

# *Ioculatores et saltator.*

## Las pinturas con escenas de juglaría de Sant Joan de Boí

Milagros Guardia  
Universitat de Barcelona  
guardia@trivium.gh.ub.es

### RESUMEN

---

El contenido del artículo es un análisis iconográfico de la escena que representa tres figuras de juglares, fuera de todo contexto bíblico, en las pinturas murales románicas de la iglesia de Sant Joan de Boí (Cataluña). Se intenta una filiación de esas figuras para localizar su posible origen, así como una interpretación de su significado en el contexto en que se disponen, por lo que se revisa, a su vez, la transmisión de estos repertorios en la ilustración de manuscritos durante la alta edad media.

Palabras clave:  
pintura mural, románico, Boí, juglar, ilustración de manuscritos, medieval.

### ABSTRACT

---

#### *Ioculatores et saltator.* The paintings with jugglers of Sant Joan de Boí

Iconographical study of the three jugglers represented, without any biblical context, in the Romanesque Mural Paintings of Sant Joan de Boí (Catalonia). The research of their iconographical origin and their signification, allows us to look into the transmission of this repertoire through the Early Medieval Manuscript Illumination.

Key words:  
mural painting, romanesque, juggler, Boí, medieval manuscript illumination.

\*Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación subvencionado por el MEC, DGICYT, PB-98-1212. Su contenido fue, en parte, presentado en el curso, «Sacro e Profano en Arte Medieval», organizado por M.A. Castiñeiras y R. Sánchez Ameijirias en la Universidad de Santiago de Compostela (1998). Espero haber sabido aprovechar las numerosas sugerencias, que agradezco, de M. Castiñeiras, C. Mancho, D. Ocón, I. Lorés y A. Vidal. El título de este artículo retoma en parte el de H. Leclercq (1973), una mera identificación, en definitiva, de las figuras representadas según la terminología habitual en la alta edad media.

1. Sobre las pinturas de Boí, véanse, entre numerosas menciones que poco añaden al conocimiento de su programa iconográfico: J. PIJOAN, *Les pintures murals catalanes*, III, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1910, p. 32-34; J. FOLCH I TORRES, *Museo de la Ciudadela. Arte Románico. Catálogo*, Barcelona, 1926, p. 68-69, 76, 110-114; J. GUDIOL I CUNILL, *Els Primitius. La pintura mural, I (La pintura mig-eval catalana)*, Barcelona, 1927, p. 232-255; J. PIJOAN, *Les pintures murals romàniques de Catalunya* (Monumenta Cataloniae, IV), Barcelona, 1948, p. 134-136; J. AINAUD DE LASARTE, *Art Romànic. Guia*, Barcelona, 1973, p. 55-59; J. AINAUD, «Descubrimiento de importantes pinturas románicas de Boí», *La Vanguardia*, 29 de maig de 1977; J. AINAUD DE LASARTE, *La pintura catalana, I. La fascinació del romànic*, Barcelona, 1989, p. 56-60; M. GUARDIA, «Pintures murals de Sant Joan de Boí. Lapidació de Sant Esteve», a *Museu Nacional d'Art de Catalunya. Prefiguració*, Barcelona, 1992, p. 139-142; J. AINAUD DE LASARTE, «Les col·leccions de pintura romànica del Museu Nacional d'Art de Catalunya», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Ca-*

*talunya*, I, 1, 1993, p. 57-69, esp. p. 68; M. GUARDIA, «Sant Joan de Boí», *Catalunya Romànica, Introducció a l'estudi de l'art romànic català*, vol. I, Barcelona, 1994, p. 318-323.

2. El *titulus* más interesante, sin duda, era el que coronaba la decoración pictórica del portal exterior de la iglesia, ya casi ilegible en el momento de su descubrimiento, como revela el dibujo de J. Vallhonrat. Desde las primeras publicaciones se ha discutido el sentido de la inscripción vertical que complica la escena de la lapidación de san Esteban, leída como Theodoros. Hay que añadir las que acompañan la representación de la bestia apocalíptica junto a la figuración de los muros de una ciudad y que muestra, como la anterior, caracteres pseudo-griegos. No son menos interesantes ni enigmáticas algunas de las que presuntamente identifican a los animales o seres del raro bestiario de los intradoses, en los arcos de separación entre las naves.

3. J. GUDIOL I CUNILL, op. cit., 1927, p. 232-255.

4. Pese a los esfuerzos realizados, especialmente por J. Ainaud, no se ha podido localizar hasta ahora el diario de Gandía. Otro diario, inédito, esta vez de Mn. Gudiol i Cunill, no aporta información al respecto, puesto que se realizó durante la campaña del año 1907 y, en ese momento, el fragmento pictórico que nos ocupa no había sido localizado. Debemos el conocimiento de este diario a la amabilidad de M. dels Sants Gros.

Los historiadores del arte medieval tenemos escasas ocasiones de acceder a informaciones orales que nos permitan «descubrir» novedades\*. Por desgracia, nuestros posibles informadores hace muchos siglos que descansan en el sueño de los justos. Incluso los textos que podían eventualmente acompañar, explicando, glosando o leyendo, algunos ciclos pictóricos, permitiéndonos intuir la significación de las imágenes, los *tituli*, tal vez lo más aproximado a un comentario vivo de los ciclos iconográficos que nos ocupan, nos han llegado con frecuencia mutilados y, en definitiva, ilegibles. Resulta apasionante intentar completarlos, tal vez porque nadie puede corregirnos con plena autoridad. Las pinturas murales de sant Joan de Boí<sup>1</sup>, entre otros alicientes para su estudio e interpretación, nos ofrecen precisamente algunos ejemplos de *tituli* a recomponer<sup>2</sup> y, en un caso, incluso, hemos de acceder a ellos a través de informaciones exclusivamente orales. En efecto, sabemos, por el testimonio de J. Gudiol i Cunill<sup>3</sup>, que, durante el proceso de arranque y traslado de los murales catalanes al Museo de Arte de Cataluña entre los años 1919 y 1922, Emilio Gandía, jefe de conservación, alcanzó a leer y tal vez a transcribir en un diario que no se ha podido recuperar<sup>4</sup>, un pequeño fragmento de la inscripción que comentaba o identificaba la escena tal vez más conocida de tales pinturas, la que forman un músico que acompaña a un saltimbanqui y a un malabarista, una escena característica de juglaría (figuras 1, 2 y 3). La enigmática inscripción rezaba PRAECO. No cabe suponer prejuicio alguno en tal lectura, puesto que Gandía difícilmente podía interpretar la inscripción en el momento de la aparición de este fragmento pictórico, desconocido hasta el proceso de arranque por encontrarse bajo enlucidos modernos. Por supuesto, tampoco esta-

Figura 2. Pinturas murales de la nave lateral norte de la iglesia de Sant Joan de Boí (Ribagorza-Cataluña): detalle de una de las figuras de la escena de juglaría. ©MNAC (Calveras/Mérida/Sagrístà).

Figura 3. Pinturas murales de la nave lateral norte de la iglesia de Sant Joan de Boí (Ribagorza-Cataluña): detalle de una de las figuras de la escena de juglaría. ©MNAC (Calveras/Mérida/Sagrístà).



Figura 1.  
Pinturas murales de la nave lateral norte de la iglesia de Sant Joan de Boí (Ribagorza-Cataluña): escenas de juglaría. © MNAC (Calveras/Mérida/Sagristà).





Figura 4.  
Biblia de Rodas (París, Bibliothèque Nat. lat. 6, III, f. 64v).

5. Es J. GUDIOL I CUNILL, 1927, p. 232-255, quien hace, por primera vez, esta propuesta de relación que más tarde precisarán otros estudiosos.

6. J. AINAUD, op. cit., 1973, p. 59, la acepta y completa entendiendo que dependen directamente del folio ilustrado de la Biblia de Rodas e incluso, años más tarde, llega a afirmar que se trata de verdaderos «calcos compositivos», op. cit., 1990, p. 58. Al margen de los argumentos basados en las diversas fases constructivas en las iglesias del valle de Boí, Ainaud proponía una cronología a finales del siglo XI para las pinturas de Boí, precisamente por creer que se realizaron poco después de acabada la ilustración del manuscrito, que sería conocido en Roda de Isábena porque su obispo, Salomón (1064-1075), procedía de Ripoll. J. PJOAN, op. cit., 1948, p. 96, considera el paralelo e incluso alcanza a identificar a los tres hebreos (!). Solamente O. DEMUS, *La peinture murale romane*, París, 1970 (1968), p. 149, no parece aceptar la identifica-

ba en disposición de deducirla por la comparación con otras imágenes, léase la famosa página de la Biblia de Rodas (París, Bibl. Nat. ms. lat. 6, t. III, f. 64v) (figura 4) donde se representa la adoración de la estatua de Nabucodonosor y un grupo de músicos y juglares, como poco más tarde se propuso<sup>5</sup>. El término latino se refiere indudablemente a los heraldos, o a la impostación de voz necesaria para tal oficio, que no era otro, en el mundo antiguo, que la difusión en alta voz de las noticias y convocatorias relevantes para la comunidad. En el texto bíblico veterotestamentario, en las versiones de la Vulgata, el término se utiliza en diversas ocasiones relacionado con momentos o ceremonias que era preciso dar a conocer públicamente o para las que se convocaba al pueblo. Una de ellas es precisamente en ocasión de la inauguración de la estatua de Nabucodonosor. La ecuación, no por directa resultó menos convincente para los estudiosos. La escena que se representaba en las pinturas de Boí era la adoración de la estatua con acompañamiento de músicos y otros animadores de la fiesta, tal como

vemos en la compleja y rica imagen del folio 64v del tercer volumen de la Biblia de Rodas. Aún más, apresuradamente se estableció una dependencia de las pinturas murales respecto de la Biblia y se argumentó, en base a ello, una cronología temprana para el conjunto de Boí<sup>6</sup>.

Esta identificación no ha suscitado polémica alguna entre los estudiosos y se ha venido repitiendo de forma habitual. La somera lectura de las pinturas que ocupan el muro norte de la iglesia de Boí nos advierte de que en ellas falta lo que debería ser esencial, a saber, cualquier referencia a la estatua y a Nabucodonosor, puesto que las figuras que acompañan o flanquean la escena de juglaría nada tienen que ver con este tema bíblico. Se trata de simples parejas de apóstoles en conversación y no resta espacio en los paramentos para otras posibles escenas desaparecidas, puesto que se conserva la mayor parte de la decoración de esta nave lateral de la iglesia excepto una pequeña zona, precisamente junto a uno de los juglares, que se nos anto-

ja, de todas maneras, insuficiente para contener las figuras esenciales del episodio. No podemos aceptar, por tanto, la identificación propuesta de antiguo, ya que en Boí solamente podemos leer una escena juglaresca introducida en un contexto diverso. Existen, no obstante, claras coincidencias entre ambos conjuntos en la representación de las figuras juglarescas. Su análisis nos puede llevar a la reconstrucción y uso de modelos comunes, a la explicación de sus orígenes y, tal vez, a la relación entre ambos, aunque el contexto iconográfico y, por tanto, su explicación difieran.

El folio de la Biblia de Rodes en el que se ilustra el capítulo correspondiente del Libro de Daniel, el momento en que la estatua es adorada por el pueblo, muestra una resolución insólita por la riqueza y complejidad de personajes que incluye. Se ha señalado justamente que en este ciclo difiere de la Biblia de Ripoll (B. Vaticana, Lat. 5729, f. 227v), por cuanto en ésta es mucho más contenido en su conjunto y los modelos no debían ser los mismos<sup>7</sup>. La escena que nos interesa se resuelve en la de Ripoll con la representación de la estatua en un edículo y una pareja de músicos con instrumentos de viento y cuerda en actitud danzante, además de los habituales adoradores inclinados ante la estatua. Es una fórmula habitual en la miniatura europea, como observamos, por citar un ejemplo, en la Biblia de Lambeth (Londres, Lambeth Palace. Libr. ms. 3, f. 285v)<sup>8</sup>. Semejante es también la representación de la escena en la ilustración de los Beatos. Solamente algunos manuscritos, no obstante, incorporan las figuras de músicos, sugeridas en el texto bíblico, además de los adoradores haciendo *proskynesis*. Son los de Valladolid o Valca-

vado (Biblioteca de la Universidad, ms. 433, f. 199v), el de la Seu d'Urgell (Museo Diocesano, núm. inv. 501, f. 213v), el de Facundus para Fernando I (Madrid, Bib. Nac., Vit. 14-2, f. 275) y el de Silos (Londres, British Library, Add. ms. 11695, f. 229). En todos los casos la escena se acompaña del titulus: «carmina musicorum»<sup>9</sup>. Con todo, la vestimenta de algunos de ellos, así como sus actitudes, pueden vincularse con el mundo juglaresco. En la portada de Ripoll que se ordena a partir de ciclos miniados, seguramente contenidos en la biblioteca del propio monasterio, la escena de la adoración de la estatua ocupa un pequeño espacio en las arquivoltas y se sintetiza con la representación de dos figuras, una de ellas sin duda Nabucodonosor coronado, acompañadas de dos músicos e identificada con la inscripción «Statuam auream quam erexit Nabuco [...]»<sup>10</sup>.

El texto bíblico alude a la convocatoria a la adoración y se completa con una mención pormenorizada a los sonidos de diversos instrumentos musicales que participan y llaman o convocan a la celebración, justificando así la inclusión de tales personajes:

Stabant autem in conspectu rex, et *praeco* clamabat valenter: vobis dicitur populis, tribubus, et linguis: in hora qua audieritis sonitum tubae, et fistulae, et citharae, sambucae, et psalterii, et symphoniae, et universi generis musicorum, cadentes adorare statuam auream quam constituit Nabuchodonosor rex (Daniel, 3, 4-6).

En Rodes, sin ningún paralelo conocido para tal contexto<sup>11</sup>, se despliega todo el universo musical

ción con la escena de la adoración de la estatua. Otros autores, recientemente, no lo ponen en cuestión, L. COCHETTI PRATESI, *Limoges, il Sud e la Spagna*, Roma, 1992, p.45 y s.

7. W. NEUSS, *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*, Bonn y Leipzig, 1922, p. 89-90, apenas menciona el interés de la escena y se limita a valorar los antecedentes en la miniatura de los Beatos. Cabe tener presente que el folio corresponde al volumen III de la encuadernación moderna de la Biblia y que, hasta la fecha, se propone una cronología avanzada, dentro del siglo XI, para la obra de los miniaturistas que completaron una obra que se copió y se inició posiblemente en la abadía de Ripoll. Sobre esta cuestión y su discusión, véanse: P. KLEIN, «Data et scriptorium de la Bible de Roda. État des recherches», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuixà*, 3, 1972, p. 91-102; R. ALCOY, «Biblia de Rodes», *Catalunya Romànica*, vol. X, Barcelona, 1987, p. 292-305. Opiniones

divergentes manifiesta A.M. MUNDÓ, «Las Biblias románicas de Ripoll», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* (Granada, 1973), Granada, 1976, I, p. 435-436 y en un trabajo todavía en prensa que acompaña a la edición facsímil de las dos biblias (ed. AUSA).

8. C.R. DODWELL, *The Great Lambeth Bible*, Londres, 1959 y D. DENNY, «Notes on the Lambeth Bible», *Gesta*, XVI/2 (1977), p. 51-64; R. CALKINS, «Pictorial Emphasis in Early Biblical Manuscripts», en B.S. LEVY (ed.), *The Bible in the Middle Ages: Its Influence on Literature and Art*, Binghamton, N.York, 1992, p. 77-102, comenta el rico ciclo de Daniel en esta Biblia y no observa paralelos con respecto a la de Rodes.

9. Los Beatos que incorporan el grupo de músicos en la escena de la adoración de la estatua son los cuatro que pertenecen a la rama II-A en el estema pictórico, es decir, a la segunda versión iluminada, fechada en los siglos IX y X. El Beato Morgan, que comparte con los otros cuatro algunos as-

pectos notables de su recensión, sin embargo, no introduce a los músicos. Los estudios esenciales sobre el tema se deben a J. YARZA, *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Barcelona, 1998, con amplio estado de la cuestión y la bibliografía anterior, y J. WILLIAMS, *The Illustrated Beatus: a corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, Londres, 1994 y siguientes (publicados los primeros tres volúmenes). En la Biblia leonesa de 960 no se representa la adoración de la estatua, pero sí en la de 1162, vol. II, f. 152v., aunque sin los músicos: AA. DD., *Codex Biblicos Legionensis. 20 estudios*, León, 1999, esp. p. 140 y ss.

