

[Recepción del artículo: 20/08/2011]
[Aceptación del artículo revisado: 07/12/2011]

***DOCERE NECCESSATIS EST, DELECTARE SUAUITATIS, FLECTERE
VICTORIAE. EL CLAUSTRO DE SANTA MARÍA DE L'ESTANY Y
LA CULTURA VISUAL PROFANA DEL SIGLO XIII¹***

***DOCERE NECCESSATIS EST, DELECTARE SUAUITATIS, FLECTERE
VICTORIAE. THE CLOISTER OF SANTA MARIA DE L'ESTANY AND
THE SECULAR VISUAL CULTURE OF THIRTEENTH CENTURY***

CARLES SÁNCHEZ MÁRQUEZ
Universitat Autònoma de Barcelona
carlossanchezmarquez@gmail.com

RESUMEN

El singular claustro de Santa María de l'Estany (Barcelona), presenta un rico repertorio visual donde aparecen casi todos los temas profanos del imaginario medieval: escenas cortesanas, fiestas musicales, juglares, así como una serie dedicada al mensario y la vida cotidiana. Dichas imágenes forman parte de la figuración profana que se expandió durante el reinado de Jaime I (1213-1276) por tierras catalano-aragonesas, y que hizo acto de presencia tanto en el espacio sagrado como en el cortesano. Así parecen confirmarlo las obras con la misma temática que aparecen en distintas manifestaciones artísticas de la Corona de Aragón, como el artesanado de la catedral de Teruel, el *Vidal Mayor* o los ciclos pictóricos que decoraban los ámbitos cortesanos de Barcelona y Montpellier.

PALABRAS CLAVE: profano, sagrado, Estany, Teruel, Montpellier, Vidal Mayor.

¹ El presente artículo se enmarca en el proyecto de tesis doctoral bajo título *Entre el claustro y el mundo. Usos y funciones de los géneros profanos en la Corona de Aragón (siglo XIII): el claustro de Santa María de l'Estany*, que a su vez forma parte del proyecto de investigación "*Magistri Cataloniae. Artistas, patronos, público: Cataluña y el Mediterráneo (siglos XI-XV)*", de la Universidad Autónoma de Barcelona (MICINN HAR2011-23015).

ABSTRACT

The cloister of Santa Maria de l'Estany (Barcelona) exhibits a rich and remarkable visual display that offers almost all the profane themes on medieval imaginary: courtesan scenes, musical celebrations, minstrels, as well as a series dedicated to the medieval calendar and the daily life. The mentioned images compose the profane figuration which was developed and expanded throughout the catalano-aragonese territories during the reign of James I (1213-1276); they appeared in sacred as well as in courtesan spaces. So that, this iconography is listed in several artistic testimonies of the Crown of Aragon, for instance at the coffer of the Teruel's cathedral, at the Vidal Mayor, as well in the pictorial cycles that decorated some courtesan spaces of Barcelona and Montpellier.

KEYWORDS: profane, sacred, Estany, Teruel, Montpellier, Vidal Mayor.

NOTAS HISTÓRICAS: EL CLAUSTRO DE SANTA MARÍA DE L'ESTANY

En contraposición a la abundante documentación relativa a la canónica agustiniana de Santa María de l'Estany, fundada en el año 1080 por el obispo de Vic Berenguer Seniofred de Lluçà, carecemos de datos precisos para fechar el claustro y justificar su falta de coherencia formal y constructiva, que debemos atribuir a distintas remodelaciones en momentos posteriores al inicio de su construcción². La mayoría de autores que han abordado esta cuestión sitúan las obras del claustro en un marco cronológico bastante amplio, que abarca desde finales del siglo XII hasta el primer cuarto del XIV. Así, Josep Puig i Cadafalch, en su magna obra *l'arquitectura romànica a Catalunya*, fue el primero en constatar la acusada heterogeneidad formal y estilística de los capiteles del claustro, estableciendo una secuencia cronológica para su construcción. Según el investigador catalán, la galería septentrional, la más antigua, debió construirse a finales del siglo XII o principios de la centuria siguiente; los trabajos proseguirían posteriormente en las galerías occidental y oriental, y finalmente en la meridional, la más moderna, ejecutada en el primer cuarto del siglo XIV³. Por el contrario, para Joan Ainaud la galería norte no puede ser

² Sobre los orígenes y la fundación de la canónica de Santa María de l'Estany véase: PUJADES, J., *Crónica universal del Principado de Cataluña, escrita a principios del siglos XVII*, vol 7, Barcelona, 1831, pp. 446-458; TRASSERRA, J., *Ressenya històrica del monestir i el claustre de l'Estany*, Vic, 1920; CODINA I PUIGSALENS, J., *El monestir de Santa Maria de l'Estany, història documentada amb 58 gravats amb un resum en castellà, francès i anglès*, Barcelona, 1936, pp. 11-37; JUNYENT, E., *El monestir i el claustre de Santa Maria de l'Estany*, Vic, 1960; PLADEVALL FONT, A., y VIGUÉ, J., *El Monestir romànic de Santa Maria de l'Estany*, Barcelona, 1978; PLADEVALL FONT, A., "Santa Maria de l'Estany", en VIGUÉ, J. (dir.), *El Bages, Catalunya Romànica*, vol. XI, Barcelona, 1984, pp. 206-215; ROCAFIGUERA I GARCIA, F., *La Canónica de Santa María de l'Estany orígens i primera extensió: 1080-1157: el seu diplomatarí*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona. Departament d'Història Medieval, Paleografia i Diplomàtica, 1995.

