

Reseñas bibliográficas

Victoriano Nodar Fernández: *El bestiario de la catedral de Santiago de Compostela. Espacio, función y audiencia*, Santiago de Compostela, Andavira Editora y Consorcio de Santiago, 2021, 360 pp.

Esta reseña está sujeta a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.88.2022.423-426>

Este trabajo es producto de la Tesis Doctoral de su autor, elaborada bajo la dirección de Manuel Antonio Castiñeiras González y de Fátima Díez Platas y defendida en la Universidade de Santiago de Compostela en 2019. No obstante, tanto este trabajo como la Tesis Doctoral en que se fundamenta ven la luz tras una larga y acreditada carrera investigadora en la que Victoriano Nodar se había enfrentado ya a alguna de las cuestiones que aquí se desarrollan plenamente. Forman parte de esta carrera investigadora libros como *Los inicios de la catedral románica de Santiago: el ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez* (Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004) o importantes artículos publicados en *Compostellanum* (2000), *Sémata* (2002), *Codex Aquilarensis* (2005) o *Troianalexandrina* (2005).

Como declara su título, el libro tiene como objetivo el estudio sistemático y exhaustivo de los capiteles historiados del interior de la catedral románica de Santiago de Compostela que cuentan con representaciones animalísticas, tanto reales como fantásticas, tanto aisladas como involucradas en alguna acción. Pero, como declara, asimismo, su título, el libro no pretende, en ningún caso, hacer, simplemente, un inventario razonado y descriptivo de estos capiteles (algo que sería meritorio ya de por sí, pues su número ronda los setenta en un bosque de más de cuatrocientos), sino que, de acuerdo con las tendencias historiográficas más actuales, el libro propone analizarlos en relación con el espacio en el que se disponen, con su dinámica constructiva, con su uso y, en relación con este, con sus posibilidades de ser vistos por los distintos grupos sociales del burgo santiagués que vieron cómo entre finales del siglo XI y principios del siglo XIII se erigía uno de los templos más apabullantes de la cristiandad occidental. Por ello es por lo que el libro de Victoriano Nodar no es un mero repertorio de representaciones animalísticas, tan queridas por el arte románico y tan apreciadas por los modernos amantes del mismo, sino un estudio sobre la catedral de Santiago de Compostela que se ve obligado a adentrarse en muchos de los debates que suscita. Y es que, si la catedral de Santiago de Compostela es uno de los monumentos máximos del arte occidental, la historiografía suscitada por la misma es, igualmente, un monumento máximo en su especie. Sentarse a dialogar con Antonio López Ferreiro, con Kenneth John Conant, con Marcel Durliat o con Serafín Moralejo (por citar solo a algunos de los ausentes) es un privilegio que no está al alcance de todos.

Tras un enjundioso prólogo de Manuel Castiñeiras, el autor toma la palabra para plantearnos los objetivos de su estudio, para presentarnos el estado de la cuestión del mismo y para discutir las posibles fuentes de las representaciones animalísticas que analizará en los

capítulos siguientes, entre las que, si bien tiene muy en cuenta la tradición literaria de los bestiarios (de la que cree que pudo haber algún ejemplar en Santiago), atiende a otras, considerando, muy especialmente, aquellas que estaban presentes en la ciudad cuando se erigía su catedral y cuando se labraban sus capiteles (así, por ejemplo, tantos sermones contenidos en el *Liber sancti Jacobi*). Victoriano Nodar hará un uso constante de estas fuentes a lo largo de todo su estudio. A partir de aquí, se desarrollan los dos capítulos que constituyen el grueso del mismo: el capítulo II (“El espacio: una arquitectura «habitada» por animales. Topografía monumental. La arquitectura y su decoración”, pp. 43-130) y el capítulo III (“La iconografía: imágenes, ciclos y programas”, pp. 131-312).