10. Sobre la iconografía de la portada: F. RICO, *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, Barcelona, 1976, nueva edición revisada con el título: *Figuras con paisaje*, Madrid, 1994, y J. YARZA, «Notes introductorias i aspectes generals sobre la portada de Santa Maria de Ripoll», *Catalunya Romànica*, X, El Ripollès, Barcelona, 1987, p. 241-252, con la bibliografía ante-

rior sobre el tema. Ambos autores recogen y argumentan algunas de las relaciones de su iconografía con respecto a modelos miniados.

11. Un caso paralelo al folio de Rodes por la riqueza y variedad de las especialidades juglarescas que incorpora, aunque el contexto sea diverso, se encuentra en el triple salterio Cambridge, St. John's College, ms. B 18, f. 1, realizado probablemente para una posesión de Saint Remy en Inglaterra. R. HAMMERSTEIN, *Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Berna-Munich, 1974, propone una razonable y compleja interpretación del significado preciso de la imagen que se compone con la representación de la oposición entre música sacra y profana, que no puede extrapolarse a otros casos. Véase, al respecto, también W. CAHN, *Romanesque Manuscripts: The twelfth century*, Londres, 1996, cat. núm. 66, p. 83-84 y H. STEGER, *David Rex et propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bildarrstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts*. Nürnberg, 1961.

12. No nos interesa en esta ocasión la utilización precisa de los términos y especialidades, un tema, por otra parte, confuso y discutido hasta cronologías más avanzadas. Sobre esta cuestión, remitimos al libro clásico de E. FARAL, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, París, 1971 (2), *passim*, donde se usa en el mismo sentido genérico, «los que producen alegría», a partir de sus diversas especialidades. Sobre los orígenes del término y su utilización en los textos anteriores al siglo XII, véase J.D.A. OGILVY, «Mimi, Scurrae, histriones: Entertainers of the Early Middle Ages», *Speculum*, 38 (1963), p. 603-619, donde se recogen abundantes testimonios referidos a los siglos VIII y IX sobre las diversas clases de juglares. Hace notar la imprecisión de los términos, antiquizantes en ocasiones, simplemente usados como eruditos sinónimos para introducir variedad y riqueza en las frases, con lo cual el estudio a partir de las denominaciones en las fuentes es muy impreciso.

Importantes son también los estudios clásicos de R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, 1967, p. 25-33 y R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924.

El término *juglar* es perfectamente adecuado a las figuras de Boí en su conjunto y solamente singularizamos al esferista o al lanzador de cuchillos, denominado en textos del siglo XIV «juglar de cuchillos». Sin ánimo de exhaustividad porque los estudios sobre el tema son numerosos, queremos destacar sobre esta cuestión precisa de nomenclatura, además de los citados, los de J. LECLERCQ, «Ioculator et saltator. S. Bernard et l'image du jongleur dans les manuscrits», *Translatio Studii honoris Olivier L. KAPSNER*. O.S.B. St. John's University Press, College Ville, Minnesota, 1973, p. 124-148, *passim*; C. CASAGRANDE-S. VECCHIO, «Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XII et XIII siècles)», *Annales. Economies. Sociétés. Civilisations*, 34 (1979), p. 913-928; H. WADDELL, *The Wandering Scholars*, Londres, 1968. A destacar también el estado de la cuestión que presenta M. RICHTER, *The Oral tradition in the Early Middle Ages*, Turnhout, 1994 (Typologie des sources), sobre la precisión en el uso de los términos y su significado a lo largo de la alta edad media, recogiendo abundante documentación textual, y D. ALTENBURG, J. JARNUT, H. H. STEINHOFF, *Feste und Feiern im Mittelalter*, Sigma-ring, 1991 (Paderborner Symposion des Mediävistenverbands). Sobre las más antiguas menciones a juglares en el mundo hispánico: F. J. UDAONDO PUERTO, «La figura de un juglar en la literatura hispano visigoda», *Actas del II congreso hispánico de latin medieval*, León, 1997, León, 1998 (*non vid.*)

convocado en la Biblia, pero además se introducen de forma explícita los saltimbanquis y malabaristas. Se formula, por tanto, como verdadera fiesta en la que, por supuesto, son convocados todos los elementos consubstanciales a ella, no solamente los músicos, sino también los animadores de diversa índole, los juglares según la acepción genérica propia del momento<sup>12</sup>. Una celebración, en definitiva, que remite a las fiestas habituales en las ceremonias de inauguración de estatuas en el mundo antiguo, como Grabar apuntó ya hace años<sup>13</sup> invocando precisamente el folio de la Biblia de Rodes. De manera semejante, según reza el texto bíblico, los heraldos convocaron al pueblo de Israel a la adoración de otro ídolo, el becerro de oro, y la fiesta celebrada incluía, necesariamente, la música, la manifestación habitual de la alegría, además de los juegos:

Quod cum vidisset Aaraon aedificavit altare coram eo, et *praeconis* voce clamavit dicens: Cras solemnitas Domini est. Surgentesque mane, obtulerunt holocausta, et hostias pacificas, et sedid populus manducare, et bibere, et surrexerunt ludere (Exodo, 321-6).

Jerónimo, en el comentario al libro de Daniel («In Daniele», Comentario al versículo 12 del capítulo III), cita este pasaje cuando se refiere a la adoración de la estatua de Nabucodonosor como muestras paralelas de idolatría.

La representación de un episodio bíblico que se refiere directa o indirectamente a tales hechos era, por tanto, susceptible de ser enriquecida con figuras que representaban o sugerían ese universo festivo y lúdico, fuera cual fuera el origen concreto de tales imágenes. El banquete y los niños jugando, algunos con bolas que lanzan al aire, es la fórmula adoptada en el hexateuco anglosajón de Aelfric (Londres, British Library, Cotton ms. Claudius B.IV, f. 102), para ilustrar precisamente la adoración del becerro de oro. Este rico manuscrito, ilustrado probablemente en St. Augustine de Canterbury en el segundo cuarto del siglo XI, contiene el texto en inglés antiguo preparado por Aelfric y probablemente finalizado en el monasterio de Ramsey, tal vez por uno de los discípulos de Abbon de Fleury. Estos contactos entre el monasterio de Dijon e Inglaterra a través de Abbon explican o enmarcan el conocimiento de las tradiciones continentales en Inglaterra, así como la difusión de las propias hacia el continente. Es conocida la incorporación de copistas y miniaturistas de origen inglés al *scriptorium* de Fleury a principios del siglo XI y la difusión de su estilo en Aquitania<sup>14</sup>.

Se ha puesto de relieve precisamente la originalidad de muchas de las ilustraciones de este manuscrito, que no encuentran paralelo en recensiones anteriores. Se ha propuesto incluso que se elaboró una nueva recensión, en relación, literal, con el texto

en inglés antiguo que difería notablemente de la Vulgata y que en ella se incorporaron detalles de la realidad, observables en el momento. Con todo, no contiene ninguna escena concreta que podamos considerar propiamente juglaresca.

Este repertorio, originado en la tradición figurativa antigua, se fue repitiendo, transmitiendo, pero también enriqueciendo con nuevas especialidades musicales y juglarescas a lo largo de la alta edad media. El estudio de su transmisión en la cultura artística bizantina ha sido analizado en detalle en relación con alguna de las figuras juglarescas a partir de los ciclos que se configuran en relación con las celebraciones propias del anfiteatro y del hipódromo, tal como se observa en la basa teodosiana del obelisco del hipódromo de Constantinopla y en las múltiples figuraciones del tema en los dípticos consulares tardo-romanos. En otro contexto, siempre vinculado a la corte y al arte áulico en Bizancio, se reencuentran esas figuras de músicos y saltimbanquis, las famosas pinturas de la escalera de Santa Sofía de Kiev y otros ciclos vinculados a la difusión en Rusia del arte constantinopolitano<sup>15</sup>. Con un aparente automatismo, no siempre bien definido, tal repertorio podía ser activado en la ocasión propicia, recuperado y combinado en formas variadas. Los motivos y, más aún, su correcta interpretación, no siempre resultan fáciles de explicar.

El Paso del Mar Rojo y la celebración del triunfo del pueblo de Israel, sugerido en la danza de Mariam es otra ocasión en la que, a partir del texto bíblico, podía desplegarse la imaginaria vinculada a la fiesta. En el arte bizantino la ilustración de este episodio es el que habitualmente acoge una mayor variedad de figuras «juglarescas». En la tradición artística occidental, por el contrario, el mismo episodio raramente se resuelve con tan amplio desarrollo. Con todo, cabe recordar que en las biblias leonesas de 960 (León, Colegiata de San Isidoro, cod. 2, f. 39v) y de 1162 (cod. III,1, f. 38v), con escasas variantes, la danza de Mariam incluye otras danzarinas siguiendo el texto bíblico. Incluso en la interpretación del relieve silense con la duda de santo Tomás acompañada de escenas musicales, se ha invocado este momento bíblico en relación con la exégesis y liturgia occidentales<sup>16</sup>. Otros contextos bíblicos, a los que aludiremos más adelante, admiten también ese enriquecimiento, pero a ninguno de ellos podemos acudir de forma directa para interpretar las pinturas de Sant Joan de Boí.

A lo largo de la alta edad media, la ilustración de manuscritos es tal vez el vehículo preferente de creación y difusión iconográfica en los restringidos medios propios del momento. Más aún, cuando los contextos habituales para la representación de figuras de músicos y juglares se asocian de forma repetida con los ciclos bíblicos y con la ilustración de determinados libros litúrgicos. Es por ello

que, a la hora de rastrear los orígenes de esas escenas y de sus variantes, debemos centrarnos de manera preferente en ellos, aunque en los siglos del románico la enorme abundancia de representaciones juglarescas encuentran mejor escenario en la escultura monumental<sup>17</sup>.

Entre el conjunto de animadores que asisten a la fiesta de Nabucodonosor en Rodes reconocemos

13. A. GRABAR, «Une pyxide en ivoire a Dumbarton Oaks», *Dumbarton Oaks Papers*, 14 (1960), recogido en *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, París, 1968, I, p. 229-249, quien cita en relación a ello a Sozomenos, *Hist. Eccles.* VIII, 20.

14. Sobre la riqueza de este manuscrito y sus particularidades iconográficas: C. R. DODWELL, «L'originalité iconographique de plusieurs illustrations anglo-saxonnes de l'Ancien Testament», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1971/4, p. 319-328, en donde defiende la falta de claros precedentes para la recensión, que sigue casi a la letra el texto bíblico en su versión anglosajona y que difiere significativamente de otras. El mismo tema reaparece en el manuscrito, en el f. 35v, donde se representa a Ismael e Isaac niños jugando a las bolas bajo la mirada de su madre. En Th. H. OHLGREN (ed.), *Insular and Anglo-Saxon Illuminated Manuscripts. An Iconographic Catalogue c.A.D. 625 to 1100*. N. York-Londres, 1986 no se recoge más que los ejemplos citados. Véase, sobre este manuscrito C. R. DODWELL, P. CLEMOES, *The Old English Illustrated Hexateuch* (Early English ms. in facsimile, XVIII), Londres, 1974; E. TEMPLE, *Anglo-Saxon Manuscripts, 900-1066*, Londres, 1976, núm. 86, p. 102-103 y J. BAC-KHOUSE, D. H. TURNER, L. WEBSTER (eds.), *The Golden Age of Anglo-Saxon Art (966-1066)*, Londres, 1984, p. 153.

15. A. GRABAR, op. cit., 1960, examina en detalle diversas especialidades juglarescas bizantinas, especialmente el juego de la percha, a partir de una píxide del siglo XIV que los conducen a un recorrido hasta sus orígenes tardo-romanos. Deduce de ello una persistencia del repertorio, sin apenas variantes a lo largo de la edad media. Analiza y propone interpretaciones en clave imperial para una gran parte de los ejemplos que le ocupan. Ya en su obra *L'empereur dans l'art byzantin*, Strasbourg, 1936, había planteado la persistencia, a partir del mundo romano, de un ciclo imperial que incorporaba figuras y escenas de carácter festivo. En esta línea interpreta las famosas pinturas de las escaleras de Santa

Sofía de Kiev (A. GRABAR, «Les fresques des escaliers à Sainte-Sophie de Kiev et l'iconographie impériale byzantine», a *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, París, 1968, I, p. 251-263). Más discutible es, sin duda, la interpretación que propone para ciclos claramente religiosos, como en su lectura de la escena de Cristo coronado de espinas de las pinturas murales de Staro Nagoricino, en la que varios personajes aparentan mofarse de Cristo, que sugiere leer, en cambio, como un homenaje a Cristo-Rey, A. GRABAR, op. cit., 1968, p. 248). Algunos casos paralelos a la pintura y en las miniaturas románicas de clara influencia bizantina son examinados por G. CAMES, *Byzance et la peinture Romane de Germanie*, París, 1966, p. 136-137 i 101, n. 748.

Recientemente se han revisado de nuevo estas cuestiones, en especial en relación con las pinturas de Kiev, a raíz de su restauración. Las contribuciones contenidas en A. IACOBINI, E. ZANNINI, *Arte profana e arte sacra a Bisanzio*, Roma, 1995, con diversos artículos sobre la iconografía profana en el mundo bizantino: J. LAFONTAINE-DOSOGNE, «Les thèmes iconographiques profanes dans la peinture monumentale byzantine du vie au xve siècle», p. 189-220; I.F. TOCAJA/A.M. ZAJARUZYNY, «Ismokir del affresco detto degli "Skomorochi" nella cattedrale della Santa Sofia a Kiev», p. 281-302; F. LUISI, «Per una lettura musicologica dell'affresco detto degli "Skomorochi" nelle cattedrale della S.S. de Kiev», p. 303-314, se centran especialmente en el estudio de los instrumentos musicales representados, pero compartiendo en el fondo la lectura de A. Grabar.

A. Grabar observa, no obstante, las múltiples ocasiones en las que, como ocurre en el arte occidental, estas figuras se representan desgajadas del ciclo, como *marginalia*, especialmente en los manuscritos ilustrados de los siglos XI y XII, sin especial relación con el texto que ilustran pero que proceden, a su juicio, del repertorio del ciclo imperial.

Un reciente estudio de Th. STEPPAN, «Tanzdarstellungen der mittel- und spätbyzantinischen Kunst. Ursache, Entwicklung und Aussage eines Bildmotivs», *Cahiers Archéologiques*, 45, 1997, p. 141-168, reexamina el desarro-

algunos que el mundo tardo-antiguo incorporó a partir de modelos del arte áulico persa o que se recuperaron a través del mundo musulmán, como el músico que toca su instrumento sentado en el suelo con las piernas cruzadas. Otros, en cambio, parecen «especialidades» más recientes del repertorio juglaresco occidental. Es el caso del santimbanqui que hace la rueda con una espada en sus manos, o el malabarista de cuchillos y bolas. Precisamente la comparación entre este folio ilustra-

llo de las representaciones de la danza y la música con la que se asocia, en escenas de contenido bíblico o en contextos profanos en el arte bizantino a lo largo de la edad media. Considera, contrariamente a lo defendido por Grabar, que con el tiempo se enriquece el repertorio con modernizaciones en las que se detectan los préstamos con respecto al mundo musulmán. Los contextos bíblicos que favorecen o demandan estas representaciones en la tradición bizantina son: la celebración de la danza de Maríam después del paso del mar Rojo, la victoria de David sobre los filisteos, el traslado del Arca de la Alianza, la danza de David ante el Arca y, especialmente, la imagen del rey David músico. Son contextos no desconocidos en la tradición occidental, como tendremos ocasión de comentar. Con todo, es excepcional la figuración en ellos de acróbatas o malabaristas. Únicamente en el salterio pueden encontrarse algunos danzantes acróbatas y tal vez la vestimenta de largas mangas es un detalle que remite a ese mundo de juego y distracción.