³ PUIG I CADAFALCH, J., FALGUERA, A.; y GODAY, J., *L'arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona, 1918, vol. III, pp. 287-304. La secuencia cronológica que establece Puig i Cadafalch es compartida por Georges Gaillard, que realizó un profundo estudio formal e iconográfico de los capiteles del claustro (GAILLARD, G., "Les chapiteaux du cloître de Sainte-Marie de l'Estany: Les chapiteaux du XII^e siècle", *Gazette des Beaux Arts*, X, 75^e année, 2^e semestre (1933), pp. 139-157 y 257-271) y por SUREDA PONS, J., "Santa Maria de l'Estany. El claustre", en VIGUÉ, J. (dir.), *El Bages, Catalunya Romànica*, vol. XI, Barcelona, 1984, pp. 220-236.

anterior al 1200, dado que el estilo de la escultura presenta estrechas analogías con algunos capiteles de la colegiata de Sant Feliu de Girona. No duda en avanzar la galería meridional a mitad del siglo XIII⁴, mientras que Junyent⁵ la retrasa hasta finales del XIV. Entre las aportaciones recientes, cabe mencionar el estudio de Pere Beseran⁶, que ahonda en alguno de los numerosos interrogantes que plantea el claustro de l'Estany, como los desajustes estructurales y la filiación de la escultura. Aunque la galería septentrional corresponde a la etapa más antigua, coincidimos con el autor cuando afirma que es difícil aceptar que ésta pudiera haberse iniciado inmediatamente después de la consagración de la iglesia, el 3 de noviembre de 1133, tal y como había sugerido inicialmente Pladevall⁷. Ninguna referencia explícita alude al claustro hasta el 1258, en que se mencionan las procesiones celebradas *in claustrum*. En 1395 el monasterio fue atacado y saqueado por los hombres del castillo de Oló, hecho que provocó la dispersión de la comunidad, y en el 1448 un terremoto afectó el conjunto⁸. Ambas catástrofes podrían ser la causa de la incongruencia y el desorden del claustro, con capiteles trasladados de su posición original. La vinculación estilística de la escultura de la panda norte, la más antigua, con la escultura catalana del primer decenio del siglo XIII e inicios de la centuria siguiente, en concreto con los capiteles de Sant Feliu de Girona y la Fontana d'Or, postula el 1200 como límite inferior o *post quem* para el inicio de las obras del claustro.

EL REPERTORIO DE *ARS PROFANA*: UN *SPECULUM MORAL* DE LA SOCIEDAD MEDIEVAL

La singularidad del claustro de Santa María de l'Estany no yace tan sólo en los desajustes estructurales que alteraron su orden inicial, sino en el rico repertorio visual que se conserva en sus galerías occidental y oriental, donde tienen cabida gran parte de los temas profanos del imaginario medieval. Por un lado, en la panda oeste, hallamos dos escenas extraídas del menologio que fueron esculpidas en dos caras de un mismo capitel. En una de la cara se representó el tema del caballero con el halcón (Fig. 1), que remite a la habitual iconografía del mes de mayo; en la otra, la matanza del cerdo (Fig. 2). En el marco de esta iconografía de la cotidianidad debemos añadir la escena de la maja del trigo (julio), ubicada en un capitel de la galería oriental⁹.

⁴ AINAUD DE LASARTE, J., "Les chapiteaux du cloître de l'Estany en Catalogne", *Archeologia* 14 (1967), pp. 56-63. Según Ainaud, la galería meridional corresponde con la definitiva erección del monasterio en abadía, en 1264. En relación a ello, vincula el caballero con escudo esculpido en uno de los capiteles de la galería meridional con la familia Cardona, concretamente con los sellos de Ramón de Cardona, del 1258. La forma del escudo y la lanza, así como la ostentación de las armas es habitual en los sellos nobiliarios catalanes entre 1235 y 1272.

⁵ JUNYENT, E., "El monasterio de l'Estany", *Ausa*, III (1958-1960), pp. 441-463.

⁶ BESERAN I RAMÓN, P., "Revisions i propostes per a l'escultura del claustre de l'Estany", *Lambard*, vol. XII (1999-2000), Barcelona, pp. 65-80. Véase también: BOTO, G., "Santa María de l'Estany", en BOTO, G. y YARZA, J. (coord.), *Claustros románicos hispanos*, León, 2003, pp. 326-327 y KLEIN, P., "Topographie, fonctions et programmes iconographiques des cloîtres: la galería attenante à l'église", en KLEIN, P. (dir.), *Der Mittelalterliche Kreuzgang: Architektur, Funktion und Programm*, Regensburg, 2004, pp. 145-156.

⁷ PLADEVALL, V., *El Monestir romànic*, pp. 286-306. Aunque inicialmente sitúa el inicio de las obras tras la consagración del templo (1133), Pladevall acaba decantándose por una datación más tardía para la galería septentrional, en los primeros años del siglo XIII.

⁸ "fou fet un furtimal e molt expeventable terratremol e tan gran, que enderrocà lo monestir e esgleya de Madona santa Maria del Stany hoc molt altres sgleyes, cases e masos en los quals moltes persones moriren". PLADEVALL, V., *El Monestir romànic*, p. 149.



