

# LOS MANUSCRITOS DE CÍSTER

HUGUETTE RICHARD

Introducción y notas de F. R. PASCHAL



Separata Revista «Cistercium»  
AÑO I • ABRIL-JUNIO 1998 • nº 211

Los manuscritos  
de Cister



## INTRODUCCIÓN

*Los esplendores de Cluny, fundada en 910 por Guillermo de Aquitania, habían sofocado el espíritu de la regla benedictina primitiva de la que se vanagloriaba la gran abadía de la Borgoña meridional. Por eso, siete solitarios enamorados de la perfección monástica, decidieron fundar en 1075 una comunidad en la cual sería su único ideal la práctica de la Regla de san Benito en su pureza total. Este fue el monasterio de Molesmes. Roberto de Champagne -por entonces residente en Tonnerre-, fue elegido para ser el Abad.*

*Por aquel entonces era difícilmente aceptable eso de observar íntegramente la Regla; pero muy pronto, bajo la égida de Roberto, Abad de Molesmes, de Aubry (en latín Albericus), prior del mismo monasterio, y de Esteban Harding -un monje nativo del condado de Droset, en Inglaterra- se puso en movimiento una larga fila de monjes, deseosos todos ellos de una nueva restauración del espíritu benedictino. La aprobación del arzobispo de Lyon, legado de la Santa Sede, confirma aún más a los monjes en sus intenciones. Una donación de Reinardo, vizconde de Beaune, apoyado éste por el duque de Borgoña, Eudes I, permite a aquéllos instalarse en una zona que durante mucho tiempo había sido llamada Cister. La etimología latina -cistellum- podría significar algo así como una zona pantanosa en la que abundaban los juncos. La primera instalación fue el 21 de marzo de 1098, cerca de la aldea de la Forgeotte, situada a unos veinte Kms. de Dijon y ochenta de Cluny. Se trataba, en realidad, de una zona salvaje, boscosa. Al año siguiente, el Nuevo Monasterio, que no era sino un conjunto de cabañas, nacera a poca distancia de allí, en las orillas del Vouge. Los*

monjes lo dedicaron a *Nuestra Señora*, como después lo estarían todos los de la misma Orden.

**R**oberto, por orden del papa Urbano II, debió volver a Molesmes en 1099. Entonces fue elegido abad Alberico. El rigor con que se vivía la Regla espantaba a quienes debían llenar los huecos dejados por algunos fallecidos. Este era el problema principal de la comunidad naciente, que veía un porvenir un tanto oscuro. Esteban sucedió a Alberico en 1108, y, bajo su abadiato, la tarde del Domingo de Ramos, en abril de 1112, se presentó a las puertas del monasterio **Bernardo de Fontaines**, hijo de Tescelino de Fontaines-les-Dijon y Alicia de Montbard, que iba acompañado de treinta caballeros. Todos ellos renunciaron al mundo para plegarse a las duras exigencias del noviciado. Así, pues, la esperanza y la comunidad renacen, pues el joven noble había arrastrado consigo a algunos de sus hermanos, a un tío suyo y, poco después, a su mismo padre. Se hace preciso pensar en nuevas fundaciones: **La Ferté**, en Grosne (17 de mayo de 1113); **Pontigny**, en Serein (31 de mayo de 1114); **Morimond** y **Claraval** (en 1115). A los veinticuatro años de edad Bernardo se ve Abad de Claraval, y apartir de entonces hará que esta abadía resplandezca por su observancia monástica. El porvenir reservaba al hijo de Tescelino un lugar privilegiado, tanto en los asuntos políticos como en los religiosos de la época, de modo que Bernardo se transformaría a veces en árbitro de importantes conflictos, dada, además, su gran personalidad.

La fiel observancia de la Regla exigía que los monjes conocieran bien los textos sagrados. Y de ello se preocupó Esteban Harding desde los orígenes de la fundación de Cister. El célebre **Monitum** que data de su abadiato menciona sus intenciones -y dificultades- de recopilar y corregir los textos del Antiguo y Nuevo Testamento.