16. S. MORALEJO, «Da Mariae tympanum: de Pedro Abelardo, al claustro de Silos», *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, 1988, p. 453-456. F. GALVAN FREILE, A. SUÁREZ GONZÁLEZ, «Música, juego y espectáculo en la Biblia románica de san Isidoro de León», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVIII (1997), p. 45-61, esp. p. 55, figuras 1 y 2 para las biblias leonesas.

Cabe añadir el interesante ejemplo del Hexateuco de Aelfric (citado en n. 14, f. 92v), donde, por un error de la traducción inglesa antigua, se representa a Maríam y las demás mujeres tocando harpas en lugar de «tambourins», véase C.R. DODWELL, op. cit., 1971, n.14, p. 323.

17. No obstante, como ocurre en las pinturas de Sant Joan de Boi, la fiesta o los personajes que se asocian a ella, en múltiples ocasiones, se figuran sin relación directa o explícita a un episodio bíblico, con lo cual la interpretación de su significado es un tema abierto, sólo en raras ocasiones explicado con sólidos argumen-

tos, según se ha comentado reiteradamente. Véanse, al respecto, las reflexiones de S. MORALEJO, op. cit., 1988 en relación con las aportaciones de M. Schapiro y de D. OCÓN ALONSO, «Aspectos musicales en el arte románico y protogótico», *Cuadernos de Sección. Música*, 8 (1996), p. 117-129. Creemos irrelevante mencionar aquí las lecturas genéricas sobre el juglar, músico o entretenedor, en la dialéctica visión que nos ofrecen las fuentes textuales, por otra parte bien recogidas en la bibliografía ya mencionada. Sólo el contexto concreto admite una lectura y, en todo caso, no es adecuado, en buen método, forzar las fuentes escritas, aunque por su misma riqueza sean tentadoras. La importancia de los juglares a partir, sobre todo del siglo XI, pero omnipresentes en la actividad cotidiana del hombre antiguo y medieval, se demuestra por las innumerables ocasiones en que son citados para prohibir, potenciar, permitir, criticar, su actividad e incluso su función social. No es imprescindible hacer un recorrido desde la abundante literatura latina sobre el tema para conocer lo que ha sido hasta hace bien poco, o quizás, todavía (?) una actitud generalizada de aceptación y entusiasmo por las actividades del *scurris*, juglar o cómico y, simultáneamente, el rechazo y estigmatización hacia ellos por motivos morales, sociales o económicos. Con todo, puede seguirse, desde Tertuliano hasta Juan de Salisbur en su *Policraticus*, las principales líneas argumentales por parte de los escritores eclesiásticos a lo largo de la alta edad media y que tienen en Agustín su mejor exponente. Éste es el contenido del estudio fundamental de W. WEISMANN, *Kirche und Schauspiele. Die Schauspiele im Urteil der lateinischen Kirchenväter unter besonderer Berücksichtigung von Augustini*. Würzburg, 1972.

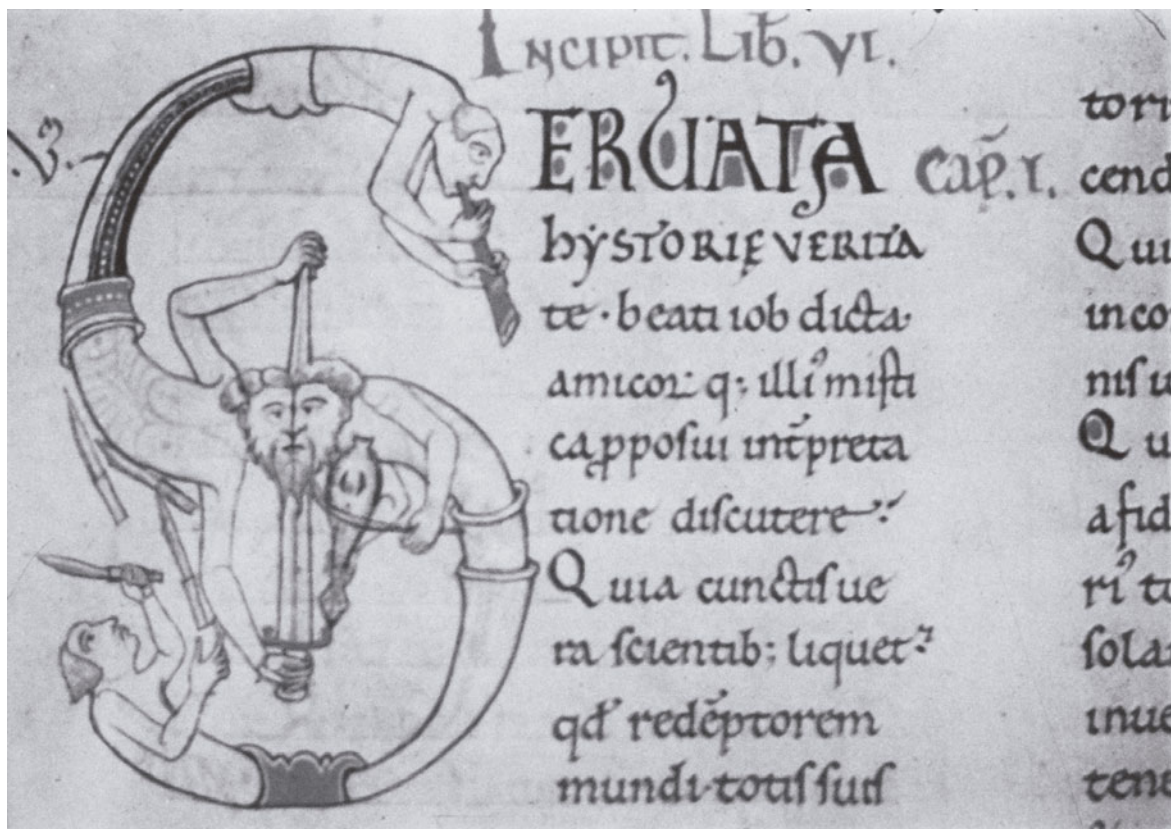
Algunas apreciaciones de interés sobre el debate, anterior y paralelo, en la cultura romana con respecto a la música y sus oficientes, se recogen en A. BAUDOT, *Musiciens romains de l'Antiquité*, Montreal, 1973, esp. p. 115 y s.

La enorme riqueza de las representaciones de juglares en la escultura románica ha sido objeto de numerosos estudios y catálogos regionales, y no podemos recogerlos exhaustivamente. Con todo,

podemos destacar algunos que se refieren a las zonas donde son más abundantes: Aquitania y el centro de Francia y los reinos cristianos peninsulares:

C. INGRASSIA-PIGNOLY, *Danseurs, acrobates et saltimbanques dans l'art du Moyen Age. Recherches sur les représentations ludiques, choréographiques et acrobatiques dans l'iconographie médiévale*, París, 1990; M. JULLIAN, «L'image de la musique dans la sculpture romane», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXX, 1987, p. 33-44; M. DI GIOVANNI, «Iconografia del giocoliere negli edifici religiosi in Francia e in Italia nel XII secolo», *Atti del Seminario di Studi. Il Romanico* (Roma, 1973), Milán, 1975, p. 164-180; Ch. FRUGONI, La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII secolo, *Atti del II convegno di studio del centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale de Viterbo* (1977). *Il contributo dei Giullari alla dramaturgia italiana delle origini*, Bulzoni, Viterbo, 1978; *Musica e arte figurativa nei secoli X-XII*, Todi (1972), Todi, 1973. Convegni del centro di studi sulla spiritualità medioevale, XIII. E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, «Temas juglarescos en el románico de Villaviciosa (Asturias)», *Homenaje a D. Alfonso Hurtado Llamas*, León, 1977; ibidem, *La escultura románica en la zona de Villaviciosa (Asturias)*, León, 1982; M. E. ARAGONÉS ESTELLA, «Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro», *Príncipe de Viana*, 1993, p. 247-280; A. GÓMEZ GÓMEZ, «Musicorum et cantorum magna est distantia. Los juglares en el arte románico», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV (1991), 7, p. 67-73; A. GÓMEZ GÓMEZ, *El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte Románico*, Bilbao, 1997; F. J. PÉREZ CARRASCO, J. M. FRONTÓN SIMÓN, «El juglar románico. Sus manifestaciones en la literatura y el arte», *Lecturas de Historia del Arte*, 2 (1990), p. 215-221; F. J. PÉREZ CARRASCO, J. M. FRONTÓN SIMÓN, «El espectáculo juglaresco en la iglesia románica: sentido moralizante de una iconografía festiva», *Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte*, Murcia, 1988; *Fiestas, juegos y espectáculos en la España Medieval*, Actas del VII Curso de Cultura Medieval. Aguilar de Campoo, 1995. Madrid, 1999.

Figura 5.  
Dijon, Bibliothèque Municipale,  
ms. 169, f. 5.



18. Sobre el pago en especies y, de manera particular, en vestidos y taburetes, véanse las noticias, la mayoría a partir del siglo XIII, recogidas en E. FARAL, op. cit., *passim*, M. PIDAL, op. cit., 1967, en p. 102 y s., esp. p. 148 y E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, op. cit., 1982, p. 135.

19. La dificultad para identificar los instrumentos musicales representados en pintura y escultura, con algunas excepciones, se pone de manifiesto en la bibliografía sobre el tema, que es, con todo, abundante. El término utilizado puede variar de un autor a otro en referencia a la misma representación. A partir del estudio de H. STEGER, *Philologia musica. Sprachzeichen, Bild und Sache im literarisch-musikalisches Leben des Mittelalters: Lire, Harfe, Rotte und Fidel*, Munich, 1971, creemos que puede identificarse como arpa-cítara, o bien como arpa-salterium si nos atenemos al de E. WINTERNITZ, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art. Studies in Musical Iconology*. New Haven, Londres, Yale Univ. Press, 1971. Como psalterium triangular o arpa puede calificarse a partir del análisis de T. SEEBAS, *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter. Studien Ausgehend von einer Ikonologie der Handschrift Paris, Bibl. Nat. fonds latin 1118*. Francke Verlag, Berna, 1973.

El tipo de arpa que encontramos en la Biblia de Rodes, se localiza exactamente en las

do y las pinturas de Boí se fundamenta en la identificación en ambos de estos dos malabaristas, además de una imagen más estereotipada de un músico ocupado con un instrumento de cuerda. Tales figuras, sumariamente dibujadas en el folio de Rodes, incluso parcialmente mutiladas, ofrecen evidentes elementos de relación con Boí, pero no identidad absoluta. Su análisis detallado nos conduce a estas conclusiones. En ella se representan tres personajes masculinos en una posición inestable, que sugiere precisamente la animación del momento. Sobre taburetes<sup>18</sup> o flotando sobre un suelo accidentado, los juglares hacen su interpretación. El músico, elemento esencial de la fiesta, hace sonar su instrumento que lleva colgado del cuello y que, pese a las habituales dificultades de identificación, podemos calificar como arpa-salterio<sup>19</sup>. La figura central (figura 2), montada en un alto taburete de forma prismática, con apariencia pétreo por el dibujo de las vetas marmóreas, se vuelve hacia su derecha mostrando su habilidad en lanzar al aire bolas y cuchillos largos y afilados. El que ocupa el espacio más amplio, a la izquierda (figura 3), es una figura representada en el aire, sin tocar el suelo, practicando el ejercicio conocido como hacer la rueda. A la pirueta, habitual entre los juglares, se añaden en este caso concreto dos complicaciones de peligro. El saltimbanqui lleva cogida entre los labios una espada por el filo y parece intentar coger por la punta otras dos que, por su disposición,

forman con los brazos abiertos del juglar dos triángulos opuestos. La pérdida de parte de la zona superior izquierda en la decoración pictórica nos impide detallar con certeza absoluta la actitud de esta última figura, así como adivinar el sentido de una forma rectangular que se vislumbra en la esquina izquierda.

Su indumentaria corresponde a la actividad juglaresca y específicamente a la de los saltimbanquis y malabaristas. Los tres van vestidos con calzones o bragas largas con la terminación acampanada y con repliegues que acostumbran, en otros casos, a ceñirse al nivel de los tobillos o remeterse en las botas. Unas cintas en la parte inferior de las bragas sugieren que el calzado podría ajustarse a ellas. No se trata, en todo caso, de coturnos o calzado escénico. Las calzas les permitían, sin escándalo, realizar acrobacias diversas. Por encima de ellas, visten una túnica con mangas atada a la cintura. Esta indumentaria juglaresca no se completa, no obstante, con los habituales gorros o tocados estrafalarios.

En el grupo en torno a la estatua de la Biblia de Rodes se reencuentran dos figuras prácticamente idénticas. Son el músico, con algunas diferencias en la descripción concreta del instrumento que interpreta y, especialmente, el malabarista de bolas y cuchillos. La tercera figura que se ha pretendido relacionar con las que localizamos en Boí, el equi-



librista, creemos que pertenece a una especialidad distinta, aunque a primera vista pudiera confundirse. El equilibrista de Rodes está haciendo la rueda también, pero se limita a tomar con ambas manos, por sus extremos, una espada. Este ejercicio, o número, es mucho más habitual en las representaciones juglarescas conocidas. De forma muy similar lo podemos encontrar abundantemente en la escultura y la ilustración de manuscritos románicos. Así, por citar solamente dos casos muy próximos aunque cronológicamente posteriores, se dibuja la figura de un juglar en torno a David en un capitel de la catedral de Módena<sup>20</sup> y en una inicial de un manuscrito de principios del siglo XII procedente de Citeaux (Dijon, Bibliothèquè Munic., ms. 169, f. 5) (figura 5). Cabe observar que en este último ejemplo, la inicial se forma con la combinación de los tres especialistas que encontramos en Boí<sup>21</sup>.

No obstante ser también un ejemplo tardío, interesa considerar en relación con el saltimbanqui de Boí la figura que forma la inicial V con la que da comienzo el texto bíblico del libro de Iohel en la Biblia leonesa de 1162 (cod. III, 2, f. 162v) (figura 6). Se trata de un juglar haciendo la rueda y tomando en su boca una espada por el filo con una torsión de la cabeza idéntica a la que observamos en Boí. Como es bien sabido, esta Biblia, que basa su recensión parcialmente en la de 960 y/o en la de Oña, incorpora especialmente en iniciales y marginalia sugerencias de otros modelos de probable origen francés<sup>22</sup>. Los detalles de la figura que nos ocupa parecen remitir a la pintura y a la ilustración de manuscritos poitevinos y del valle de Loira, conclusión análoga a la que conduce un análisis del conjunto de las pinturas de Boí. Es difícil y aún arriesgado deducir relaciones estrechas entre los escasos ejemplos leoneses que conservamos, aunque presumiblemente en el *scriptorium* de León existían otros manuscritos que podrían explicarnos con más precisión esos contactos intuitivos<sup>23</sup>. Con todo, es interesante observar que precisamente las relaciones a través de un motivo aislado, vinculado a la música y al espectáculo juglaresco, confluyen en la región del oeste de Francia, Aquitania y Poitou, focos de creación muy activos de la pintura durante los siglos del románico, pero también fundamentales en el desarrollo de la música sacra durante el siglo XI, con San Marcial de Limoges como centro más destacado. Es una vinculación en la que tendremos ocasión de insistir más adelante y que nos permite intuir modelos comunes llegados, o fruto de un activo intercambio, desde esas regiones francesas en fechas anteriores, por supuesto, a las que corresponden a la Biblia de León de 1162. También como consecuencia de incorporaciones tardías en relación con el modelo básico, ya románicas (?), se interpreta la presencia de un grupo formado por un músico y un juglar que sostiene en sus manos un ave y un cuchillo, ambos con calzado



Figura 6. Biblia de San Isidoro de 1162 (Real Colegiata de San Isidoro de León, C.III, 2, f. 162v).

representaciones de instrumentos de algunos manuscritos que trasladan el texto de Boecio, como en los ejemplares de la B. Ambrosiana de Milán, C. 128, f. 46, y Piacenza, Bibl. capitolare, 65, f. 264, ambos del siglo XII.