Fig. 1. Santa María de l'Estany, claustro. Capitel de la galería occidental. Halconero

Encontramos, asimismo, un elenco de imágenes vinculadas al mundo cortesano y caballeresco, con juglares y los devaneos amorosos de una mujer que peina su pelo en una inusual escena de *toilette*. Todavía más significativa es la escena de matrimonio, esculpida en un capitel de la galería oriental. Prosigue este acusado tono profano con la representación de la lucha del caballero contra la bestia, así como con la imagen fabulosa del burro tocando un rabel.

Sin duda, las encolerizadas palabras de San Bernardo en su célebre *Apología ad*

⁹ CASTIÑEIRAS, M., *El calendario medieval hispano*, Valladolid, 2006, pp. 99-100, e IDEM, “La mesa del Señor y la mesa del campesino. Alimentación y contraposición de estamentos a través de la iconografía del calendario medieval”, en LÓPEZ OJEDA, E. (coord.), *Comer, beber, vivir: consumo y niveles de vida en la Edad Media Hispánica*, XXI Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 2 al 6 de agosto de 2010, pp. 391-411.



Fig. 2. Santa María de l'Estany, claustro. Capitel de la galería occidental. Matanza del cerdo

*Guillelmum*¹⁰, víctimas de la inflación historiográfica, han provocado que todavía hoy nos sorprendamos ante la presencia de tales repertorios profanos en el contexto eclesiástico. Extrañará entonces, la desproporción de argumentos profanos en l'Estany, donde el tono secular de las imágenes nos obliga a plantearnos ciertas cuestiones. ¿Qué finalidad se perseguía con la introducción de tal repertorio de arte profano? ¿Acaso dichas imágenes responden a una mera función decorativa, ajenas a un sentido simbólico o didáctico, o por el contrario se integran en un discurso doctrinal? En este sentido, tan sólo podemos arrojar cierta luz sobre tales interrogantes analizando el contexto sociocultural de la obra, el destino funcional del espacio, así como sus usuarios concretos. En relación a este último aspecto, diversos testimonios invitan a pensar que dichas imágenes pudieron ser contempladas esporádicamente por una audiencia laica. El 19 de marzo de 1258 el sacerdote Constantino, que gobernaba la iglesia de Santa Cecilia de l'Estany, quedó exento de ciertas obligaciones respecto al monasterio, como la asistencia a las horas nocturnas y maitines; no en vano, debía estar presente en las diurnas, la misa mayor y en las “procesiones del claustro”¹¹. Prueba de ello es la redacción,

¹⁰ “Y, además, entre los hermanos que leen en los claustros, ¿qué hace la ridícula monstruosidad, una cierta admirable belleza deforma y una deformidad bella? ¿Qué hacen pues, los monos inmundos, qué los fieros leones, qué los monstruosos centauros, qué los semihombres, qué los manchados tigres, qué los soldados luchadores, qué los cazadores trompeteros? Véase YARZA, J., *Fuentes de la historia del arte I*, Madrid, 1997, p. 222.

un siglo más tarde, del *Liber Processionarium Stagnensis* donde se mencionan los cantos y las procesiones que tenían lugar en el espacio claustral. Constatada la celebración de procesiones en el claustro, no sería arriesgado pensar que los laicos accedieran puntualmente a éste, en el marco de actos litúrgicos concretos como la procesión de Santa Cecilia. Ciertamente, la vinculación de los laicos al monasterio de l'Estany aparece reiteradamente en la documentación, no limitándose a la simple donación *pro anima* sino a distintas fórmulas como la elección de sepultura, la participación en los beneficios espirituales, o la acogida *quasi frater*, es decir, la admisión de laicos en la comunidad con todos los derechos de sus miembros si el vinculado decidía hacerse canónigo regular. En 1151, el prior recibe en sociedad y promete conceder a Guillelmus de Basso el *victimum* y el *vestitum* cuando deje la vida secular para entrar en la canónica¹². Asimismo, sabemos que el monasterio tenía una función de asilo para aquellos que decidían pasar allí los últimos años de su vida. Las capitulaciones de 1356 mencionan a este respecto la asistencia del hospitalero a los *frates et sutores, laycis et desservientibus in monasterio*¹³.

No en vano, nadie dudará en reconocer a los canónigos como consumidores habituales del universo visual del claustro. Mucho se ha escrito sobre las palabras de San Bernardo, que en su *Apología* crítica arduamente la actitud de los monjes como espectadores de imágenes profanas. Para el claravalense, dichas imágenes eran las causantes de la alteración espiritual de los cenobitas, despertando en ellos una *curiositas mundana*, la atención al mundo secular que perturba el equilibrio del *paradisus claustrum*¹⁴. Acepta la existencia de un arte que ayude a pensar a los iletrados, pero de ningún modo nada que distraiga al monje de su encuentro con Dios. En la misma línea de San Bernardo, hacia 1200, otro cisterciense, autor del texto conocido como *Pictor in Carmine* admite la tradición profana únicamente en aquellos casos que desempeñe una función didáctica y doctrinal:

“Los ojos de nuestros contemporáneos pueden ser capturados por un placer que no sólo es vano, sino incluso profano: y por ello creo que sería más provechoso eliminar las impertinentes pinturas de las iglesias, especialmente de la catedral y las parroquias, lugares de congregaciones del pueblo. [Pero] considero una excusable concesión que puedan al menos deleitarse con este tipo de pinturas que, como ocurre con los libros de los laicos, pueden sugerir cosas divinas al iletrado, y mover al iletrado a amar las escrituras¹⁵”.