“**E**l hermano **Esteban**, Abad del Nuevo Monasterio, a los presentes y futuros servidores de Dios, salud. Decididos a escribir esta versión, entre los muchos y diversos libros que

*habíamos recopilado de diversas iglesias para seguir los más auténticos, hemos visto que había grandes diferencias entre todos ellos. Finalmente hemos encontrado uno, este, al que hemos dado fe, por encontrarlo más completo que los otros. Lo que ahora escribimos está conforme a lo que hemos encontrado en él. Una vez concluido el trabajo nos hemos quedado admirados de la armonía de las distintas partes o versiones. La razón nos muestra que lo que ha sido traducido de una única fuente hebrea y por un sólo intérprete (que no es otro que san Jerónimo, de quien nuestros padres recibieron la obra), se mantiene dentro de unos mismos criterios. Pero sucede que algunos libros del Antiguo Testamento no los tradujo directamente del hebreo, sino del caldeo (pues así los encontró entre los judíos), según él mismo dice en el prólogo al libro de Daniel. Nosotros hemos recibido todos los libros con el mismo espíritu, y por eso hemos buscado judíos maestros en su propia lengua, y les preguntamos con mucho interés, en latín, sobre estos pasajes de la Escritura que teníamos en nuestro ejemplar y que íbamos introduciendo en nuestro trabajo (y que a veces también encontrábamos en otras versiones latinas). Los judíos, abriendo ante nosotros muchos de sus libros, nos explicaban en latín la escritura hebrea o caldea de los versículos o partes que nosotros dudábamos, y resulta que no los encontraban. Por eso nosotros optamos por suprimir totalmente aquello que, incluso encontrándose en varias versiones latinas, no se encontraba a la vez en la caldea y en la hebrea. Esto sucede en muchos lugares, especialmente en el libro de los Reyes, que es donde más errores encontramos.*

*Pedimos, pues, a todos los que a partir de ahora lean estos volúmenes que no añadan los versículos suprimidos. El lugar donde se encontraban se verá fácilmente, pues el pergamino está raspado.*

*Prohibimos también, con la autoridad de Dios y de nuestra Congregación, que nadie tenga la audacia de tratar sin respeto este libro, preparado con gran trabajo, o que introduzca anotaciones por su cuenta, tanto en el texto como al margen.*

*En el año 1109 de la Encarnación, este libro ha sido acabado de escribir, gobernando el monasterio de Cister Esteban*

su segundo Abad".

Dos años más tarde se concluyó la copia de los seis primeros libros, reunidos en tres volúmenes, de los *Moralía in Job* de San Gregorio. Al final del tercer tomo una anotación menciona la fecha de conclusión: 24 de diciembre de 1111, también bajo el abadiato de Esteban.

Por aquel entonces no se concebía un manuscrito sin miniaturas o "iluminación", pues era el complemento necesario del texto. Si los dos primeros tomos de la Biblia de San Esteban manifiestan todavía la influencia del arte irlandés, los libros siguientes mostrarán que la comunidad cisterciense, desde sus orígenes, tuvo su originalidad en cuanto al dibujo de viñetas, resaltando detalles particulares en sus tintas y colores. Se ve esta originalidad especialmente en los elementos puestos en juego para iluminar los *Moralía in Job*, por ejemplo. Las miniaturas tienen la característica de apartarse de los modelos antiguos y tradicionales al uso, e incluso aportan la novedad de adaptarse al género de texto que acompañan. En el caso de los *Moralía* no hay la solemnidad de las iluminaciones de la Biblia.

La ejecución de estas costosas obras maestras por una comunidad que buscaba su identidad y que hacía frente a un elevado número de dificultades, ha planteado con frecuencia a la posteridad el problema de cómo sería posible hacer coincidir dibujantes que, a la vez que monjes, fueran artistas capaces de manifestar un sentido estético tan elevado como el que ellos tuvieron.