Véanse entre otros, referidos a los instrumentos en las representaciones hispánicas: M. R. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media. Los cordófonos*, Madrid, 1982; F. LUENGO, *Los instrumentos del Pórtico*, AA. DD., *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*, Santiago de Compostela, 1988, p. 75-114; J. M. LAMAÑA, «Los instrumentos musicales en la España medieval», *Miscellanea Barcinonensis*, XXXIII, 1972.

20. Este capitel se localiza en el interior, en el lado del evangelio, de la catedral de Módena y en él se representa el rey David acompañado de músicos y el saltimbanqui que nos ocupa, A. PERONI, *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*, Módena, 1993, p. 71 y s.

21. Forman la inicial S (*ervata historia veritate...*) correspondiente al Libro VI de los Morales

de san Gregorio, J. OURSEL, *Citeaux au temps du second Abbé Saint Etienne Harding (1109 vers 1134)*, Dijon, 1960; J. GUTBROD, *Die Initiale in Handschriften des achten bis dreizehnten Jahrhunderts*, Stuttgart, 1965, p. 123.

La acrobacia que consiste en voltear el cuerpo, haciendo la rueda, es, tal vez, la más habitual en las representaciones medievales para las figuras de juglares y también para la danza de Salomé a partir del siglo XI. San Bernardo alude al contorsionista, como una imagen familiar en su momento, en los siguientes términos: «More scilicet ioculorum et saltatorum, qui capite demisso deorsum, pedibus scursum erectis, praeter humanum usum stant manibus vel incedunt, et sic in se omnium oculos defigunt» (Epístola 87.12).

22. Según J. YARZA, «La Miniatura románica en España. Estado de la Cuestión», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Madrid), II, 1990, p. 9-26, esp. p. 21, las vinculaciones estilísticas de las ilustraciones del manuscrito que remiten a modelos europeos nos llevan, por una parte, a las pinturas de san Isidoro de León y a su vez pueden relacionarse con las pintu-

ras murales de Navasa en Navarra. Véase también J. YARZA, «La peregrinación a Santiago y la pintura y miniatura románicas», *Compostellanum*, XXX, 3-4, 1985, p. 369-393, esp. p. 385-386. Sobre esta Biblia y especialmente en relación con las imágenes marginales de música y juego, véase F. GALVÁN FREILE, A. SUÁREZ GONZÁLEZ, op. cit., 1997, p. 45-61, donde no se intenta interpretación ninguna sobre su sentido, por considerar que nada tienen que ver con el texto que acompañan.

23. J. WILLIAMS, «A model for the Leon Bibles», *Madriditer Mitteilungen*, 8, 1967, p. 281-286 y, en los aspectos formales, J. YARZA, op. cit. 1985.

Véanse los comentarios críticos de M. KUPFER, *Romanesque Wall Painting in Central France. The Politics of Narrative*, Yale Univ. Press, 1993, esp. p. 54 y s., respecto de las relaciones establecidas tradicionalmente entre estos ciclos franceses e hispánicos, especialmente los puntos de vista defendidos por J. WETTSTEIN, *La fresque romane. La route de Saint-Jacques, de Tours à León. Etudes comparatives*, II, París, 1978, *passim*.

escénico, coturnos, en *marginalia* del Beato de Silos (Londres, British Lib. Add. ms. 11695, f. 86)<sup>24</sup>.

Los únicos paralelos claros, no obstante, para la imagen del equilibrista de Boí, hasta donde alcanzan mis conocimientos, se localizan en dos obras de procedencia inglesa. Son un evangelario copiado e ilustrado probablemente en Bury St. Edmunds (Cambridge, Pembroke College, ms. 120, f. 5v, c. 1130-1140) (figura 7) y un texto ilustrado de san Anselmo, *Med. et Orat.* (Oxford Bodleian Library Ms. Auct. D.2.6. [S.C. 3636], f. 166v, c. 1150) (figura 8)<sup>25</sup>. En el primero se representa el banquete de Herodes y el juglar es, en realidad, Salomé. En el segundo la propia Salomé completa una inicial y, en ambos, se figura en la especialidad acrobática que vemos en Boí, haciendo la rueda y rodeada literalmente de espadas que, en un caso, se disponen también abiertas en forma de V. Variantes acrobáticas concretas enriquecen la iconografía de Salomé a partir del siglo XI<sup>26</sup>, paralelamente a lo que sucede con los músicos acompañantes de David, pero para esta concreta solución los testimonios conocidos, en todo caso, no son anteriores al primer cuarto del siglo XII y, por tanto, el de Sant Joan de Boí es el más antiguo de ellos.

La figura del malabarista de bolas y cuchillos nos ofrece mejores posibilidades para rastrear sus orígenes y vías de transmisión. La serie de ejemplos que hemos podido recuperar, a partir siempre de los manuscritos ilustrados, nos conducen a dos contextos básicos y no estrictamente desvinculados entre sí, en los cuales se difundió esa especialidad de origen antiguo tal vez complicada a partir de un momento con los cuchillos<sup>27</sup>: son las representaciones del rey David como músico en los salterios y la figuración de los tonos musicales, también habitualmente asociados a David que representa el primero de ellos, en algunos manuscritos litúrgicos de canto.

Como es bien sabido, el salterio, uno de los libros litúrgicos ilustrados más importantes en el mundo altomedieval con abundantes ejemplares conservados de distinta procedencia, incorpora habitualmente como frontispicio la imagen de David acompañado por sus músicos. La configuración de esta imagen en época carolingia, así como sus precedentes bizantinos y/o occidentales son todavía tema de debate<sup>28</sup>. Con todo, no hay duda de que a partir de un momento indeterminado todavía, tal vez ya en época carolingia, se enriquece o se complica con la presencia de otras figuras de músicos, ya identificables como juglares por sus instrumentos o vestimenta y, en este proceso, in-

24. M. SCHAPIRO, «From Mozarabic to Romanesque in Silos», *The Art Bulletin*, XXI, 1939, p. 312-374 (cito por la edición italiana que recoge el artículo en *Arte Romanica*, Einaudi, Turín, 1982, p. 33-113), aduce como posible explicación de la inserción de estas figuras la proximidad con el texto apocalíptico de la Visión de los 24 Ancianos. Con todo, considera que obedecen a la habitual y progresiva integración de lo profano en el discurso sacro, al «realismo marginal» en definitiva.

25. El primero es un evangelario para el que se supone que las páginas ilustradas fueron añadidas al texto, y no se sabe con seguridad si fueron ilustradas en Bury St. Edmunds. Se intuyen relaciones con el arte anglosajón, aunque también parecen claras, en algunas miniaturas, con el mundo otomano del entorno de Echternach, C. M. KAUFFMANN, *Romanesque Manuscripts. 1066-1190, A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, Londres, Londres, 1975, cat. núm. 35, p. 74-75. Para el segundo, *IBID.*, op. cit., 1975, núm. 75, p. 103-104.

26. T. HAUSAMANN, *Die tanzenden Salomé in der Kunst von der christlichen Frühzeit bis um 1500: ikonographie Studien* (diss. Zurich, 1973), Zurich, 1980, defiende la necesidad de diferenciar la danza de espadas, de antiguo origen, de la acrobacia con espadas. Sobre la pri-

mera, R. WOLFRAM, *Schwertanz und Männerbünde*, Kassel, 1936. Ambos temas son tratados por H. STEGER, op. cit., 1961, y especialmente en H. STEGER, «Der unheilige Tanz der Salome. Eine bildsemiotische Studie zum mehrfachen Schriftsinn im Hochmittelalter», *Mein ganzer Körper ist Gesicht, groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, Friburg, 1994, p. 131-170. Aunque los ejemplos conservados no son anteriores al siglo XI, STEGER, p. 149, recuerda el texto de Raddert de Corbie (785-860), que, comentando el baile de Salomé, dice que *salataba* en el banquete como lo hace la gente delante de los ídolos. Es un comentario que nos transporta a las representaciones figuradas de los manuscritos bíblicos.

No debemos dejar de recordar que, como especialidad femenina, hay referencias repetidas en la literatura hispano-árabe a las contorsionistas que usan las espadas, comentadas por H. PÉREZ, *Esplendor en Al-Andalus. La poesía en árabe clásico en el siglo XI. Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*, Madrid, 1983 (1937), p. 387 y s. y esp. p. 392. F. PÉREZ CARRASCO/L.M. FRONTÓN SIMÓN, «El juglar románico. Sus manifestaciones en la literatura y el arte», *Ephialte*, 2 (1990), p. 215-221, esp. p. 217, defienden el peso de la tradición hispano-musulmana a la hora de comentar las repre-

sentaciones de juglaresas en el románico hispánico.

27. La raigambre de los esferistas dentro del mundo antiguo es un hecho bien conocido. Podemos recordar al respecto una estela funeraria de Módena, de los siglos II o III, de una niña de corta edad, Spica, en la que se le representa en busto acompañada de un conejo y dos esferistas, sin duda profesionales. Los observamos en su escenario tradicional, el anfiteatro, en los dísticos consulares tardo-romanos (*vide infra*). En un glosario del siglo X, según LECLERCQ, op. cit., 1973, p. 127-128, se habla de los juglares y, entre sus especialidades, se cita a los *speriste*, los que lanzaban bolas al aire. Las referencias a los que juegan con cuchillos son muy numerosas, pero la mayoría tardías, a partir del siglo XIII. Parece haber sido una especialidad muy apreciada a tenor de la abundancia de testimonios, reiteradamente recogidos en los estudios sobre el tema de los juglares. Desde Giraldo de Cabrera (c. 1200), pasando por el *Roman de Flamenca*, por citar los más tempranos, la referencia es habitual al juego de cuchillos. A un juglar de cuchillos G. de Passau concede limosnas en Verona en su viaje hacia Roma (H. WADDELL, op. cit., 1968, p. 250-251). Su extensión al conjunto de países de Occidente, y por supuesto también en los reinos hispánicos, parece clara durante la baja edad

media. Recogen la mayoría de estos testimonios E. FARAL, op. cit., p. 100-102, R. MENÉNDEZ PIDAL, op. cit., 1967, p. 29 y s. y H. STEGER, op. cit., 1961, p. 85-94.

La descripción más directa es la de Giraldo de Galansón en su «Fadet joglar»: «E paucs pomels ab dos coltels sapchas girar e retenir e chanz d'auzels, e bavalts, e fay los castels assalhir» (R. MENÉNDEZ PIDAL, op. cit., p. 32, n. 3).

En las fuentes textuales encontramos las dos especialidades tratadas separadamente, mientras que en las representaciones que examinamos pueden, en ocasiones, unirse, con lo cual parece que podemos deducir que se trata de una complicación a partir de la imagen del malabarista de bolas tradicional.

28. Sobre la configuración de la imagen de David, H. KESSLER, *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton Univ. Press, 1977, p. 96-111, además de H. STEGER, op. cit., 1961, *passim*. Recientemente vuelve, desde una interpretación referida estrictamente a los juglares que la complican, aunque con lecturas simbólicas que no compartimos, I. MARCHESIN, «Les jongleurs dans les psautiers du haut moyen age: nouvelles hypothèses sur la symbolique de l'historien médiéval», *Cahiers de civilisation médiévale*, 2, 1998, p. 127-139. En algunos salterios carolingios pueden observarse las figuras danzando con paños a la manera clásica a partir de mode-

los tardoantiguos, en paralelo con las representaciones bizantinas analizadas por TH. STEPPEN, op. cit. Un ejemplo pre-carolingio de origen insular, el ms. Londres, British Library, Cotton Vespasian A.1, f. 30v (J.J. G. ALEXANDER, *Insular Manuscripts, 6th to the 9th century*, Londres, 1978), muestra ya a dos figuras batiendo palmas y a los músicos en actitud danzante. No ha dejado de notarse que en el salterio de Angers se representan en folios separados David y sus músicos, mientras que en su copia o versión de finales del siglo XI o inicios del XII, el salterio de la Biblioteca Vallicelliana de Roma (véase n. 30), ordenado de manera semejante, los músicos ya han sido parcialmente transformados en juglares. Tal vez esta separación de los músicos podría haber facilitado la incorporación o sustitución por figuras juglarescas sin relación directa con David. Al respecto, H. KESSLER, op. cit., p. 96-110. Parecería, pues, que en relación con David en este momento, la complicación se produciría a través de la asociación de música y danza, como ocurre en el mundo bizantino y, en un segundo momento o en algunos casos concretos que hemos recogido, ambas con la jugaría. En la miniatura hispánica de los siglos X y XI, en relación con la adoración de Nabucodonosor, son también los músicos los que adoptan actitudes de danza e in-

cluso alguno de ellos se convierte en un malabarista aunque se identifique como el propio Ethan. Los testimonios más antiguos se localizan de forma casi simultánea en distintos centros europeos, con lo que la determinación de sus orígenes es necesariamente incierta. Así, podemos rastrear con claridad en el mundo anglosajón, con algunos ejemplos conservados, la segunda de las dos posibilidades. En efecto, en el salterio anglosajón (Londres, British Lib. Cotton Tiberius, C.VI, f. 30v), (figura 9) de c. 1050 se observa a Ethan que ha abandonado sus instrumentos musicales para jugar con las bolas y los cuchillos. El Salterio Cambridge, Trinity College, B.5.26, f. 1 (figura 10), de c. 1070-1100, aunque 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<sup>29</sup>.

Similar proceso de enriquecimiento de la imagen de David y de complicación de las figuras de sus músicos transformándose en juglares, se observa en dos manuscritos de procedencia diversa y datados también en el siglo XI o a comienzos del XII. En uno de ellos, el salterio de la Biblioteca Vallicellina de Roma (ms. E.24, f. 27v)<sup>30</sup>, derivado del



Figura 7. Cambridge, Pembroke College, ms. 120, f. 5v.

cluso se juglarizan, como ocurre en el Beato de Valladolid.

29. Sobre el primero, E. TEMPLE, *Anglo-saxon Manuscripts, 900-1066*, Londres, 1976, p. 115 y s. Merece recordarse que este manuscrito contiene, además del folio con la imagen de David músico, un ciclo de la vida de David y otro de Cristo ilustrando los textos previos al salterio.

El Trinity College es recogido en C.R. DODWELL, *The Canterbury School of Illumination, 1066-1200*, Cambridge, 1954, p. 18 y KAUFFMANN, op. cit., 1975, núm. 6, p. 55-56.

30. E. B. GARRISON, «Contributions to the History of twelfth-century umbro-roman Painting» (1955), recogido en *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, Londres, 1993, vol. II, 2. Es obra de los *scriptoria* umbro-romanos. Véase también el estudio sobre la representación de los instrumentos musicales en este manuscrito en T. SEEBAS, op. cit., p. 115. A pesar de la riqueza de menciones en las fuentes literarias sobre los juglares en Italia, las representaciones son escasas hasta fechas avanzadas (M. de GIOVANNI, op. cit. y Ch. FRUGONI, op. cit.) Sobre el monasterio de Farfa y la documentación respecto a la existencia de juglares al servicio del propio monasterio durante el siglo XI, véase V. de BARTHOLOMAEIS, «Giullari Farfensi», *Studi Medievali*, n.s. 1, 1928, p. 37-47.



Figura 8. Oxford, Bodleian Library, Ms.Auct. D.2.6 (S.C.3636), f. 166v.