¹¹ PLADEVALL, V., *El Monestir romànic*, p. 72. La capilla de Santa Cecilia fue construida a principio del siglo XIII como iglesia para asistir a los feligreses del pequeño núcleo nacido alrededor del monasterio.

¹² “et propter hoc beneficio ego Guillelmus, prior, consilio et voluntate clericorum Sancte Marie, recipimus te in beneficio et societate nostre domum ut fratrem et socium. Et damus tibi victimum et vestitum sicut uni ex nobis quando vitam secularem relinquere volveris, sis receptus et honorifice relictus sicut frater et socius”. ROCAFIGUERA, *La Canónica de Santa María de l'Estany*, pp. 58-65.

¹³ PLADEVALL, V., *El Monestir romànic*, p. 69.

¹⁴ RUDOLPH, C., *The things of greater importance. Bernard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude Toward Art*, Philadelphia, 1990, pp. 105-124.

¹⁵ Citado y traducido en BOTO, G., *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2001, p. 55. Véase también JAMES, M. R., “Pictor in Carmine”, *Archeologia*, XCIV (1951), pp. 141-146.

Para los escolásticos del siglo XIII, la función de las imágenes no debe ser únicamente instruir, sino que éstas deben cumplir la función de emocionar y recordar. En primer lugar, Santo Tomás de Aquino defiende la idea de Biblia de los iletrados (*Biblia Pauperum*) que también subyace de las palabras del autor del *Pictor in Carmine*. En segundo lugar, las imágenes deben excitar los sentimientos de devoción. Finalmente, son elementos necesarios para que los misterios de la Encarnación y los ejemplos de los santos estén presentes en la memoria¹⁶. Conforme a la tradición agustiniana, Santo Tomás considera la imagen como un símbolo, es decir, un objeto destinado a proporcionar conocimiento¹⁷.

De lo dicho por cistercienses y escolásticos, coincidamos o no en algunos pormenores, se desprende una idea bien cierta, y es que las imágenes no estaban pensadas exclusivamente para estetas desinteresados; como hemos visto, se deben reconocer en ellas determinadas funciones específicas, como transmitir un mensaje político o eclesiológico. Pero ante todo las imágenes imitan (*mimesis*)¹⁸. Imitan la naturaleza y ayudan a pensar en el mundo despertando la *curiositas mundana* tan denostada por San Bernardo. Son, en primera instancia, un espejo del mundo y la sociedad medieval, de acuerdo con los pensamientos del espíritu enciclopédico de Vicente de Beauvais, que concibió el mundo como un *Speculum majus*, es decir, como un gran espejo que indicaba al hombre el camino a seguir para alcanzar el fin supremo¹⁹.

Ciertamente, el conjunto de las imágenes profanas de l'Estany entraña el sentido histórico de una época, con la fiel expresión de la vida durante la misma. Se trata de signos visuales que se emitieron en un momento para ser leídos y comprendidos en un marco social y monumental concreto. Y ese marco no es otro que el reinado de Jaime I el Conquistador (1208-1276), caracterizado por el nacimiento de una conciencia territorial y una mejora del orden económico que se vieron acompañados de profundas transformaciones culturales, cuyo mayor reflejo fue la consolidación de una nueva cultura profana, que interactuaba con la vida religiosa de la que no podía separarse fácilmente. En Occidente, es el siglo de las hazañas épicas de Tristán o Parsifal, del amor cortés, los trovadores y la lírica provenzal, de la imposición de una nueva cultura laica. Santo Tomás de Aquino coordina entonces la doctrina cristiana y el Concilio de Letrán (1215) dicta el establecimiento de una política de desarrollo de una literatura didáctica (mester de clerecía), tanto moral como dogmática. Tal y como menciona Émile Mâle, el siglo XIII es el siglo de las Enciclopedias: en ninguna otra época se publicaron tantas Sumas, Espejos e Imágenes del mundo²⁰. Entre ellas es obligado rescatar el citado *Speculum*

¹⁶ DELMAR, F., *El ojo espiritual. Imagen y naturaleza en la Edad Media*, Universidad Autónoma de México, 2003, p. 94.

¹⁷ SAN AGUSTÍN, *De doctrina christiana*, 1.2, c. 1,1: *signum est enim res, practer speciem quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire*; WIRTH, J., "Structure et fonctions de l'image chez Saint Thomas d'Aquin", en BASCHET, J. y SCHMITT, J. C. (dirs.), *Fonctions et usage des images dans l'Occident medieval*, París, 1996, pp. 39-58.

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, G., "Imitation, representation, function. Remarques sur un mythe épistemologique", en BASCHET y SCHMITT (dirs.) *Fonctions et usage des images*, pp. 59-69.

¹⁹ LEMOINE, M., "L'oeuvre encyclopédique de Vincent de Beauvais", *Cahiers d'Histoire Mondiale*, IX, 3 (1966), pp. 71-580.

²⁰ MÂLE, E., *El arte religioso del siglo XIII en Francia: el gótico*, Madrid, 2001, p. 48. Entre los ejemplos más representativos de esta nueva ola enciclopédica pueden citarse, a título de ejemplo, las siguientes obras: *Speculum monachorum*, de Arnoul de Bohéries (1200); *De naturis rerum*, de Alejandro de Neckham (1203-1213); *Speculum spiritualis*

majus, redactado por el monje dominico Vincent de Beauvois (1190-1264/67) a mediados del siglo XIII. La obra, considerada por sus contemporáneos como el mayor esfuerzo de erudición de la época, está dividida en 4 partes o sub-espejos: Espejo de la naturaleza, Espejo de la ciencia, Espejo histórico y Espejo moral.