En el capítulo II Victoriano Nodar se enfrenta a las sucesivas campañas arquitectónicas de la seo apostólica, adoptando, para ello, un esquema cuatripartito (cabecera / transepto / nave / cripta) que nos acompañará durante el resto del libro. Puesto que, como hemos destacado, el objetivo del autor no es hacer, simplemente, el inventario razonado y descriptivo de los capiteles, resulta fundamental relacionarlos con su ubicación y, por lo tanto, con el proceso constructivo y con los sucesivos talleres que participaron en el mismo, atendiendo a su procedencia y a su bagaje formal e iconográfico. Esto obliga al autor a enfrentarse a cuestiones polémicas que siguen siendo objeto de vivo debate entre los historiadores del arte y a tomar postura ante las mismas y, en este sentido, resultan especialmente interesantes sus reflexiones sobre el impacto del destierro de Diego Peláez, sobre la personalidad del maestro Esteban o sobre la progresión de las obras del cuerpo de naves (cuyo perímetro cree que se completó en fecha temprana), así como sobre la temprana influencia del mundo anglonormando, que le lleva a plantear la posibilidad de que el maestro Roberto, uno de los artífices de primera hora de la catedral, fuera de este origen. Pero, sobre todo, resultan especialmente interesantes sus reflexiones sobre el contexto sociorreligioso del proceso constructivo, en el que se pasa de un proyecto de cabecera de marcado carácter monástico, pues se previó su uso por parte de las comunidades que desde la Alta Edad Media se habían hecho cargo del culto en el sepulcro del apóstol, a un proyecto de transepto adecuado a las necesidades de una peregrinación que empezaba a ser masiva, de un clero catedralicio *stricto sensu* que reemplazaba al clero monástico y de una sociedad urbana cada vez más pujante y, finalmente, a un proyecto de cuerpo de naves adecuado a la magnificencia de una monarquía leonesa que se veía acosada por la segregación de Portugal y por el ascenso de Castilla. Y todo ello sobre el trasfondo, siempre presente, de la reforma gregoriana.

Sobre este entramado se desarrolla el capítulo III, verdadero núcleo del libro, en el que se analizan todos y cada uno de los capiteles que incluyen representaciones animalísticas, atendiendo, según se ha indicado, a ese esquema cuatripartito, pues la temática animalística no tiene ni la misma presencia ni la misma significación en cada uno de los cuatro ámbitos (de hecho, su presencia pasa de ser mayoritaria en la cabecera a ser limitada en el cuerpo de naves). En todos los casos se buscan las posibles fuentes textuales y se indaga en paralelos visuales de los capiteles. En cada uno de los cuatro ámbitos el autor agrupa los capiteles en distintas categorías. Este es, quizás, uno de los aspectos más difíciles de abordar en el estudio. Vaya por delante que no existe una solución perfecta a la hora de establecer una taxonomía. ¿Hubiera sido más operativo clasificarlos en función del animal, real o fantástico, que se representa? En muchos casos se representan animales de más de una especie o animales cuya identificación resulta incierta más allá de categorías muy generales

(o, incluso, animales que se presentan con las características de otros animales, como se plantea agudamente a propósito de la pantera del capitel 7 de acuerdo con la numeración de Durliat adoptada por el autor). ¿Hubiera sido mejor entonces agruparlos en capiteles, digamos, presentativos, esto es, capiteles en los que se muestran uno o más animales, y en capiteles, digamos, representativos, esto es, capiteles donde los animales se encuentran involucrados en alguna acción? En muchos casos el límite no va a estar claro. Cualquier solución que se proponga va a adolecer de incoherencias y, por lo tanto, va a generar solapamientos. En la presentación de los capiteles de la cabecera el autor establece cuatro categorías (animales de presa –categoría que no volveremos a encontrar–, animales y hombres, animales seriados y animales en la maleza). En el transepto se unen a las dos últimas las categorías de animales en la vegetación, de monstruos híbridos y de máscaras animales y metamorfosis humanas (categoría que no volveremos a encontrar). En la nave se introduce la categoría de capiteles narrativos (animales en la historia / historia de los animales) acompañando a las categorías de animales en la vegetación, de animales seriados y de monstruos híbridos y en la cripta, finalmente, se reseñan animales seriados, animales y hombres y monstruos híbridos. Lo cierto es que hay representaciones que podrían ir indistintamente en varias categorías. De hecho, las arpías del capitel 166 (cabecera), incluidas de forma un tanto inopinada en la categoría de animales de presa, quizás se podrían haber incluido con mejor criterio en la categoría de monstruos híbridos, como se hace con sus congéneres de la nave (capiteles 1, 6, 285 y 328) y de la cripta (capiteles 29c y 34c o 33c), pero estas, en ocasiones, se presentan en la vegetación o en la maleza, lo que podría llevar a incluirlas en las categorías correspondientes, y en el capitel 21c o 18c (cripta) se presentan acompañando a figuras humanas, lo que lleva a incluirlas en la categoría de animales y hombres. Esta problemática, unida al volumen de información que se está manejando, hace que a veces se detecten pequeñas inconsistencias en los cómputos de capiteles y, excepcionalmente, en su numeración. Es aconsejable, por ello, leer esta parte manejando, al tiempo, las plantas (pp. 345-351) y las tablas (pp. 353-359) que se incluyen al final del libro.