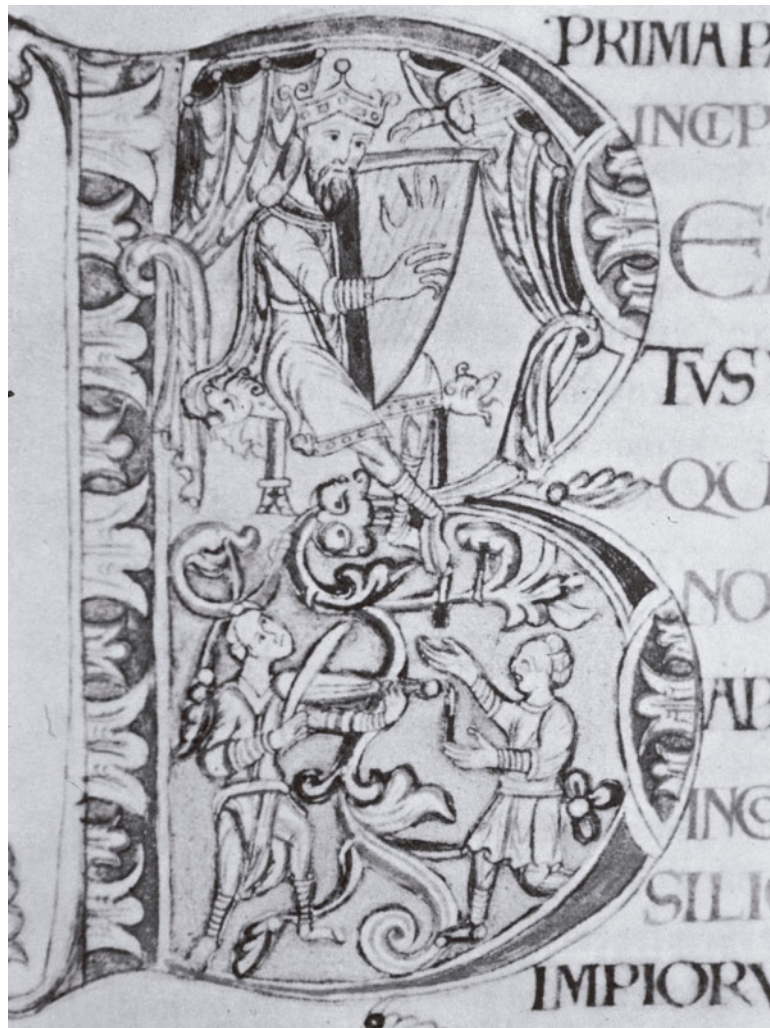


Figura 9.  
Londres, British Library, Cotton Tiberius, C.VI, f. 30v.

Figura 10.  
Cambridge, Trinity College, B.5.26, f. 1.

carolingio de Angers, la página dedicada a los músicos del rey David transforma a éstos en juglares mediante el uso de una indumentaria variopinta e incluso el tocador de címbalos, en la aparente multiplicación de su instrumento, se convierte de hecho en un esferista. En un salterio otoniano, datado a finales del siglo XI (Tübingen, Universitätsbibliothek, ms. theol. lat. f. 358, f. 1v) (figura 11)<sup>31</sup>, 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 que vemos ya unida en el ejemplo anglosajón y en los hispánicos que nos ocupan.

Podemos deducir que, desde mediados del siglo XI, la imagen mayestática de David y sus músicos admite de forma habitual a los juglares y específicamente las especialidades comentadas. Los ejemplos, algo más numerosos a partir del siglo XII, no hacen, por tanto, más que continuar una tradición anterior y no nos detendremos en su examen ni enumeración<sup>32</sup>.

¿Debemos, a tenor de lo expuesto hasta ahora, deducir que la figura del malabrista de bolas y cuchillos acompañando la imagen de David es, como algunos autores sugieren, una creación iconográfica anglosajona a partir de la observación de las realidades del momento, incorporando las novedades juglarescas?<sup>33</sup> La respuesta posiblemente es negativa formulada en tales términos, puesto que conservamos un ejemplo anterior que, precisamente, nos permite reconocer el mismo esquema iconográfico a la vez que nos ilustra sobre otra vía de transmisión de los repertorios asociados a



Figura 11.  
Tubinga, Universitätsbibliothek, ms. theol. lat. f. 358, f. 1v.

31. Es un depósito de la Ehem.Preusz.Staatsbibliothek y se atribuye a la escuela de Werden a.d.Ruhr, H. STEGER, op. cit., 1961, núm. 29, p. 196-198.

32. Con todo, recogemos algunos ejemplos significativos del siglo XII, como el salterio Gough (Oxford, Bodleian Library, ms. Gough, lat. 2, f. 32), con la representación, junto a David, de un juglar de cuchillos (I. MARCHESIN, op. cit., figura 5), o el Breviario romano de san Isidoro de León de 1187 con un juglar haciendo la rueda. En escultura podemos recordar el capitel de Jaca y el análisis al respecto de este tema debido a S.C. SIMON, «David et ses musiciens: iconographie d'un chapiteau de Jaca», *Les Cahiers de Saint Michel de Cuixá*, 1980, 11, p. 239-248.

33. E. TEMPLE, op. cit., p. 115-116, en su estudio no hace comentarios sobre el malabarista del Tiberius C.VI. En cambio, en relación con el Trinity College, C.R. DODWELL, op. cit., 1954, p. 18, afirma que es una iconografía típicamente anglosajona, sin dejar por ello de señalar el tropario/tonario de Limoges que comentamos más abajo. Cabe recordar la enorme originalidad iconográfica observada en la ilustración de manuscritos anglosajona y, al respecto, hay que considerar la interpretación que hace Dodwell del Hexateuco Aelfric citado en n. 14. Según Dodwell, la incorporación de temas propios, observados en la práctica cotidiana, sería una fuente de inspiración fundamental para los miniaturistas anglosajones. Al respecto véase, J.J.G. ALEXANDER, *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, Yale Univ. Press, 1992, *passim*.

la fiesta y a la música: los libros litúrgicos de canto. Aunque los troparios o colecciones de tropos no acostumbraban a contener ciclos iconográficos en la alta edad media, con algunas excepciones, la parte de tonario que a ellos podía unirse en un mismo manuscrito sí recibió en ocasiones una ilustración específica<sup>34</sup>. El más antiguo entre los conservados y, por tanto, de enorme interés para el análisis de los orígenes de esa recensión, es un tropario/tonario que pertenecía a la abadía de San Marcial de Limoges con seguridad desde finales del siglo XII (París, Bib. Nat., ms. lat. 1118)<sup>35</sup> (figuras 12 y 13). La datación que para él se propone oscila entre los últimos años del siglo X y la primera mitad del XI. En la parte de tonario de este manuscrito y en folios separados se «figuran» los tonos o modos del canto gregoriano con representaciones de músicos, siendo el primero de ellos el propio rey David. Los tonos cuarto y octavo se personifican en sendas figuras de tocadores de tuba, uno de ellos con espada al cinto, acompañados de malabaristas: un esferista y el que complica su número con los cuchillos. Sin duda es la música en su sentido más genérico en este contexto la que conoca a estos intérpretes que, en principio, poco o nada tenían que ver con la música sacra. Los estudios que ha merecido la ilustración de este manuscrito demuestran el origen secular indudable de la mayoría de los instrumentos utilizados, e incluso la indumentaria de las figuras que ilustran los tonos cuarto (f. 107v) y octavo (f. 112v)<sup>36</sup>, pertenece sin duda alguna a las modas propias de la actividad juglaresca. Debemos deducir, por tanto, un origen iconográfico diverso y una incorporación motivada por la inevitable convocatoria de los juglares en los contextos musicales, sean éstos profanos o religiosos. No se ha llegado, no obstante, pese a la reiterada atención que ha merecido, a determinar el origen de esta peculiar solución iconográfica, puesto que los paralelos posteriores que se citan poco ayudan a ello.

No sabemos con certeza cuándo y en qué circunstancias llegó a la biblioteca de San Marcial. Sí sabemos que desde principios del siglo XI, a raíz de la promoción por parte del abad Odolric, formado en Fleury, de los estudios musicales ya prestigiosos en Limoges desde el siglo X, el monasterio tuvo relaciones muy intensas con otros centros con los que intercambió manuscritos con esos contenidos. A estos momentos corresponden algunos de los troparios-prosarios que poseía la Biblioteca y que con seguridad no fueron copiados en su *scriptorium*<sup>37</sup>. El tropario-tonario que nos ocupa es precisamente uno de ellos y especialmente destacable por su ilustración. Se ha intentado dilucidar su procedencia a partir del análisis codicológico e histórico-artístico. Del primero se ha deducido que pudo originarse en un centro del sur de Francia y, concretamente, situado en la diócesis de Auch por las refe-

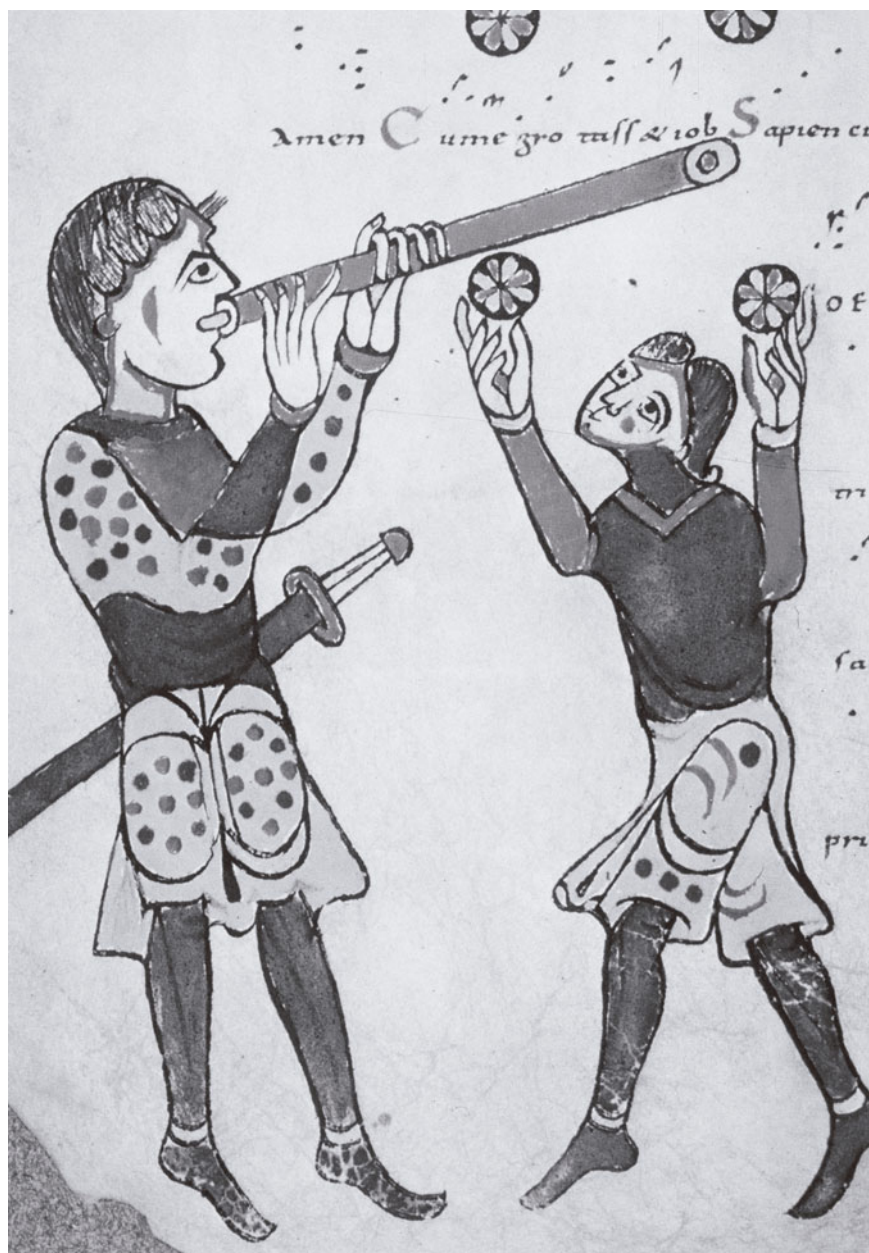


Figura 12.  
París, Bibliothèque Nat., ms. lat. 1118, f. 107v.

34. Solamente se conocen los troparios ilustrados de Prüm (París, B.Nt. lat. 9448 del siglo X), de Autun (París, Bibl. de l'Arsenal, ms. 1169, de principios del siglo XI), de Canterbury (Londres, British Lib. Ms. Cotton Caligula A XIV, de c. 1050) y el de Bamberg (Staatliche Bibliothek lat. 5, de Reichenau, de 1001). Comenta estos aspectos E. PALAZZO, *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Age. Des origines au XIIIe siècle*, París, 1993, p. 100.

35. El estudio fundamental sobre este manuscrito lo debemos a T. SEEBAS, op. cit., 1973. Es analizado también en detalle por H. STEGER, 1961, p. 204-207, y por D. GABORIT-CHOPIN, *La décoration des manuscrits à Saint-Martial de Limoges et en Limousin du IXe au XIIIe siècle*, París/Ginebra, 1969, p. 80 y s.

36. T. SEEBAS, op. cit., *passim*, analiza en detalle los instrumentos de los músicos de este manuscrito,



Figura 13.  
París, Bibliothèque Nat., ms. lat. 1118, f. 112v.

y sus comparaciones tienen en cuenta, de manera muy particular, los ejemplos hispánicos.

37. Sobre los manuscritos musicales de Limoges, que muestran recensiones distintas a la que nos ocupa: D. GABORIT-CHOPIN, op. cit., 1969, p. 71 y s. y L. COCHETTI-PRATESI, op. cit., 1992, p. 29 y s. y J. WEITSTEIN, op. cit., p. 66 y s.

38. H. STEGER, op. cit., núm. 34, p. 207-209; *De Toulouse a Tripo-*

*li. La puissance toulousaine au XII<sup>e</sup> siècle (1080-1208)*, Musée des Augustins, Tolosa, 1989, p. 59-60 y 153-159 y especialmente, T. SEEBAS, op. cit., p. 77 y s.

39. K. MEYER, «The Eight Gregorian Modes on the Cluny Capitals», *Art Bulletin*, XXXIV (1952), p. 75-94 y Ch. E. SCILLA, «Meaning and the Cluny Capitals: Music as Metaphor», *Gesta*, 1988, 1/2, p. 133-148.



Figura 14.  
Londres, British Museum, Harley, ms. 4951, f. 298v.

rencias del santoral. Se puede aducir como argumento que reforzaría tales conclusiones, esta vez iconográfico, que otro manuscrito, un gradual, que conserva en su parte tonario ilustraciones que figuran los modos del canto gregoriano, el Londres, British Mus. Harley, ms. 4951, procede de St. Etienne de Toulouse y se cree que fue copiado e ilustrado en Moissac, por ser el *scriptorium* más relevante de la zona, a principios del siglo XII<sup>38</sup>. En él se muestran también los tonos musicales en torno a David, como primer tono (f. 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 (f. 300). El segundo es, esta vez sin acompañamiento musical, un esferista (f. 298v) (figura 14). Las similitudes formales entre ambos manuscritos se han puesto de relieve a pesar de la distancia cronológica y de las diferencias en cuanto a la concepción de la figura humana, que los separa. No cabe duda de que parten de unos repertorios semejantes o comunes. Y a ellos cabe acudir también para explicar el origen de los utilizados para la más espectacular figuración de los tonos musicales: los cuatro capiteles de la iglesia del monasterio de Cluny<sup>39</sup>. El complejo programa en el que se articulan estos capiteles y los *tituli* que acompañan sus imágenes son, sin duda, una formulación erudita propia del claustro de Cluny, y de ningún modo puede trasladarse su lectura a otros contextos. No obstante, se ha señalado también la contradicción entre los *tituli* y las imágenes, y se ha

40. D. GABORIT-CHOPIN, op. cit., p. 80 y s., se interroga sobre la cuestión, recientemente abordada de nuevo con propuestas de relación mucho más radicales con los centros hispánicos, L. COCHETTI, op. cit., *passim* y J. WETSTEIN, op. cit., 127 y s. H. STEGER, op. cit., 1961, considera que tiene influencia catalana, p. 204, o lo clasifica como catalán directamente, p. 86-98. K. MEYER, op. cit., p. 89-90, acentuaba también esta relación con lo catalán, sin precisarla, aunque detectaba paralelos claros en el estudio de los instrumentos musicales con el mundo hispánico, p. 87 y s. Estas relaciones se proyectaban sobre los capiteles de Cluny. También insiste en ello, en relación con el mismo manuscrito, J. WETSTEIN, op. cit., esp. p. 66 y s. Dedicó un importante capítulo a esta cuestión T. SEEBAS, op. cit., p. 63 y s.