El claustro: escenas de la vida cotidiana

No es difícil observar notables analogías entre el *Speculum majus* y las imágenes profanas del claustro de l'Estany. Lejos de intentar establecer una mera trasposición del esquema, hallamos un grupo de imágenes que responden a la clasificación enciclopédica de Beauvois²¹. Por un lado, en el claustro se dan cita una serie de imágenes cotidianas, extraídas del menologio medieval, muestra de una sociedad ejemplar que funciona correctamente bajo la mirada divina. Mediante el trabajo mecánico (*Speculum doctrinale*), inicia el hombre su redención. Prueba



Fig. 3. Panel pintado con la figura de Jaime I a caballo. Procedente de una casa cortesana de Montpellier. Musée Languedocien, Montpellier. Collections de la Société Archéologique de Montpellier. Inv.835.2.5

amicitiae, de Thomas de Frakaham (inicio s. XIII); *Speculum futurorum temporum*, de Gébénon de Eberbach, (c. 1220); *Speculum ecclesiae*, de Giraud de Barri (1220); *Speculum novitii*, de Etienne de Sally (1234). En el ámbito de la Corona de Aragón, Ramón Llull llevará a cabo la redacción del *Llibre de contemplació en Déu* (1272-75). Véase: RIQUEUR, M. de, *Literatura catalana medieval*, Barcelona, 1972, pp. 31-32.

²¹ Santiago Sebastián fue el primero en aplicar la categorización del *Speculum majus* para otra manifestación profana del arte catalanoaragonés: la techumbre de la catedral de Teruel. SEBASTIÁN, S., "El complejo problema del artesanado y su entorno cultural", en RABANEQUE, E., NOVELLA, Á., SEBASTIÁN, S. et alii (eds.), *El artesanado de la catedral de Teruel*, Zaragoza, 1981, pp. 21-29.

de ello es el capitel con el episodio de caza esculpido en el citado capitel con el halconero de la galería occidental. Recordemos que el halcón fue un animal utilizado como reclamo para la caza. La escena del halconero puede encontrarse en multitud de ejemplos. En el ámbito geográfico de la Corona de Aragón, viene al caso evocar las representaciones del rey Jaime I con el halcón que aparecen, en un panel pintado procedente de una casa cortesana de Montpellier conservado en el Musée Languedocien (Fig. 3), y en un envigado del Palacio Aguilar, situado en la calle Montcada y actualmente sede del Museo Picasso de Barcelona. Del mismo modo, podemos relacionar las imágenes cotidianas de l'Estany con las complejas escenificaciones de la techumbre de la catedral de Teruel, cuya datación debemos situar presumiblemente en el reinado de Pedro el Grande (1276-1285) o incluso de Alfonso el Liberal (1285-1291)²².

Escenas cortesanas y amor conyugal

A mi juicio, el claustro de l'Estany es, ante todo, un espejo moral (*Speculum morale*) de la sociedad medieval. El contraste entre vicios y virtudes se expresó en el claustro de forma manifiesta. Así, no es de extrañar la presencia de imágenes con las que disuadir de ciertas conductas. Este tono reprobatorio se advierte en un capitel de la galería oriental con la representación de una escena juglaresca (Fig. 4). Observamos la presencia de dos personajes. El de la izquierda,



Fig. 4. Santa María de l'Estany, claustro. Capitel de la galería oriental. Escena juglaresca

²² Sobre el artesanado de la catedral de Teruel: RABANAQUE, E., *El artesanado de la catedral de Teruel*, Teruel, 1957; NOVELLA, Á., *El artesanado de la catedral de Teruel*, Teruel, 1965; YARZA, J., "En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel", en *Actas del I Simposio Internacional de Mujedarismo*, Madrid-Teruel, 1981, pp. 41-57; YARZA, J., "Santa María de Mediavilla, Teruel: pintura de la techumbre mudéjar", en G. BORRÁS (coord.), *Teruel mudéjar, patrimonio de la Humanidad*, Zaragoza, 1991, pp. 241-318. Entre los últimos estudios puede verse: RICO, D., "Les genres artistiques 'profanes' au XIII^e siècle: convention et originalité dans le plafond à caissons de la cathédrale de Têruel et les marges du Vidal Mayor", *Viator* 42 Multilingual (2011), pp. 75-96.

ataviado con una túnica que le llega hasta las rodillas, toca el rabel. Frente a él, una figura femenina estilizada, con larga cabellera, baila al ritmo de la música. La escena juglaresca representada en l'Estany gozó de gran difusión en la plástica catalana medieval. Entre los ejemplos más próximos, conviene repescar nuevamente la representación del mismo tema que se exhibe en la techumbre de la catedral de Teruel (Fig. 5), o en el envigado de la casa Lledó, actualmente conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC 107875). La presencia de semejantes imágenes en tan distintos contextos (eclesiástico-cortesano) es una prueba fehaciente de la existencia de un elenco de imágenes con distintas connotaciones (simbólica-decorativa) en el arte que durante el reinado de Jaime I tuvo lugar en la Corona de Aragón.

