh, 22 y me haré más vil todavía; seré vil a tus ojos pero seré honrado ante las criadas de que hablas. 23 Y Mikal, hija de Saúl, no tuvo ya hijos hasta el día de su muerte”.

<sup>55</sup> Se trata de los manuscritos Londres, Br. Lib., ms. Cotton Tib. C VI, f° 30 v° (Winchester ?, mediados del siglo XI); Cambridge, Trinity Coll., ms. B. 5. 26, f° 1 (Canterbury, 1070-1100); Berlin, Staatsbibl., ms. theol. lat. fol. 358, f° 1 v° (Werden, fin siglo XI-inicios del XII); Rome, Bibl. Vallic, ms. E. 24, f° 27 (Italia central, fin del siglo XI-inicios del XII); Oxford, Bodl. Lib., ms. Gough. lit. 2, f° 32 (Norte de Inglaterra ca. 1200). Véase al respecto de la ilustración de los salterios: BÜTTNER, F.O. (ed.) *The Illuminated Psalter. Studies in the Content, Purposes and Placement of its Images*, Turnhout, 2004.

otra en los tratados musicales y el debate moralizante sobre el tema<sup>56</sup>. Recordemos que, dentro del contexto de la música sacra, la imagen del juglar puede llegar a personificar algunos de los tonos en torno al primero de ellos, figurado por el mismo rey David, en los algunos tonarios ilustrados que conservamos<sup>57</sup>.

Mas a ninguno de estos contextos corresponde la imagen que nos ocupa en Sant Joan de Boí. La escena se conserva completa excepto un pequeño ángulo en la parte superior que no sabemos si correspondía a un simple motivo ornamental o sugería una especie de ventana. Lo que acompaña a los juglares aquí son las parejas de santos o apóstoles ya mencionados. Si abrimos el foco y nos centramos en el ámbito de la nave lateral debemos tomar en consideración la única escena que conservamos y que no es otra que la lapidación de Esteban. De la lectura que he sugerido para la inscripción que invade el campo figurado, sobre la cabeza de los verdugos, TROPOS, se podría tal vez pensar en la relación entre la celebración de la festividad del protomártir, los tropos que tempranamente se elaboraron en relación a esta, y la celebración que evocaría la escena juglaresca.<sup>58</sup> Es una posibilidad que tal vez no deberíamos descartar.

La ubicación escogida para la representación de la fiesta es el espacio junto a la puerta, a la salida de la iglesia. En el luneto de la puerta se representó la figura de un gallo que nada tiene que ver con las series de animales tratadas más arriba. Por supuesto se trata de una alusión a las negaciones de Pedro, a la necesidad de estar vigilantes ante los peligros que acechan, lo que explica sin duda alguna su elección como última imagen antes de salir de la iglesia. No creo que pueda leerse en el mismo sentido el tema que nos ocupa pese a que sugiere comportamientos y actitudes consideradas tradicionalmente, en el discurso oficial, como negativas.

<sup>56</sup> Véase al respecto la interpretación de I. MARCHESIN, “Les jongleurs dans les psautiers du haut moyen âge : nouvelles hypothèses sur la symbolique de l'histrion médiéval”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 41e année (n°162), Avril-juin 1998, pp. 127-139, que reivindica una lectura en positivo de la música juglaresca y de las actividades de esos “cuerpos en acción” controlados, de movimientos harmónicos que permiten hablar, cantar y actuar según las leyes de Dios.

<sup>57</sup> Me refiero a un tropario/tonario que pertenecía a la abadía de san Marcial de Limoges con seguridad desde finales del siglo XIII (Paris, Bib. Nat., ms. lat. 1118). La datación que para él se propone oscila entre los últimos años del siglo X y la primera mitad del XI y un gradual, que conserva en su parte de tonario ilustraciones que figuran los modos del canto gregoriano, el Londres, British Mus. Harley, ms. 4951, procedente de St. Étienne de Toulouse y copiado probablemente e ilustrado en Moissac a principios del siglo XII. En él se muestran también los tonos musicales en torno a David, como primer tono (fol. 295), y los demás músicos se distribuyen en folios independientes del manuscrito. Algunos tienen un evidente carácter juglaresco, como la bailarina que personifica el quinto tono (fol. 300). El segundo es, esta vez sin acompañamiento musical, un esferista (fol. 298v.).