41. H. ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, 1988 (1935), p. 271.

42. No es oportuna la lectura de que son los *mimi* que interpretan los tropos, por cuanto no ilustran el tropario según quería B. HUNNINGHER, *Origin of the Theater*. Amsterdam, 1955, p. 82 y s., citada por OGILVY, op. cit., p. 616.

sugerido que, como es norma en el momento, el escultor utilizó unos repertorios que pudieran adaptarse al programa, aunque tuvieran una procedencia diversa y aún aparentemente contradictoria. Una vez más, por tanto, encontramos las figuras juglarescas asociadas a la música y a la celebración, activadas a partir de un fondo común polivalente. Su procedencia concreta, en este caso, podrían ser los manuscritos musicales, los tonarios a los que nos estamos refiriendo, mejor que otros contextos bíblicos que también podían difundirlos. Se ha sugerido precisamente el París 1118 como posible fuente directa. En cualquier caso, las relaciones de Cluny, especialmente intensas con centros como Moissac o con San Marcial de Limoges, antiguas pero renovadas a partir de la dependencia de San Marcial respecto de Cluny en la segunda mitad del siglo XI, podrían explicar perfectamente su origen.

A partir del análisis formal del manuscrito París 1118 se han suscitado otras cuestiones que deben considerarse, toda vez que estamos intentando explicar los posibles orígenes de la representación de los juglares en las pinturas murales de Sant Joan de Boí, una iglesia parroquial que estaba, desde su fundación y hasta el año 1140, bajo la jurisdicción del obispado de Roda de Isábena. En la definición de los estilos y tendencias de la ilustración de manuscritos del sur de Francia y Aquitania durante el siglo XI, una cuestión compleja y todavía polémica, no ha sido un tema menor la valoración de las aportaciones de origen hispánico. En torno al manuscrito París 1118 se han propuesto dependencias a partir de esa tradición, mal llamada «mozárabe», desde análisis estrictamente formales, nunca iconográficos. Algunos autores han llegado a sugerir o a afirmar sin ambages un posible origen transpirenaico e incluso, en una tendencia muy propia de algunos estudiosos franceses, a referirse al arte más allá de los Pirineos como un «totum revolutum», catalán<sup>40</sup>. H. Anglès había señalado ya la identidad de unos tropos contenidos en el manuscrito con otros de procedencia rivipullense, sin deducir por ello conclusiones sobre orígenes, puesto que este hecho no llegaba más que a demostrar una relación puntual entre dos centros<sup>41</sup>. No hay que olvidar, en cualquier caso, que la ilustración figurada que nos ocupa se corresponde con el tonario pero no con el tropario del manuscrito París 1118<sup>42</sup>. Es bien conocida precisamente desde los estudios de Anglès la importancia de la abadía de Ripoll como centro de estudios de *quadriivium*, sus aportaciones a la musicología y sus múltiples contactos con los más relevantes centros benedictinos europeos. Las relaciones con San Marcial de Limoges y con Fleury han sido abundantemente glosadas y no cabe insistir en ellas<sup>43</sup>.

No hay duda de que llegaron a la abadía catalana manuscritos procedentes de esos centros a la vez que se difundían los generados en su propio *scriptorium*. Algunos podían tener una ilustración seme-

jante a la del ms. París 1118. No obstante, no se conserva ningún manuscrito musical ilustrado de origen claramente rivipullense. Las numerosas representaciones musicales que se han observado en la portada de Ripoll y que pudieran indicar la utilización de un manuscrito ilustrado de la propia Biblioteca, parecen apuntar más bien a recensiones vinculadas a un texto bíblico, salterios o biblias, que a un tonario. A estos mismos contextos debía pertenecer el modelo o modelos que sirvieron para la ilustración del folio de la Biblia de Rodes, aunque no podemos determinar aún si procedía de Ripoll o de otro *scriptorium* o biblioteca donde se finalizó la ilustración de este manuscrito<sup>44</sup>.

Roda de Isábena, desde su constitución como obispado independiente como fruto de la promoción de la monarquía navarro-aragonesa a principios del siglo XI, se nutrió sin duda alguna de manuscritos de procedencia urgellesa. Cabe destacar, no obstante, una destacable aportación rivipullense a raíz del nombramiento como obispo de la sede de un monje de Ripoll en la segunda mitad del mismo siglo. Nos consta la ingente labor de renovación y promoción cultural de Roda producida durante su episcopado. No obstante, el reino de Navarra-Aragón constituye durante este siglo una importante encrucijada de relaciones, aún mal definidas en detalle, entre León-Castilla, Aquitania y el sur de Francia. La simbiosis entre la tradición mozárabe y la pronta introducción del rito galo-romano a través de Narbona, explican la extrema complejidad en el conocimiento de la práctica litúrgica en estos territorios. Existen, no obstante, indicios muy importantes para poder deducir la presencia de manuscritos musicales aquitanos, así como el temprano uso de la notación llamada precisamente «aquitana»<sup>45</sup>. Las implicaciones políticas intensas de Sancho el Mayor en esa región a principios del siglo XI supusieron, sin duda, intercambios que no se limitaron a los fastuosos regalos que conocemos. Con todo, cabe incluir en ellos, tal vez, algún manuscrito de procedencia hispánica<sup>46</sup>.

La intensa red de relaciones que establecen o fortalecen los monasterios benedictinos en el conjunto de los países cristianos de Occidente en su doble vía reformista y a la vez paseísta en relación con el mundo carolingio, además de las que obedecían a razones políticas, son el marco en el que se van fraguando a lo largo del siglo XI las nuevas formas de expresión artística que, por convención, denominamos «románico»<sup>47</sup>. Compartimos con Moralejo la conclusión de que tal vez no es pertinente referirse a estos contactos en términos de influencia sino mejor de «fluencias» y, por tanto, calibrar en detalle las aportaciones respectivas es tarea difícil y quizás innecesaria<sup>48</sup>. El análisis de un simple tema iconográfico, como el irrelevante malarista de bolas y cuchillos, demuestra precisamen-



te esas dificultades y, sobre todo, la complejidad y riqueza de tales conexiones.

El proceso de reforma litúrgica que se impone con una notable oposición y claras reticencias en los territorios de rito hispánico o mozárabe, y otros fenómenos históricos como la conquista de los territorios bajo dominio musulmán y la subsiguiente repoblación, amén de las rutas de peregrinación, suponen, como es bien sabido, una intensificación de los contactos ultrapirenaicos en la segunda mitad del siglo XI y principios del XII. Las pinturas murales de Sant Joan de Boí se enmarcan cronológicamente en este momento y cabe interrogarse sobre sus vinculaciones con las propuestas formales observables en otros conjuntos coetáneos. Este análisis, que no haremos aquí de forma pormenorizada, nos conduce a establecer comparaciones puntuales con los ambientes artísticos del centro y sur de Francia. Se han señalado ya, y creemos que acertadamente, estrechas similitudes con los conjuntos localizados especialmente en el Poitou, que comparte con otros ciclos aragoneses como Bagües<sup>49</sup>. Se ha acentuado, además, la vinculación con manuscritos ilustrados de procedencia lemosina, como el célebre Sacramentario de San Marcial de Limoges<sup>50</sup>. Cabe recordar que precisamente los principales conjuntos pictóricos franceses de principios del siglo XII, Vicq, St.-Savin-sur-Gartempe admiten una comparación precisa con espectaculares manuscritos ilustrados de los *scriptoria* de la zona. No podemos descartar que Boí pudiera también admitir comparaciones con algún ciclo miniado, aunque, de momento, las posibilidades aducidas no sean claras. Tal vez un manuscrito, o más de uno, que acumulara las experiencias del arte del siglo XI y todas sus tradiciones y que pudiera formar parte del patrimonio de la sede rodense o que procediera de los centros catalanes, pero que también pudo ser conocido o producido como fruto de los contactos renovados con Limoges y el sur de Francia, a finales del siglo XI.

Con todo, nos faltan o hemos perdido los eslabones que nos pudieran conducir hasta el momento en que se producen las primeras combinaciones de la música y las figuras de juglares o malabaristas, que posiblemente no es otro que la época carolingia. Carecemos de ejemplos que nos permitan de forma clara seguir las vías de transmisión desde la antigüedad. A través de la imagen de David músico sólo podemos intuir que, de forma similar y no desconectada con respecto al mundo bizantino, el proceso de progresiva conversión de sus músicos en juglares, se fundamenta en la incorporación de la danza o de los músicos danzantes, con claras alusiones al propio David danzando como juglar. En occidente solamente nos resta el salterio insular Vespasiano (Londres, British Library, Cod. Cotton Vespasian A-I, f. 30v)<sup>51</sup> como testimonio de la pro-

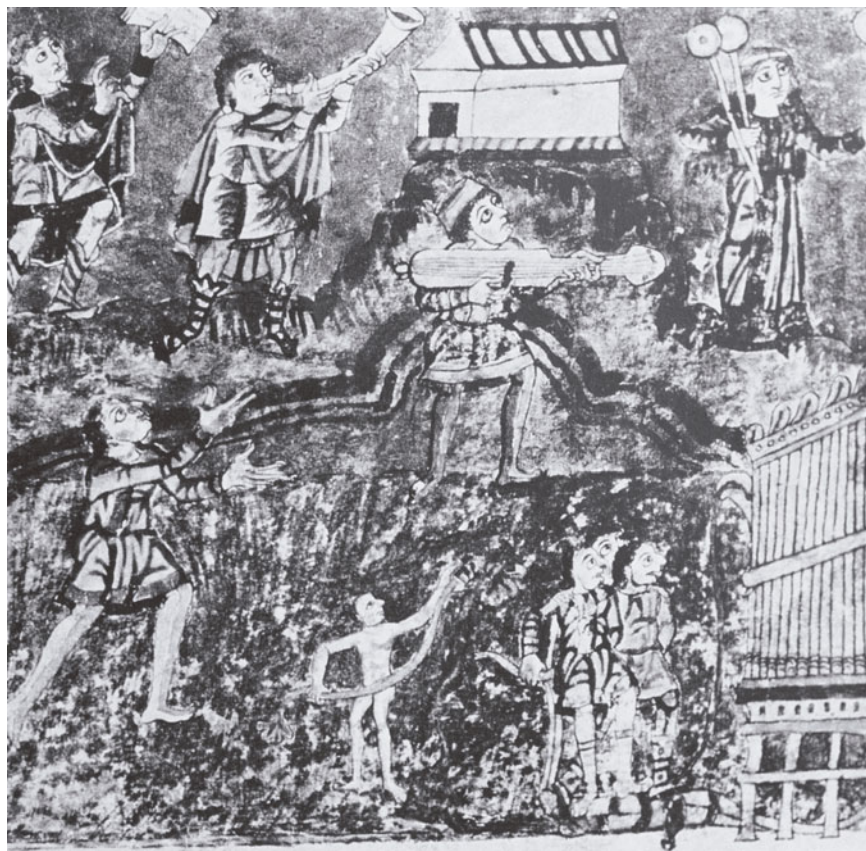


Figura 15. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Bibl. f. 23, f. 163v.

43. Sobre los estudios musicales en Ripoll, H. ANGLES, «La musique aux Xe et XIe siècles. L'école de Ripoll», *La Catalogne à l'époque romane*, París, 1933, p. 157-181; H. ANGLES, op. cit., 1988 (1935), p. 60 y s.; M. C. GÓMEZ, «La Catalunya carolingia. De música i litúrgia», *Catalunya Carolingia. Art i cultura abans del romànic (segles IX i X)*, Barcelona, 1999, p. 135-138. Son comentarios desde perspectivas diversas por M. A. CASTIÑEIRAS, «Ripoll i les relacions culturals i artístiques de la Catalunya altmedieval», *Del romà al romànic. Història, art i cultura de la Tarraconense mediterrània entre els segles IV i X*, dir. P. de Palol, Barcelona, 1999, p. 435-442.

44. Véase n. 7.

45. El contenido de la Biblioteca de Roda de Isábena a partir de los inventarios y el análisis de los conservados actualmente lo presenta A.M. MUNDÓ, «La cultura literaria», *Catalunya Romànica, Introducció a l'estudi de l'art romànic català*, vol. I, Barcelona, 1994, p. 14-141 y J. BOIX POCIELLO, *Catalunya Romànica*. Ribagorça, Barcelona, 1996, p. 441-444. Los manuscritos musi-

cales se recogen en H. ANGLES, op. cit., 1988 (1935), p. 148 y s.

46. Las dificultades a la hora de confirmar estos hechos se ponen de manifiesto en la polémica que sigue viva sobre el célebre Beato de Saint Sever. Sobre ello, véanse las posiciones abiertamente enfrentadas de J. WILLIAMS y P. KLEIN respecto de sus modelos y su procedencia en sus contribuciones a *Saint-Sever, Millénaire de l'abbaye* (Colloque international, 1985), Mont-de-Marsan, 1986, p. 251-263 y 317-333. J. YARZA, op. cit., 1998, p. 193 recoge y comenta la polémica.

47. Son interesantes al respecto las observaciones de M. CASTIÑEIRAS, op. cit., 1999, *passim*.

48. S. MORALEJO, «Modelos y copias en el marco de las relaciones hispano-francesas», V Congrès Espanyol d'Historia de l'Art (Barcelona, 1984), Barcelona, 1986, p. 89-112.

49. J. WETTSTEIN, op. cit., aunque no compartimos su línea argumental en conjunto. Véase n. 23. Sobre estas cuestiones, véase S. MORALEJO, op. cit. *passim* y J. YARZA, op. cit., 1999 *passim*.

Para estas conexiones en relación con la pintura románica aragonesa, G. BORRÁS, M. GARCÍA GUATAS, *La pintura románica en Aragón*, Zaragoza, 1978, *passim*, esp. p. 34 y s.

50. L. COCHETTI, op. cit., 1992, esp. p. 45 y s., parte de las relaciones del Sacramentario de Limoges con la tradición hispánica observadas de forma genérica por Gaborit-Chopin, Dodwell y Porcher (*Manuscrits à peintures en France du VIII au XII siècle. Catalogue de l'Exposition*, París, 1954, esp. p. 47-48) y las concreta en relación con las pinturas de Sant Joan de Boí. Creemos que sus conclusiones deben ser matizadas, puesto que, sin negar similitudes, no llegan a concretarse de forma precisa. La cronología que propone para el Sacramentario, entre 1095 y el incendio de 1105, no es compartida por W. CAHN, op. cit., que lo considera posterior al 1105.

51. El salterio Vespasiano de Londres, del siglo VIII, podría ser copia de un salterio de época de Justiniano y, por tanto, cabe buscar sus orígenes en el mundo paleocristiano. H. KESSLER, op. cit., véase n. 28.

52. AA.VV., *Der Stuttgarter Bilderpsalter. Bibl. f. 23. Württembergische Landsbibliothek*, Stuttgart, 1965, 2 vols. (ed. facsimil). Se han propuesto paralelos con el salterio de Utrecht y se han sugerido modelos paleocristianos y bizantinos comunes, y que tal vez su fuente inmediata fuera un salterio latino norditaliano que habría incorporado elementos de procedencia bizantina.

53. Dedicar un apartado al estudio de este folio T. SEEBAS, op. cit., p. 106 y s. No podemos estar tampoco de acuerdo con esta lectura ofrecida por H. KESSLER, op. cit., p. 99.

54. Sobre el tema en el arte bizantino, véase TH. STEPPAN, op. cit. En el arte carolingio Ethan aparece ya danzando, y no es inusual la figuración de dos danzantes con el paño ondulante, aunque no se identifican con David.

En la portada de Ripoll se presentan dos escenas de música vinculadas al rey David: David flanqueado por sus músicos, y la que se asocia al traslado del Arca, según el Libro de los Reyes. F. RICO, op. cit., p. 34 y 38-39, alude a la falta de paralelos habituales en ciclos escultóricos románicos y, a su juicio, remite a los fondos iconográficos del *scriptorium* ripupulense.

55. Así se recuerda en la cena de Trimalción narrada en el *Satiricón*: «[...] al compás de la música, cuatro criados llegaron de prisa a paso de danza y quitaron el piso superior del bandejón [...]. llegó al punto un trinchador y acompasando las posturas al ritmo de la música tajó la vianda con un estilo que recordaba el de un conductor de carro que luchase a son de órgano» (Satyricon, 36, Petronio, *Satiricón*, ed. de M. Díaz y Díaz, Barcelona, 1975). Véase sobre el tema: W. APEL, «Early History of the Organ», *Speculum. A Journal of Mediaeval Studies*, XXIII, 2, 1948, p. 191-216 y A. BAUDOT, op. cit., p. 63-64.