Desde San Agustín, que condena unánimemente lo jocoso y juglaresco (*ludicrum et ioculare*) dado que aleja al ser humano de la verdad²³, la opinión de la Iglesia sobre los juglares y la música profana en general es contundente. El estamento eclesiástico condena la frivolidad de los juglares, el escándalo de su vida, así como la inmoralidad de su obra. El *Llibre de contem-*



Fig. 5. Catedral de Teruel, techumbre. Escena juglaresca

²³ SAN AGUSTÍN, *De Vera religione*, XLIX, 95: “Nos hallamos pues, sumergidos en tantas frivolidades y torpezas, que, preguntados qué es lo mejor, si lo verdadero o lo falso, unánimemente respondemos que lo primero es preferible; con todo somos más propensos a entretenernos con chanzas y juegos, donde nos seducen no la verdad, sino las ficciones, que son los preceptos para unirnos a ella”.

plació en Déu, Ramón Llull (c. 1232-1315) refleja la intensa vida juglaresca de su tiempo y su influencia en la vida social. Para Llull, los juglares no tocan si no es por la lujuria y la vanidad; provocan guerras entre príncipes y caballeros; por su culpa se rompen matrimonios y son corrompidas las doncellas. Por todo ello los juglares “loan los vicios y escarnecen las virtudes²⁴”. Así, no es de extrañar que la Iglesia utilizara las imágenes de carácter juglaresco para prevenir a una audiencia seducida por las artes de la juglaría contra la complacencia hedonista en la música y en los movimientos provocadores del baile. No por casualidad, en contraposición a la escena juglaresca esculpida en una de las caras del capitel, en la cara contigua se plasmó una escena singular. Bajo dos columnas estilizadas decoradas con elementos vegetales, un hombre y una mujer se dan la mano en actitud de matrimonio (Fig. 6). Encontramos una representación paralela en *Vidal Mayor* (fol.237r), traducción en lengua romance de los fueros de Aragón redactado por obispo Vidal de Canellas entre 1247 y 1252. En la escena del código aragonés se asiste al enlace matrimonial, en la que el hombre y la mujer se dan las manos (*conjunctio manuum*) como gesto simbólico de la unión conyugal, en presencia de un sacerdote oficiante y ante dos testigos, uno por cada parte.

A mi juicio, el capitel de l’Estany plasma, una realidad intrínseca del período que nos ocupa: las tensiones entre el mundo laico y las autoridades religiosas a propósito de la moral conyugal. Conviene analizar ambas escenas en un contexto más amplio. Desde finales del siglo XI autores como Abelardo, Bernardo Silvestre y Hugo de San Víctor llevaron a cabo un intento de espiritualización de la unión conyugal, dando lugar a la progresiva creación de una liturgia del matrimonio²⁵. A este respecto, las fuentes ponen de manifiesto la concepción eclesiástica de la institución matrimonial: la Iglesia prescribe a los laicos el matrimonio legítimo (*legitimum*



Fig. 6. Santa María de l’Estany, claustro. Capitel de la galería oriental. Escena de matrimonio

²⁴ RIQUEUR, M. de, *Història de la literatura catalana*, vol. I, Montserrat, 1984, pp. 59-60.

²⁵ LECLERCO, J., *Le mariage vu par les moines au XII^e siècle*, París, 1983, pp. 25-58.

matrimonium) con el fin de disciplinar la sexualidad y controlar su apetencia por la carne. Esta idea subyace en San Agustín, que considera que el matrimonio no constituye pecado, ya que, en tanto que es contraído para evitar la fornicación, sería un pecado menor que la fornicación misma. Vale la pena reproducir el texto en su extensión:

“Lo que aquí afirmamos, presupuesta la natural condición presente del nacer y del morir, que a todos nos es obvia y en la que hemos sido plasmados, es que en la unión conyugal del hombre y la mujer se asienta y radica un bien (*aliquid boni esse coniugium masculi et feminae*)²⁶.”

No cabe duda de que el matrimonio fue un instrumento de control, utilizado con el objetivo de subyugar a los laicos. Sin embargo, estaremos de acuerdo en afirmar que el verdadero deseo de la Iglesia era emanciparlo de cualquier control señorial. Mientras desde los monasterios reformados se propagaba el rechazo por la carne y la moral conyugal, otros expresaban otra moral: la cortesana. Debemos recordar, en este sentido, que en el contexto cortesano la función del matrimonio era bien distinta: asegurar la continuidad de una generación. Se pretende, ante todo, la unión de dos parentescos, dos herencias o redes de intereses. Si echamos un vistazo a la literatura del siglo XIII, concretamente a las expresiones literarias del *fine amor* o amor cortés, puede constatarse en ellas el predominio de un acusado tono anti matrimonial. Es sabido que la lírica provenzal sitúa el amor cortés fuera del terreno conyugal, ya que se trata de un juego educativo exclusivamente para jóvenes solteros de la corte que se disputan a una dama. Fiel testimonio de esta realidad es, a mi juicio, el capitel de la galería oriental del claustro de l'Estany, en el que se desarrollan dos escenas de carácter cortesano que reflejan los escarceos de la galantería (Fig. 7). A la izquierda de la composición, bajo una arcada, una figura femenina peina su abundante y ondulada cabellera en una típica escena de *toilette*. En la segunda arcada, dos figuras (masculina y femenina) se abrazan.