*Las miniaturas o iluminaciones de los manuscritos de Cister podrían ser estudiadas desde distintos puntos de vista, pues son una fuente inagotable de información histórica, religiosa y artística.*

*Nos hemos dedicado ahora, exclusivamente, a la iluminación de los primeros manuscritos, especialmente la **Biblia** de Esteban Harding y los **Moralia in Job**, típicos del estilo artístico del Nuevo Monasterio, estilo original y personal creado por el *scriptorium* de la naciente abadía.*

*Las miniaturas con frecuencia están localizadas en pequeños espacios, y tratan de los temas de esa época, del trabajo, de la vida ordinaria -con sus penas y alegrías- y así nos permiten acercarnos a algunos aspectos de la cultura de entonces de una forma precisa y expresiva. Presentamos, pues, veinticuatro dibujos, miniaturas o iluminaciones, que son como un retazo de la Edad Media. No pretendemos ser exhaustivos; pero sí manifestamos que hemos encontrado un motivo para el estudio de las miniaturas del *scriptorium* de Cister.*

*Nos hemos ceñido a un período de tiempo muy limitado: los comienzos del siglo XII, época en que fueron terminados los manuscritos de las miniaturas seleccionadas.*

*La riqueza documental y artística de cada dibujo nos ha decidido a tomarlo como punto de partida para un estudio más detallado del contenido, como, por ejemplo, *el libro, los trabajos del campo, la guerra, la caza con halcón...* etc. Se ofrece así una lectura y una utilización completa del documento cara a una posible presentación pedagógica, sin tener que recurrir a otros libros o estudios especializados.*

*La iluminación de los manuscritos de Cister constituye una fuente muy rica de estudio, desde luego; pero, antes que nada, hay que pensar que se trata de la expresión artística de una comunidad religiosa, y, por lo mismo, de la manifestación de su pensamiento, que se transparenta en cada*

*una de las páginas de los manuscritos. Por eso proponemos un ensayo de interpretación adentrándonos en el sentimiento religioso de la época, sin querer ser categóricos ni definitivos.*



## EL LIBRO

### LOS MATERIALES DEL LIBRO LOS INSTRUMENTOS DE ESCRITURA EL SCRIPTORIUM

#### Imágenes 1 y 2

San Lucas escribiendo los Hechos

(ms. 15 f. 68 de la Biblia de E. Harding)

(L inicial del Ev. según S. Mateo; ms. 15 f. 11. *Ibid.*)



El primer principio de la reforma cisterciense es la vuelta a la *Regla de san Benito*, la cual prescribe que los monjes copien los códices indispensables para su cultura religiosa. La representación en grabados de escribas y copistas realizando su trabajo, aparece con gran frecuencia en la iluminación de manuscritos realizados por y para una comunidad, en la cual el libro reviste una importancia particular.

Desde la época prehistórica los hombres han experimentado la necesidad de dejar trazos, dibujos o signos mágicos sobre piedra, hueso o madera. El problema del libro se plantea al mismo tiempo que el de la escritura. La antigüedad no ha desconocido las grandes bibliotecas, entre las cuales tenían gran reputación la de Alejandría y la de Pérgamo (de donde viene la palabra "pergamino").

*El hombre siempre le preocupó cómo mantener y conservar lo escrito. La antigüedad se sirvió de materias muy diversas: tablillas de arcilla, de madera, láminas de cera, de pizarra, de hueso, etc. Los griegos escribían en conchas grandes y trozos de cerámicas (llamados "ostracas"), y utilizaban un estilete o punzón para grabar en esos materiales. Este instrumento de metal, hueso o marfil, se componía de dos partes: una varilla puntiaguda y una especie de paleta. Esta última, de forma triangular y ligeramente cóncava, servía para borrar las letras o los errores.*