56. Véanse abundantes ejemplos en la obra clásica de DELBRUECK, *Die Consulardyptychen und verwandte Denkmäler*, Berlín, 1929, y en W.F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence, 1952.

57. Un buen ejemplo de ello es el tropario de Autun (París, Bibl. de l' Arsenal, ms. 1169) de principio del siglo XI, encuadrado con un marfil del siglo V en donde se representa una alegoría de la música profana, en tanto que el *cantatorium* de Monza (basílica de San Giovanni Battista, s. VIII-IX) fue protegido con dos dípticos consulares de principios del VI. Sobre estos ejemplos: E. PALAZZO, op. cit., p. 100, quien cita el estudio de F. STEENBOCK, *Der kirchliche Prachtband im frühen Mittelalter*, Berlín, 1965 (non vid.).

longación de una iconografía tal vez tardo-antigua en donde aparecen ya algunos músicos en esa actitud o batiendo palmas. Cabe, de todas formas, reconsiderar a este respecto las fuentes de inspiración iconográfica de un importante y complejo manuscrito carolingio, el Salterio Stuttgart, que, a nuestro juicio, merece una atención particular en la resolución de uno de sus folios (Württembergische Landesbibliothek, Bibl. f. 23, f. 163v) (figura 15). Este salterio, datado entre 820 y 830, se atribuye con dudas al *scriptorium* de St.-Germain-dés-Prés y se cree realizado por encargo del abad Hilduino de Saint Germain, un erudito, conocedor del griego, quien tal vez dio las pautas para la ilustración de este complejo manuscrito cuyas fuentes son en buena parte todavía desconocidas<sup>52</sup>. En el folio que nos interesa se ilustra el salmo 150 en una escena formada por dos registros que evidencian, a nuestro entender, una composición con elementos de distinta procedencia. En el centro de ambos registros se identifica a David como músico. En la parte superior, flanqueando una alusión arquitectónica al Arca, observamos un personaje interpretando, cantando, a partir del libro de los Salmos y una figura femenina tocando los címbalos. En el registro inferior se ha pretendido leer, creemos que sin fundamento, en una reducida figura masculina danzando con un manto que apenas cubre su desnudez, al mismo rey David danzando desnudo, e incluso de nuevo al propio salmista en actitud de adoración en otra figura situada a su derecha. Completan el conjunto un grupo ocupado en hacer sonar un gran órgano. Las diferencias de escala entre las distintas figuras es ya un indicio de la procedencia diversa de todas ellas, de su forzada composición en un contexto nuevo. Para la interpretación del conjunto se ha utilizado la referencia bíblica al baile de David ante el arca (2 Sam, VI, 14-15), un tema para el cual el texto bíblico casi demanda o por lo menos justifica la presencia o la imagen de un juglar, de David como juglar<sup>53</sup>. Recordemos que es uno de los contextos en los que se acostumbra a representar músicos, como observamos en la portada de Ripoll, aunque sea un episodio poco frecuente en la tradición occidental<sup>54</sup>. El texto bíblico alude a la danza de David vestido con un sencillo *ephod* de lino, acompañado del sonido de las trompetas. Michol, hija de Saúl sale a recibir a David y le dice en tono de desprecio:

Quam gloriosus fuit hodie rex Israel disceperi se ante ancillas servorum suorum, et nudatus est, quasi si nudetur unus de *scurris*. [A lo que David responde] Ante Dominum, qui elegit me potius quam patrem tuum, et quam omnem domum eius, et praecepit mihi ut essem dux super populum Domini in Israel, et Iudam, et vi-liori fiam plus quam factus sum: et ero humilis in oculis meis; et cum ancillis, de quibus locuta es, gloriosior apparebo (VI, 20-23).

No obstante, creo que la interpretación viene forzada por la falta de comprensión de la figura pequeña que danza y que se pretende identificar con David. El texto que se ilustra con estas imágenes, el salmo 150, una invocación a la alabanza de Dios, demanda un concierto musical con todos sus elementos, los propios de la música sacra pero también profana:

Laudate Dominum in sanctis eius, Laudate eum in firmamento virtutis eius, laudate eum in virtutibus eius, laudate eum secundum multitudinem magnitudinis eius, laudate eum in sono tubae, laudate eum in psalterio et cithara, laudate eum in tympano et choro, laudate eum in chordis et organo, laudate eum in cymbalis benesonantibus, laudate eum in cymbalis iubilationis, omnis spiritus laudet Dominum, Alleluia!

Son, a nuestro parecer, por tanto, un conjunto de músicos y animadores los que comparecen en la escena y, para ello, se han utilizado en parte modelos iconográficos conocidos a través de obras tardo-antiguas, concretamente, a partir de los ciclos que se repiten en los dípticos consulares. La pequeña figura danzante encuentra numerosos paralelos en tales medios, aunque también a partir de otros modelos se reencuentra ampliamente utilizada en el arte bizantino y carolingio. Nos parecen mucho más significativos los organistas e incluso el presunto salmista en adoración. Conocemos la reintroducción del órgano en Occidente a partir de Bizancio en época carolingia, pero era un instrumento conocido desde época romana, y específicamente utilizado en los anfiteatros a partir de Nerón, hasta el punto que su sonido se asociaba a los espectáculos que en ellos se ofrecían al pueblo<sup>55</sup>. De forma muy semejante se representa en algunos dípticos consulares el grupo en torno al órgano observado en el salterio Stuttgart. El presunto salmista, con las manos elevadas en aparente adoración, no puede dejar de recordarnos a los eferistas, un espectáculo habitual en Roma que también acostumbra a formar parte del repertorio intercambiable y reiterativo de los dípticos<sup>56</sup>. Nos atrevemos a sugerir que éste puede ser el origen de las figuras que conforman la ilustración del registro inferior del salterio Stuttgart. Es bien conocida la difusión de los dípticos consulares en el conjunto del antiguo Imperio romano, por su propia función original, servir de obsequio a raíz del nombramiento de los cónsules anuales, así como su reutilización durante la edad media. Precisamente una de sus funciones, debido a su prestigio pero también a su formato, era servir como encuadernaciones lujosas de manuscritos usados en la liturgia, como los salterios o más aún, en los que por su carácter no eran ilustrados, como es el caso de los manuscritos de contenido musical<sup>57</sup>. Se ha sugerido

do y demostrado en diversos casos concretos, aunque es un tema que merece todavía un análisis más detenido, su utilización como fuente de inspiración para el conocimiento de temas de la antigüedad en época carolingia y su traducción en otros medios<sup>58</sup>. Incluso en el arte altomedieval hispánico podemos aducir el célebre relieve de las jambas de San Miguel de Lillo basado en un díptico consular, llegado al reino de Asturias tal vez como un obsequio o conservado de antiguo allí<sup>59</sup>. Creemos, por tanto probable, que estos apreciados marfiles pudieran contribuir a la difusión de las representaciones de figuras de acróbatas, músicos, esferistas y otros temas habituales de la fiesta profesional antigua en el mundo altomedieval. Precisamente de la abadía de San Marcial de Limoges proceden dos dípticos con la representación de los temas comentados. Son los de Anthemios (Constantinopla, 515) (figura 16) usado en Limoges como cubierta de un salterio y el de Anastasius (Constantinopla, 517) (figura 17)<sup>60</sup>. En el primero de ellos se reconoce al esferista y un gran órgano manipulado por dos figuras. En el segundo, del que solamente se conserva la parte inferior, el esferista se acompaña de otros espectáculos de saltimbanquis y una escena teatral. No nos parece irrelevante ni una simple coincidencia que uno de ellos se utilizara en el monasterio como cubierta de un salterio. Como objetos lujosos en el propio *scriptorium* eran modelos directos, sin duda, para la ilustración de los propios manuscritos y un buen vehículo para introducir en otro contexto, musical, esos temas que se asociaban de antiguo a la fiesta y a la celebración.

Aún con las reservas con que debe formularse cualquier conclusión cuando nos referimos a la tradición iconográfica altomedieval, puesto que las obras que han llegado hasta nosotros son, por desgracia, meros indicadores de lo que fue la realidad, cree-



Figura 16. Díptico consular de Anthemios (515). Paradero desconocido.

Figura 17. Díptico consular de Anastasius (517). Leningrado, Ermitage.



58. El uso de esos marfiles como modelos en el arte carolingio es reexaminado por R. DESHMAN, «Antiquity and Empire in the Throne of Charles the Bald», *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in honor of K. Weitzmann*, Princeton Univ. Press, 1995, p. 131-137.

59. En las jambas de San Miguel de Lillo se reproduce el número del saltimbanqui sobre la percha, un tema analizado precisamente por A. Grabar desde los dípticos hasta las pinturas de las escaleras de Kiev. Sobre el tema, P. GARCÍA TORAÑO: «Los dípticos consulares y el ramirense», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 104 (1981), p. 837-848 y V. NIETO, *Arte Prerrománico asturiano*, Salinas, 1989, p. 147-149 y 133-134. El único ejemplar de díptico

conservado todavía en Oviedo, el de Apión del 539 (DELBRUECK, op. cit., núm. 33), no obstante, sabemos que llegó a su catedral hacia el año 1330. Es oportuno, al respecto, recordar que en el escaso repertorio iconográfico conservado en la pintura asturiana, destaca la representación de una figura de músico precisamente en el interior de esta iglesia, L. ARIAS PÁRAMO, *La pintura mural en el Reino de Asturias en los siglos IX y X*, Oviedo, 1999, p. 120-124, que todavía no ha sido interpretado en relación con el conjunto.

60. Para el primero de ellos: W. F. VOLBACH, op. cit., cat. núm. 16, p. 35. Se conserva otro díptico idéntico en Leningrado, de Anastasius, cat. núm. 20. Para el segundo: W. F. VOLBACH, cat. núm. 19, p. 36.

61. Véanse los comentarios y la bibliografía en la n. 17.

62. Son interesantes al respecto los comentarios e intentos de interpretación contenidos en A. TAYLOR, «Playing on the Margins. Bakhtin and the Smithfield Decretals», *Bakhtin and Medieval Voices*, ed. Th.J. Farrell, University Press of Florida, 1995, p. 17-37.

63. Sobre Lugano y Negrentino: B. BRENK, *Die romanische Wandmalerei in der Schweiz*, Berna, 1963, p. 69 y s.

64. Concretamente en un capitel doble procedente tal vez de la iglesia de Santa María de Tiermes, actualmente en Museo Catedralicio de El Burgo de Osma, en el cual se figura la bestia, casi idéntica a la de Boí, en una de las caras, mientras que en la opuesta encontramos un animal con una flor de lis surgiendo de sus fauces, muy similar a la que decoraba los muros laterales también de Boí. M.A. CORTÉS ARRESE, en *Las Edades del Hombre. El Arte en la Iglesia de Castilla y León*, Valladolid-Salamanca, 1988, p. 36.

65. Son interesantes al respecto las reflexiones de Th.L. AMOS, «Early Medieval Sermons and their Audiences», *De l'Homélie au sermon. Histoire de la prédication médiévale. Actes du Colloque international de Louvain-la-Neuve* (1992), ed. J. Hamesse/X. Hernand, Louvain-la-Neuve, 1993, p. 1-14 y Th.L. AMOS-E.A. GREEN-B.M. KIENZLE, *De Ore Domini: Preacher and Word in the Middle Ages. Studies in Medieval Culture*, 27. Kalamazoo, Michigan, 1989.

66. W. CAHN, op. cit., p. 90-91, cat. 73. Otras iniciales del mismo manuscrito muestran figuras de músicos y un juglar (f. 212v). En este capítulo bíblico se narra la solemnidad con que Salomón celebró la dedicación de su templo trasladando a él el arca de la alianza. Se hace especial hincapié en el número de bueyes y ovejas que se sacrificaron con tal motivo. La imagen de Cristo en gloria se refiere a la larga oración pronunciada por que se dirigía a Dios invocando el perdón de los pecados para cuantos acudieran a su morada en la Tierra, el templo.

67. Sobre el obispado de Roda, véase el estado de la cuestión que plantea J. BOIX POCIELLO, op. cit., p. 48-49 y 72-74 y M. IGLESIAS COSTA, *Roda de Isàbena*, Jaca, 1980. Véase también, aunque referido específicamente al sepulcro de San Ramón: F. ESPAÑOL, «Le sepulcre de Saint Ramon de Roda. Utilisation liturgique du Corps Saint», *Cahiers de Saint-Michel de Cuixà*, XXIX, 1998, p. 177-187.

mos que puede confirmarse lo que, en líneas generales, se ha deducido del análisis de la tradición artística bizantina, con la salvedad de que en Occidente se produce una efectiva disminución de la producción iconográfica durante los siglos v al VIII. Podemos afirmar la continuidad de uso de repertorios de origen antiguo, recuperados en gran parte a partir de la época carolingia, y su sucesiva transmisión asociada a contextos que los requerían o arrastrados literalmente a partir de un motivo genérico. Así, vemos como las figuras de los animadores profesionales, asociados a la música, se integran en representaciones o en programas, a veces de gran complejidad, en los que se invoca la fiesta, y especialmente la música, como expresión máxima de júbilo, sea ésta profana o religiosa, bíblica o litúrgica. Los juglares tienen cabida en esos contextos en la medida en que se hacen consubstanciales a la celebración festiva. Claro está que en algunos casos cabe una lectura precisa y específica, porque se intuye una intención especial, como creemos que se ha demostrado ampliamente en relación con los capiteles de Cluny o en algunas páginas ilustradas de manuscritos, en los que se hace explícita la diferenciación entre la música sacra y la profana siguiendo a la letra reflexiones antiguas reelaboradas por algunos Padres de la Iglesia y glosadas abundantemente en los textos medievales<sup>61</sup>. No podemos aceptar, sin más, lecturas genéricas para las escenas que incorporan músicos y juglares en las diversas y muy abundantes representaciones a partir del siglo XII. No creemos oportunas tampoco las interpretaciones que intentan oponer en un planteamiento simplificador la imagen negativa habitual en los textos de origen religioso del juglar con las imágenes positivas sugeridas en las escenas en las que se insertan, aunque en ocasiones ésta sea sin duda la lectura adecuada. No cabe tampoco reducirlos a pura marginalidad en todos los casos, pese a la consideración marginal de los juglares en el orden social instituido por la Iglesia, aunque es muy manifiesta la tendencia a su multiplicación y banalización en fechas avanzadas<sup>62</sup>. Cabe interrogarse, por tanto, sobre el posible significado de su presencia en cada contexto preciso, aunque no siempre es posible hallar una respuesta convincente.

Toda vez que se ha intentado en las páginas anteriores una filiación de las imágenes concretas que comparecen en las pinturas de Boí o, cuanto menos, se han enmarcado en un proceso preciso de transmisión, estamos en condiciones de preguntarnos: ¿qué convoca a los juglares en la decoración mural de Sant Joan de Boí?