No falta en l'Estany el espejo del estamento caballeresco. En un capitel de la galería meridional, la más tardía, hallamos la representación de un caballero sobre un caballo enjaezado y revestido de gualdrapa en la que figura el mismo blasón de triple cardo que aparece en el escudo, relacionado con el escudo de los Cardona. Esta figuración profana aparece también en los ciclos pictóricos que decoraban los murales de palacios barceloneses. Ciertamente, son numerosos los testimonios de esta pintura civil que se desarrolló en el arte de la Corona de Aragón durante los reinados de Jaime I (1213-1276) y de Pedro el Grande (1276-1285). Entre los más relevantes cabe destacar: los ciclos que narran la Conquista de Mallorca por Jaime I, hallados en el Palacio Real Mayor²⁷ y en el palacio de la familia Aguilar de Barcelona²⁸, cuya

²⁶ SAN AGUSTÍN, *Tratados morales. Del bien del matrimonio*, III, 3.

²⁷ DURAN I SANPERE, A., “Pintures murals al carrer de Montcada de Barcelona” *Serra d'Or*, 2ª época, III-2 (1961), p. 31; AINAUD DE LASARTE, J., “Pintures del segle XIII al carrer Montcada de Barcelona. Discursio leïdo en dia 18 de mayo de 1969 en el acto de recepci3n p3blica del Dr. Joan Ainaud de Lasarte a la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona”, *Reial Acad3mia de Bones Lletres de Barcelona. Separata*, Barcelona, 1969, pp. 5-25; COLL I ROSELL, G., “Batalla de Portop3 del ciclo de la conquista de Mallorca”, *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1992, pp. 130-131; PAGES, M., “Maestro de la Conquista de Mallorca. Pinturas murales del Palacio Aguilar: campamento de Jaime I. Asalto a la ciudad de Mallorca”, en BARRAL, X. (dir.), *Prefiguraci3 del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, pp. 201-203.

²⁸ ALCOLEA, S., “An3nimo, Catalu3a. Desfile de ballesteros y lanceros (de la decoraci3n de un sal3n del Palacio Real Mayor de Barcelona)” en CAM3N, J. (coord.), *La pintura g3tica en la Corona de Arag3n. Cat3logo de la exposici3n*



Fig. 7. Santa María de l'Estany, claustro. Capitel de la galería oriental. Escena cortesana

realización debemos situar entre 1285-1295; los murales del carrer Basea de Barcelona (Museo de Historia de la Ciudad) y los de la calle Duran i Bas (Biblioteca Balmesiana)²⁹. Esta decoración, que respondía al gusto cortesano de familias nobiliarias y burguesas, también aparece reiteradamente en los envigados catalano-aragoneses. Me viene al caso citar, sin intención de alargarnos *ad finitum*, la escena lucha entre caballeros cristianos y sarracenos representada en los envigados de una casa de la calle Lledó (Barcelona)³⁰, o los desfiles caballerescos presentes en la citada techumbre de la catedral de Teruel. Todos los conjuntos murales así como los envigados anteriormente citados han sido datados en un marco cronológico que abarca desde el último cuarto del siglo XIII hasta el primero del XIV. Dichas imágenes responden a un arte señorial, cortesano, al gusto de nobles y burgueses que querían reafirmar su status social. En

celebrada del 21 de octubre al 10 de diciembre de 1980 en el Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", Zaragoza, 1980, pp. 64-65. BLASCO, A. M^a, *Les pintures murals del Palau Reial Major de Barcelona*, Barcelona, 1993; SERRANO COLL, M., *Jaime I el Conquistador: imágenes medievals de un reinado*, Zaragoza, 2008, pp. 178 y ss.

²⁹ ALCOV, R., "Els murals del carrer de Basea i la pintura del primer gòtic a Barcelona", en *La Barcelona gòtica*, Barcelona, 1999, pp. 101-121.

³⁰ COMPANYS, I. y MONTARDIT, N., "L'ornamentació figurada dels teixinats catalans de la darrería del segle XIII", en *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, I, Barcelona, 1998, pp. 295-306.

algunos casos evocan gestas épicas como la conquista de Mallorca o simplemente exaltan el valor de la caballería; en otros prevalece el sentido decorativo, más que el narrativo.

Escenas de lucha contra monstruos

En este espejo moral de la sociedad medieval no podían faltar escenas alusivas a la lucha contra las fuerzas del mal. Para ser buen cristiano, el hombre debe enfrentarse y sobreponerse a los instintos desintegradores. Bajo este principio de psicomaquia pueden explicarse escenas como la esculpida en un capitel de la galería occidental, donde observamos la presencia de un guerrero provisto con espada y cota de malla que se enfrenta a una fiera, probablemente un oso. Para disipar cualquier duda sobre este contexto maléfico, en la cara contigua del capitel se esculpió una figura demoníaca con un sombrero cónico que introduce su pronunciada barba en la boca de otro diablo, de rostro animal y orejas alargadas. Éste mantiene una mano en el estómago, mientras apoya la otra en el sexo. La misma composición se repite en otro capitel de la galería occidental, donde un demonio con sombrero dirige una llamarada de fuego que expulsa por su boca a otro demonio provisto de cabellera flamígera. Además del ejemplo citado, el diablo aparece en el capitel con la caída de Adán y Eva (travestido de serpiente), en el capitel con las tentaciones de Cristo y la psicostasis (galería norte), así como en los dos capiteles citados de la galería occidental. En el marco de este grupo de escenas en las que domina por doquier la lucha del bien contra el mal, conviene añadir un capitel con la representación de un guerrero que se enfrenta a una fiera introduciendo una lanza en sus fauces.