El capítulo III se cierra con un amplio apartado en el que se vincula el discurso iconográfico de los capiteles con su distribución en el espacio y, de acuerdo con este, con su eventual audiencia en busca de posibles programas (si bien el autor tiene muy en cuenta que la posibilidad de lectura de estos programas se ve perturbada no solo por la distancia temporal e intelectual con respecto al tiempo de su creación, que, al fin y al cabo, se puede superar mediante los métodos de trabajo propios de los historiadores del arte, sino también, muy especialmente, por el hecho de que hay capiteles perdidos u ocultos o capiteles que se colocaron en lugares distintos de aquellos para los que fueron concebidos y que, en cualquier caso, las modificaciones posteriores de la fábrica alteran nuestra percepción de los capiteles). Así, los capiteles de la cabecera se relacionan con la audiencia monástica a la que, en principio, iban destinados; los capiteles del transepto, que se concentran en las proximidades de los distintos accesos creando lo que el autor denomina “espacios postliminares”, se relacionan con los programas iconográficos de las portadas que los preceden y con sus usuarios (a saber, peregrinos –*Porta Francigena*–, canónigos –*Puerta de la Canónica*– y habitantes de Santiago –*Puerta de las Platerías*–); finalmente, los capiteles de la nave y de la cripta se relacionan con el mensaje salvífico del Pórtico de la Gloria.

El capítulo IV (pp. 313-323), dedicado a las conclusiones, recapitula de forma consistente el planteamiento y las aportaciones del libro, en el que hay que destacar el cuidado exquisito puesto por el autor y por el editor en su ilustración, pues incluye 326 figuras que reproducen con el tamaño y calidad oportunos no solo los capiteles santiagueses que son objeto de estudio (a menudo desde distintos puntos de vista), sino abundante material comparativo que da soporte a los argumentos del autor. De esta manera, se configura un corpus de consulta obligada: una aportación importante sobre una obra capital del arte medieval español y europeo.

FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS
Universidad de Valladolid
fbanos@uva.es

María José Martínez Martínez: *La imaginería gótica burgalesa de los siglos XIII y XIV al sur del Camino de Santiago: un rico y singular patrimonio escultórico*, Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 2021, 658 pp.

Esta reseña está sujeta a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.88.2022.426-429>

Este libro recoge gran parte de la Tesis Doctoral de la autora, presentada en la Universidad de Valladolid en 2016, dirigida por los profesores C. J. Ara Gil y F. Gutiérrez Baños, que obtuvo la máxima calificación por unanimidad.

El núcleo del antiguo Reino de Castilla-León, que viene a coincidir en líneas generales con la actual autonomía, cuenta con un riquísimo patrimonio artístico de todo género, correspondiente al periodo medieval, que además en muchas ocasiones muestra un nivel cualitativo muy elevado. Estas afirmaciones son igualmente válidas para la imaginería. Pese a ello, la imaginería castellano-leonesa apenas ha sido estudiada desde un punto de vista histórico artístico, lo que contrasta con la abundancia de estudios sobre otras facetas del arte medieval del mismo territorio: arquitectura, escultura monumental o funeraria, y pintura.

Contamos con los capítulos dedicados a ella en libros relativos a escultura románica o gótica, en general, de algunas provincias, como los de Ramos de Castro sobre la escultura románica zamorana y Ara Gil sobre la plástica gótica vallisoletana. A esta última autora y a Franco Mata les debemos además la redacción de varias fichas, artículos o capítulos sobre piezas de imaginería, insertos en diversas publicaciones. A ello podríamos añadir las fichas de las abundantes imágenes de procedencia castellano-leonesa del catálogo del Museu Frederic Marès de Barcelona, algunas de ellas debidas a las dos especialistas citadas. En lo que se refiere a monografías sobre la imaginería medieval de las provincias castellanas cabría citar las de Hernández Álvaro sobre la