Aún considerando la parcialidad de conservación de sus pinturas, ya que nos faltan los paramentos correspondientes a la nave central y a los ábsides, el programa de Boí se configura con un conjunto de imágenes peculiares en comparación con otros ejemplos conservados. No existe ningún

episodio de carácter narrativo, bien al contrario, son todas ellas imágenes sugerentes, de síntesis. Así, en el muro occidental la representación del Juicio Final se resuelve, a la manera de los ejemplos pictóricos de Lugano y Negrentino<sup>63</sup>, con dos alusiones: el Paraíso con la imagen del Seno de Abraham y el Infierno a partir de alguna gran figura demoníaca pisando o devorando almas desnudas. Las vidas de santos se concretan en dos imágenes estereotipadas: la lapidación de san Esteban y quizás el episodio de la Caridad de san Martín. Las alusiones apocalípticas se resuelven con la representación de la bestia de siete cabezas que se aproxima a Jerusalén en una imagen que recuerda ejemplos reducidos en la escultura monumental<sup>64</sup>. Las imágenes de los intradoses despliegan un universo de seres creados monstruosos o indescifrables, aunque acompañados de inscripciones que no les corresponden exactamente. Figuras estáticas de santos o apóstoles ocupan, en una interminable sucesión, los espacios restantes. Se intuyen modelos tomados de la ilustración de manuscritos, incluso en su organización y resolución concreta a la manera de esos desordenados (?) pavimentos en mosaico de algunas iglesias contemporáneas. Las abundantes inscripciones, a pesar de su pésima conservación, solamente parecen identificar figuras aunque sea incorrectamente. Todo parece dispuesto para ser explicado, a la manera de un sermón, con un llano discurso en el que se alude a episodios no representados explícitamente, en las pinturas<sup>65</sup>. Justo a la salida de la iglesia, junto a las figuras de los juglares, que estaban por derecho propio fuera pero también dentro de ella, sobre la puerta, la simple y aislada imagen de un gallo parece avisar de las tentaciones que aguardan al creyente, aún con la garantía que el perdón de Pedro les podía ofrecer.

Faltos de cualquier referencia bíblica en el ciclo de Boí, debemos pensar que lo que se invoca es precisamente la celebración, la fiesta y, por tanto, la música en la iglesia. ¿La fiesta a la que son convocados, respondiendo al salmo 150, los que adoran a Dios en su mansión, ante su divina majestad junto con los santos y apóstoles que flanquean la escena que nos ocupa? ¿O, de manera más precisa a la celebración específica de la consagración de la mansión terrenal de Dios, la propia Iglesia?

En el Antiguo Testamento se recuerdan con especial énfasis dos episodios de gran significación para el pueblo de Israel. Uno de ellos es la finalización de la construcción del Tabernáculo. Todo el pueblo se había volcado en donaciones para culminar la obra hasta el punto que los artesanos notificaron a Moisés que no eran necesarias más contribuciones, lo cual el propio Moisés comunicó en alta voz a la comunidad: «iussit ergo Moyses

“praeconis” voce cantari [...]» (Éxodo, 36,6). La fiesta convocada con motivo de la inauguración del templo de Salomón, una obra en la que se cumplía la voluntad y los deseos de su padre David, constantemente invocado, fue, con todo, la más multitudinaria y entusiasta (III Reyes, 8,1 y s.). No requiere más comentario el paralelo entre el templo de Salomón y la Iglesia, entendida como casa de Dios, de antigua tradición en la exégesis cristiana. Precisamente éste era el texto leído con motivo de las ceremonias de *dedicatio ecclesiae* en algunas comunidades. Una inicial decorada en un breviario de mediados del siglo XII (B.N.París, ms. lat. 796, f. 235v), procedente con toda probabilidad de Saint Pierre de Montiérançy, da comienzo al texto citado (3 Reyes 8,10 s.), que se leía en la fiesta de la «Dedicatio ecclesie»<sup>66</sup>, con la imagen de la «Maiestas Domini» sobre un fondo arquitectónico espectacular, el Templo. Siguiendo el trazo vertical de la letra P, se ordenan una serie de figuras dentro de círculos que, leídas desde la parte superior podemos identificar como el propio rey Salomón; un obispo oficiando con el incensario, evidente y voluntario anacronismo; un sacrificio cruento a la manera de Mitras rememorando las grandes cantidades de animales sacrificados con motivo de la fiesta, como se pone de manifiesto en el texto bíblico y, por último, un grupo de figuras de músicos, alguno de ellos tocado con el gorro de los juglares, además de un saltimbanqui haciendo la rueda. No hay duda, en este caso, de que la inicial, con sus figuras aparentemente marginales, en realidad ilustra de forma directa el texto bíblico y que, entre sus imágenes, se han introducido, sin relación alguna directa con el texto, los juglares. También, en este caso, no obstante, la relación con David es inmediata, porque en el fragmento de texto que inaugura la inicial P se alude de manera repetida al rey David. Una vez más, la figura del músico por excelencia en el Antiguo Testamento parece demandar imágenes de músicos y, con ellos, surgen los malabaristas y saltimbanquis.

En las actas de consagración de las iglesias de la Ribagorza, una zona en litigio con el poder musulmán hasta fechas muy avanzadas, se pone especial énfasis en la convocatoria a toda la comunidad de creyentes a un acto que era a la vez de afirmación del nuevo obispado de Roda y de las conquistas cristianas. El carácter festivo y público de tales ceremonias es evidente y a ellas no debían faltar los músicos, los juglares. El valle de Boi, sus parroquias y monasterios dependían desde finales del siglo X, con algunos períodos en los que el litigio las devolvió a la Seu d’Urgell hasta su cesión definitiva en 1140, al obispado de Roda de Isábena y, por tanto, a la órbita política navarro-aragonesa desde la primera mitad del siglo XI. Con todo, las vinculaciones con la Seu d’Urgell fueron intensas, especialmente en la dotación primera de la nueva

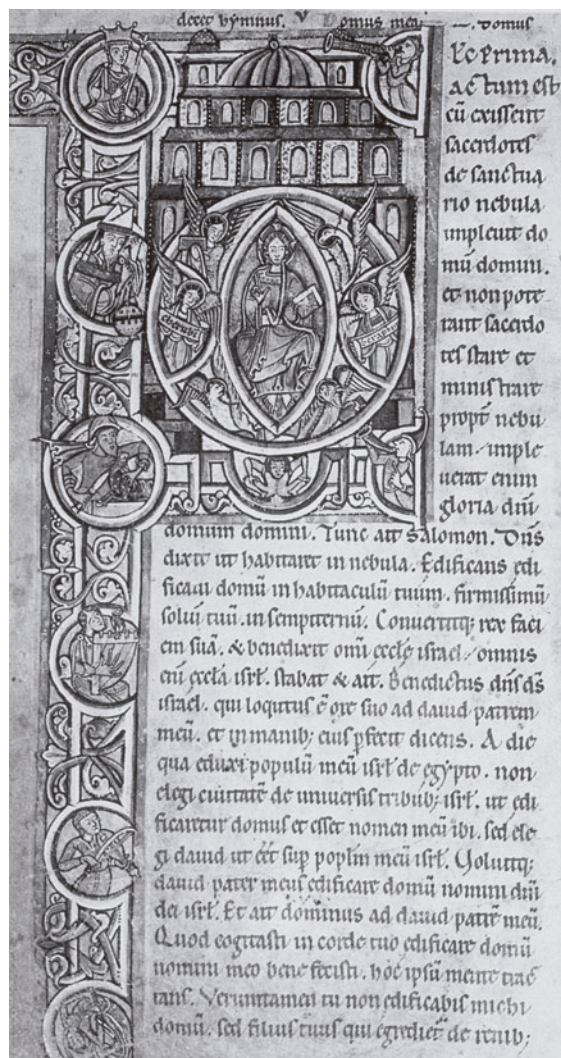


Figura 18. París, Bibliothèque Nat. ms. lat. 796, f. 235v

sede, y también con otros centros catalanes. Merece recordarse al respecto que un destacado miembro del claustro de Ripoll, el monje Salomón, fue elegido obispo de la sede de Roda entre los años 1064 y 1075. Pese a su destitución por motivos político-religiosos, su labor en la formación del *scriptorium*, en la promoción cultural de la sede, ha sido justamente destacada<sup>67</sup>. De esta actividad hemos de suponer que deriva un conocimiento de las tradiciones rivipullenses de raíz olibiana, e incluso, un intercambio o adquisición importante de manuscritos de aquella procedencia. Sobre estas bases y debido a una situación económica altamente positiva, el obispado de Roda vive su etapa más espectacular de desarrollo desde finales del siglo XI y especialmente en los primeros treinta años del XII. Destacan en este momento precisamente el desarrollo litúrgico y musical. La presencia, como *cantoris*, de Esteban de Conques impulsó sin duda la notable producción de manuscritos musicales que seguía una tradición que tiene en el centro orígenes

más antiguos<sup>68</sup> La sede es dirigida entre 1104 y 1126 por un personaje de origen tolosano, Ramón Guillem, el futuro san Ramón, a quien se debe una notable actividad pastoral y de organización de su diócesis y, especialmente, una promoción intensa de las artes. A este momento corresponden algunos de los más destacados ciclos murales que decoraban las iglesias nuevas o remozadas que él personalmente consagró: Sant Climent, Santa Maria de Taüll y, a nuestro juicio, también la de Sant Joan de Boí. Las relaciones artísticas sugeridas para estos conjuntos con la pintura aragonesa y, especialmente, con la de Aquitania, Poitou y valle del Loira pueden deberse, en parte, a los contactos intensos que el propio Ramón propició y que eran ya antiguos en relación con el reino de Aragón-Navarra. Las condiciones económicas eran óptimas, puesto que coincidieron con la etapa expansiva de estos reinos cristianos, y con la obtención de sustanciosos botines a raíz de la conquista definitiva de Barbastro (1100) y de Zaragoza (1119). El propio Ramón participó en las expediciones militares en al-Andalus, y los señores de Erill que controlaban el valle de Boí tuvieron un papel de primer orden en las campañas de Alfonso el Batallador.

Ramón Guillem presidía las ceremonias de consagración de las nuevas iglesias sirviéndose, al parecer, de un formulario, de un ritual, que conocemos a través de un manuscrito litúrgico que lo contiene como añadido y que era de su uso personal (Biblioteca Pública de Tarragona, núm. 26)<sup>69</sup>. Coincide el texto de este formulario, de hecho, una «auténtica de reliquias», con el que se conoce en las inscripciones conmemorativas de la iglesia de Santa Maria de Alaó (1104-1125) y en la que se pintó en un pilar de la iglesia de Sant Climent de Taüll donde se recuerda la fecha de consagración en 1123. La atención a las cuestiones del ritual desde la sede de Roda queda de manifiesto también en un códice antiguo, de finales del siglo X, utilizado, con todo, hasta fechas mucho más recientes: el célebre Sacramentario, Ritual, Pontifical de Roda (Archivo Capitular de Lleida, ms. 16)<sup>70</sup>. Este manuscrito, de origen plural desde el punto de vista de la liturgia, en el que se combinan las tradiciones mozárabes con las narbonesas, contiene, entre otros interesantes textos, los *ordines* referentes a la consagración de iglesias con detalles sobre la forma de depositar las reliquias, así como una disquisición de fuerte carácter antiadopcionista en relación con el simbolismo de la cruz. Precisamente tenemos el testimonio de la práctica del antiguo ritual en las cruces pintadas de consagración conservadas en el enlucido debajo de las pinturas del muro lateral sur en la iglesia de Santa Maria de Taüll, que seguramente corresponden a la consagración de 1123, si consideramos tales pinturas ligeramente posteriores a las del ábside<sup>71</sup>.

En estas espectaculares ceremonias se congregaban, sin duda alguna, los profesionales del entretenimiento, puesto que era una ocasión propicia para

ejercer su oficio, dentro o fuera de la iglesia<sup>72</sup>. Los testimonios de la danza, quizás no estrictamente religiosa en todos los casos, se recogen incluso en algunos tropos procedentes de San Marcial de Limoges, en un caso referido a la ceremonia de «Dedicacione Ecclesiae»<sup>73</sup>. Los juglares podían incluso figurarse como acólitos del celebrante, de la misma manera que acompañaban en ocasiones al obispo en sus tediosas visitas pastorales<sup>74</sup>. En un capitel del claustro de Sant Pere de Galligans (Girona) parece recordarse una de estas ceremonias. El obispo, representado detrás del altar preparado con los vasos litúrgicos, oficia o consagra, festivamente acompañado por dos músicos y dos saltimbanquis, un grupo de juglares en definitiva<sup>75</sup>. Solamente falta el sonido de la música. En la iglesia del castillo de Tona, que fue dotada en su consagración con el primer órgano que se recuerda en Cataluña (889) y en el monasterio benedictino de Sant Benet de Bages (972), sí resonaba, tal vez como en los espectáculos de los anfiteatros romanos, poderosa:

vociferabant enim sacerdotes [...] organumque procul diffundebat sonum ab atrio laudantes et benedictentes Dominum<sup>76</sup>.

68. Véase n. 45. Entre ellos destaca el Códice de Roda de la Biblioteca Nacional de Madrid de finales del siglo X, que contiene un célebre canto epitalámico de mediados del siglo IX con la descripción de instrumentos musicales propios de Hispania en estos momentos, H. ANGLÈS, La música en la España de Fernando I el Santo y de Alfonso el Sabio. Discurso de recepción pública a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1943, p. 18, *ibidem*, op. cit., 1988 (1935), p. 271, C. GÓMEZ, op. cit.

69. La noticia la debemos en primera instancia a J. Ainaud, quien la publicó, junto con la inscripción de la iglesia de Taüll, en la exposición *El Arte Románico*, Barcelona-Santiago de Compostela, 1961, p. 54-55. Se trata del códice clasificado por su contenido como *Collectanea canonica. Rituale. Diplomata ecclesiastica*, con diversas noticias intercaladas entre las cuales se cuenta la que nos interesa, en el f. 203v. El documento se fecha en el año 1120. Es comentada por J. Ainaud, op. cit., 1973, p. 102-104.

70. Sobre el Sacramentario, J.R. BARRIGA I PLANES, *El Sacramentario, ritual i pontifical de Roda*, Barcelona, 1975. Su ilustración, en la que destaca una página con la representación de la Crucifixión, muestra relaciones con

Moissac y otros *scriptoria* del sur de Francia, según recoge J. BOIX POCIELLO, op. cit., p. 443.

Sobre las actas de consagración: R. ORDEIG, «La consagración i la dotació d'esglésies a Catalunya en els segles IX-XI», *Symposium Internacional sobre els orígens de Catalunya (segles VIII-XI)*, Barcelona, 1991, p. 85-101 con la bibliografía anterior.

71. Nos conocemos la noticia sobre las cruces pintadas de Santa Maria de Taüll a través de J. Ainaud, op. cit., 1973, p. 119. Otros ejemplos de cruces de consagración en los muros en iglesias francesas se recogen en D. BONNET-LABORDE-RIE, «Les enduits peints romanes», *L'art roman dans l'Oise et ses environs Beauvais*, 1995, p. 115-122, figuras 254-256. Sobre las ceremonias de dedicación, P. de PUNNET, «Dedicace des églises», F. CABROL-H. LECLERCQ, *DACL*, IV, 1, París, 1920, p. 374-406. Sobre Santa Maria de Taüll, véase el estudio de J. YARZA, *Cahiers de Saint-Michel de Cuixà*, XXX, 1999.

72. H. ANGLÈS, op. cit. 1988 (1935), p. 313 y s., recoge testimonios de que en la consagración se oía la música religiosa, pero también la profana, de la misma manera que era común en las festividades de algunos santos, como bien nos transmiten las con-suetas.

73. Según H. ANGLÈS, «La danza sacra y su música en el templo durante el Medioevo», *Scripta musicologica* (ed. I. López Calo), Roma, 1975, vol. I, p. 351-373, esp. p. 360. El tropo en cuestión es contenido en el tropario, París, B.N.lat. 1121, f. 20 «tripudiantes reboemus odas magnifici Dei» y en el B.N.lat 1120 f. 67 un tropo de Kyrie con la alusión a la danza: «Te decet laus cum tripudio jugiter».

74. Algunos testimonios de la presencia de los juglares en visitas pastorales en E. FARAL, op. cit., p. 27 y s.

75. J. CALZADA, *Sant Pere de Galligans. La Història i el monument*. Girona, 1983, figura p. 319. P. BESERAN, «Sant Pere de Galligans. Escultura», *Catalunya Romànica*, V, Barcelona, 1991, p. 156-161, comenta la dificultad de interpretación de la escena representada en el capitel y que, a su juicio, usa modelos ya asumidos (!). No se conocen paralelos en los claustros románicos catalanes relacionados con el de Galligans. Cabe recordar, aunque ocupen dos capiteles distintos situados en el arco triunfal, los de la iglesia de Barrayelo (Sandander) con un grupo de clérigos enfrentados a otro con juglares, A. GARCÍA GUINEA, *El arte románico en Sandander*, 1979, II, figuras 883-887.

76. M.C. GÓMEZ, op. cit.