*La China antigua utilizó el lienzo y el pincel para trazar signos.*

*La noción contemporánea de libro es inseparable de un conjunto de hojas cosidas que uno va pasando. La forma del libro dependía en la antigüedad del material de que estuviera hecho, al tiempo que decidía su aspecto que, desde la época latina no ha variado apenas. Además de las hojas de palmera, secadas y untadas de óleo, la corteza de cedro o abedul, etc., las dos materias primas principales del libro antiguo y medieval han sido el papiro y el pergamino. El papel, conocido en la antigüedad en China, comienza a ser utilizado en Europa a partir del siglo XIII.*

*El **papiro** es una planta que crecía en las riberas del Nilo y en las marismas de su delta. Se extraía la médula de las cañas y se cortaba en tiras, que se entrelazaban de forma perpendicular, se apaisaba todo bien y luego se prensaba, para dejar secar al sol esta especie de planchas; finalmente se las untaba con un tipo especial de cola y así se favorecía la escritura sobre la superficie. Cortadas las planchas en folios de unos 15 ó 17 cms. de largo, quedaban listas para el uso. El resultado final era una lámina blanca y ligera, aunque no siempre de la misma calidad.*

*El libro de papiro no es aún un taco de hojas cosidas, sino que se solía presentar en forma de rollo (en latín *rotulus*), confeccionado por hojas unidas o cosidas unas a otras, a lo ancho. Generalmente se unían unas 18 ó 20 láminas. En un*

*volumen de este estilo, volumen que se enrollaba en un cilindro de hierro o madera, es donde se puede ver el ángel que, simbolizando al apóstol Mateo, está en postura de escribir. Aunque el uso del volumen en forma de rollo ya casi desaparece en los siglos XI y XII, se utiliza todavía en las lecturas de los servicios litúrgicos. El "rollo", o libro, se "desenrollaba" horizontalmente, y estaba escrito en columnas verticales, casi siempre por un solo lado, el de las tiras horizontales. No parece que el ángel respete estas pautas, pues el modo en que sostiene la banda de papiro no permite pensar lo que venimos diciendo. No era corriente escribir por las dos partes del rollo.*

*El ángel tiene en la mano derecha un **cálamo**, que generalmente se hacía de caña (de ahí su nombre) y se cortaba en sesgo único o doble (en punta). El cálamo fue sustituido poco a poco, y a partir del siglo V. de C. ya casi siempre se utilizaban las plumas de ave, más dúctiles y flexibles.*

*¿Cuál es el color de la tinta utilizado aquí? Las letras ya trazadas son de color rojo. Esta miniatura es típicamente medieval, y en la Edad Media el empleo de tinta roja se reservaba para el encabezamiento de los capítulos, las iniciales adornadas y, en definitiva, todo lo que por aquel entonces se denominaba "rótulos"; pero la época medieval, como toda la antigua, utiliza fundamentalmente la tinta negra, más o menos intensa, hecha de negro humo o carboncillo, agua, cola y tinta de calamar. Se obtenía también de espinas de pescado hervidas. La tinta se guardaba en bolsitas de pergamino o en vasitos de cerámica.*

*El ángel de Mateo no aparece como un copista aplicado a la transcripción de un manuscrito, sino como un *escriba* inspirado por Dios, transcribiendo el texto de su Evangelio. Esto explica que el ángel escriba sobre un rollo (detalle importante para la época). Tanto la actitud del escriba, Mateo, como el despliegue del rollo, -en el cual el evangelista forma la inicial de la palabra "Libro"- dejan traslucir de inspiración y dedicación espiritual que le rodean y en que se sumerge. Es la atención espiritual.*