Fábulas

A mi juicio, hemos visto suficientes indicios como para aceptar que las escenas profanas del claustro asumieran funciones comunicativas. Se reconocerá en ellas una instrucción moral con implicaciones escatológicas. Este tono didáctico puede leerse en un capitel de la galería oriental, donde hallamos la representación de un asno con zancas tocando un rabel, acompañado de un personaje en actitud danzante. Como es sabido, las fábulas y los apólogos fueron utilizados desde la Antigüedad grecorromana para enseñar conductas éticas. Durante la Edad Media, estos relatos moralizantes fueron usados tanto para ilustrar sermones y escritos de carácter didáctico-moral, como para inspirar motivos iconográficos pintados o esculpidos en los muros de las iglesias. La intención o función de dichas representaciones es, aunque más simplificada, la misma que sigue la escultura de temática religiosa: mediante la representación de fábulas, se traducían a un lenguaje más asequible ciertos esquemas del comportamiento humano con el fin de corregirlos. Así, los artistas se inspiraron en la fábula del burro y la lira de Fedro (siglo I d.C) y en un comentario de la *Consolatione de la Philosophia de Boecio* (siglo VI d.C) para representar la escena que hallamos en l'Estany³¹. Tal y como ha sugerido Esperanza Aragonés, el burro músico era una alegoría de la acedia, es decir, la pereza o lasitud espiritual que asediaba al monje cuando era tentado por la lujuria o la avaricia³². En el ciclo pictórico procedente de la torre Basea de Barcelona, conservado en el Museo de Historia de la Ciudad, el portador de la lira o arpa es una especie de felino que toca la viola. Los seres fantásticos músi-

³¹ GARNIER, F., *L'âne a la lyre. Sottisier d'iconographie médiévale*, París, 1988.

³² ARAGONÉS, E., *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona, 1996, pp. 169-170.

cos aparecen también en los *marginalia* de la *Biblia Sacra* de Escaladei (c.1300), conservada en la Biblioteca el Seminario Pontificio de Tarragona³³. Aun aceptando la ambigüedad semántica de las imágenes que presentan animales-músicos, la identificación de fábula de l'Estany con la condena de la acedía me resulta plausible, más si tenemos en cuenta el nutrida selección de vicios y pecados que se esculpieron en el claustro.

CONSIDERACIONES FINALES

La presencia de motivos profanos ajenos a la vida cenobítica de l'Estany nos ha llevado a poner en la encrucijada uno de los debates vigentes en el campo de la historia del arte medieval. Nadie dudará en reconocer que éste atañe a la discusión acerca de la funcionalidad de los repertorios de naturaleza seglar en el espacio sagrado. En este sentido, el estudio analítico del repertorio del *ars profana* presente en l'Estany y su relación con las artes visuales catalano-ara-gonesas del siglo XIII, nos lleva a proponer algunas consideraciones, a modo de hipótesis, con las que pretendemos arrojar cierta luz sobre el problema de la funcionalidad de dichas imágenes. Ya he comentado con anterioridad que los citados repertorios profanos debieron formar parte de un elenco de imágenes con aire repertorial, que responden al gusto estético generalizado de una sociedad, tanto laica como monástica, en un marco cultural concreto (reinado de Jaime I el Conquistador). Esta afirmación viene avalada por la presencia de un repertorio homogéneo en contextos tan dispares como el claustro de l'Estany, el Vidal Mayor, el envigado de la casa Lledó (MNAC) o la techumbre de la catedral de Teruel. No en vano, en el caso de l'Estany, lo que nos permite traspasar la frontera que lleva de lo decorativo a lo simbólico es la presencia de toda una serie de escenas de carácter psicomáquico (lucha contra la bestia, seres demoníacos) que acompañan a las escenas mundanas y que otorgan a éstas un más que evidente tono reprobatorio. Esta glosa visual conectaba con las experiencias vitales de los monjes y advertía sobre ciertas conductas que debían evitar, buscando, así, reacciones concretas. En un contexto caracterizado por la intromisión de una cultura laica expresada en la tradición trovadoresca y que gira en torno al amor cortés, la iglesia pretende prevalecer sobre lo civil y refrenar los impulsos de la carne, es decir, expulsar el mal, encauzando dentro de los estrictos límites los excesos de moral. No se trata tan sólo del conflicto entre dos concepciones del matrimonio o la música, sino del conflicto entre dos modelos. Por una parte, un modelo cortesano, que invita a gozar de todos los placeres del mundo; por la otra, un modelo eclesiástico, que dispondrá la materia profana al servicio de la moralidad, integrando la *imago mundi* a su discurso moralizante y coercitivo. No puede inferirse, sin embargo, que dichas imágenes provocaran el recreo visual canónicos, cumpliendo, de este modo, una función estética, pedagógica y moral, una idea no muy alejada de las palabras San Agustín: enseñar es una necesidad, deleitar un encanto, persuadir una victoria (*Docere necessatis est, delectare suauitatis, flectere victoriae*).

³³ ESCAYOLA, G., "La il·lustració de manuscrits al segle XIII", en PLADEVALL, A. (dir.), *L'art gòtic a Catalunya*, vol. I, pp. 77-81.