<sup>58</sup> Mi propuesta de leer la palabra tropos en la inscripción me llevaba a pensar en la posible confusión del pintor que la incorporaría a la escena de san Esteban. Precisamente la lapidación del protomártir aparece representada en los raros ejemplos de troparios ilustrados que conservamos debido a la temprana elaboración de tropos en relación con su festividad. Se trata de los troparios de Prüm (Paris, B.Nt. lat. 9448 del siglo X) y de Autun (Paris, Bibl. de l' Arsenal, ms. 1169, de principios del siglo XI), Sobre ellos véase E. PALAZZO, *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Age. Des origines au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1993, p. 100 y especialmente: Id., “Confrontation du répertoire des tropes et du cycle iconographique du trotaire d'Autun”, *La tradizione dei tropi liturgici*, Atti dei convegni sui tropi liturgici, Paris-Perugia, 1985-1987, Spoleto, 1990, pp. 95-123). A raíz de mi propuesta F. MASSIP, “Juglares en el templo: risa y transgresión por fin de año”, *Gestos* 45 (2008), pp. 1-16, ha sugerido la interpretación de la escena de juglaría como imagen de las fiestas celebradas en relación de la festividad de san Esteban y a las *Libertates Decembris*, aunque basándose en informaciones tardías.





musicales y la fiesta se representan en relación con alguno de los salmos y, en particular, con el 150 (fol 163v). En esta imagen, ilustrando literalmente el texto, comparecen distintos músicos y figuras en actitud de reverencia y adoración que parecen, en buena parte, inspirados en escenas de los dípticos consulares tardo antiguos, uno de los vehículos de difusión de estas iconografías en época carolingia. El salterio de Utrecht (Utrecht, Universiteitsbibliotheek, MS Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32) incorpora también el tema de la música especialmente en relación con los salmos 149 i 150 (82v).

Y estos, los salmos que hacen referencia a la celebración, eran los escogidos para cantar en la ceremonia más destacada en cualquier iglesia: su dedicación<sup>61</sup>. Precisamente ilustrando la inicial del texto esencial que se leía en estas ceremonias, que no era otro que 3 Reyes, 8, un breviario procedente de Montiéramey (BnF, MS lat 796, fol. 235v) nos ofrece una imagen relevante. A la hora de reflejar la celebración se incluyen en torno al templo, presidido por la figura de Cristo en Majestad, el obispo con el incensario y la figura de Mitras evocando respectivamente las *hostiae* incruentas del Nuevo Testamento y las cruentas del Antiguo. Pero también la fiesta, con elementos claramente profanos como son los músicos tocando diversos instrumentos, como el cuerno y el harpa, pero también figuras claramente juglarescas tocadas con su característico bonete cónico, además del inevitable contorsionista.

Con todo, si en las pinturas de Boí se hubiera pretendido la evocación de la fiesta o celebración en relación con el rito de la dedicación se trataría de un caso sin paralelos, al margen de los ya aducidos, dentro de la codificación de las imágenes relativas al tema<sup>62</sup>.

La existencia de la inscripción nos conduce sin lugar a dudas a plantear su papel en relación con las parejas de santos/apóstoles y la escena de juglaría bajo las cuales se desarrolla y, en definitiva, a la pregunta esencial: ¿la función del texto era el comentario o acotación de las imágenes o, por el contrario, eran estas las que la glosaban y amplificaban? Y, el corolario, ¿que se pretendía dar a entender a la audiencia y qué comprendía esta realmente? Aunque sea absurdo proyectar esta pregunta desde nuestra realidad, la respuesta sería seguramente lo que vengo comentando: la imagen por si sola evoca la fiesta y los elementos profanos de ésta aunque se inserte en un espacio y contexto sacros. Por lo que se refiere a la inscripción, hasta ahora desconocida, diríamos que, aunque por razones distintas –no la podemos descifrar adecuadamente-, nos convierte casi en iletrados. Permanece, no obstante, la intuición de que se nos convoca a la adoración, a la celebración, por distintas vías, de la gloria de Dios en su morada. Lo aparentemente profano, bestias, evocación de lo creado, o juglares, convocatoria a la celebración, por tanto, se pone al servicio de un mensaje sacro.

<sup>61</sup> Los salmos cantados eran los números 42, 50, 83, 86, 89, 95, 121, 143, 149 y 150. Nada hemos podido deducir tampoco sobre el texto de la inscripción a partir del análisis de los cantos relacionados con esta ceremonia ([www. http://cantus.uwaterloo.ca](http://cantus.uwaterloo.ca)).

<sup>62</sup> E. PALAZZO, *L'évêque et son image. L'illustration du Pontifical au Moyen Âge*, Turnhout, 1999.