El pergamino, soporte casi único de la escritura en la Edad Media, destronará al papiro, menos práctico y más frágil y quebradizo. Con todo, el pergamino, fabricado a partir de pieles de animales (carnero, ternero, cabra, asno, antílope, etc.) no es una invención medieval. La tradición más antigua quiere dar a la ciudad de **Pérgamo** el honor de transmitir el nombre a este material. La invención es atribuida al rey Eumenes II, de Asia Menor. El tratamiento de las pieles fue una técnica de transmisión casi uniforme desde la antigüedad hasta la Edad Media. Las pieles era lavadas, secadas y estiradas al sol, y cubiertas de cal viva por la parte contraria al pelo; posteriormente se pelaban o afeitaban, y se introducían en depósitos o toneles con lechada de cal. En fin, todo un tratamiento que suponía cosas como las que decimos y es fácil imaginar. Quedaba aún el curtido, estirarlas y cortarlas. El pergamino resultaba a la vez un material más sólido y más manejable que el papiro, desde luego. Además permitía raspar y borrar. Resultaba elevado su precio, debido a la rareza relativa de la materia prima, lo costoso de la mano de obra y el tiempo requerido para su preparación.

Con la utilización del pergamino aparece una forma nueva de libro: el *codex*, o códice. Si Mateo es un escriba, Lucas, metido en la panza de la letra *P* es el copista trabajando sobre los cuadernillos que, cosidos, formarán el códice. En el pequeño espacio ofrecido por la letra *P* se puede observar el trabajo del copista y la atmósfera del *scriptorium* medieval. Lucas aparece sentado en una silla monumental muy rudimentaria, la famosa *cátedra*, de respaldo alto. Las cuatro patas formaban a veces la armadura de una cajonera de planchas ensambladas y malamente escuadradas. En esa cajonera metía el escriba los pergaminos y los materiales de escritura. Sobre las patas, y delante del asiento, se colocaba a guisa de pupitre, y gracias las dos barras de madera, se apoyaba un tablero inclinado (sobre el que el evangelista a apoyado el cuaderno sobre el que va a escribir).

Provisto en la mano izquierda de un instrumento semejante a un cuchillo, con el que se sujetaba la hoja, traza las letras con un utensilio difícil de definir. ¿Se trata de un cálamo

o de una pluma de ave? Es demasiado corto, pues el cálamo media normalmente unos 15 cms. La pluma de ave, utilizada desde el siglo V, se mantiene en el siglo XII como instrumento básico para la caligrafía.

Con la ayuda de un pequeño cuchillo, el *cañivete*, se abría la punta del cálamo o pluma en dos, a fin de que la tinta se mantuviera en la abertura y corriera con más facilidad sobre el pergamino, haciendo además más suave el deslizamiento del útil de escribir.

La operación más delicada de todas era el afilado o corte de la punta de la pluma, pues podía ser cortada de diversas formas: de puntas iguales, con la hendidura en medio, con un corte sesgado de derecha a izquierda, o al contrario. El corte simétrico producía una escritura de trazos verticales fuertes, trazos horizontales finos y trazos oblicuos anchos. El corte a derecha da nacimiento a unos trazos más uniformes y finos. El corte a izquierda crea una alternancia de trazos llenos y delgados.

La pluma de oca era la más usada, pues parecía ser la mejor; pero se usaban también plumas de otras aves: buitre, pelicano, cisne, cuervo, pato salvaje, urogallo. Las plumas utilizadas por los copistas conservan las barbillas, cosa que no se hace ver en el instrumento que el evangelista tiene en su mano.

Nos han llegado muchos testimonios sobre el trabajo de los copistas. Hay uno muy revelador, de un monje de la abadía de San Aignan: "¡Ojo con los dedos! No los pongáis sobre mi escritura. No sabéis lo que es escribir. Es un trabajo impropio. Se curva la espalda, mengua la vista, salen agujetas en el estómago y los costados..." La postura de Lucas, así como su actitud atenta, delatan un trabajo concentrado y exigente.

En la época carolingia del siglo XIII la ejecución de manuscritos era con frecuencia tarea reservada a los monasterios. En las abadías cistercienses se encontraban salas especiales donde los monjes se reunían para escribir. Estas se llamaban *escritorios* (en latín *scriptoria*). En Cister, las salas de los copistas estaban situadas en la cabecera de la gran iglesia,

sobre el lado del pequeño claustro, y la biblioteca estaba encima. El silencio era prescriptivo, lo mismo allí que en claustro. Sin embargo, quienes corregían los libros podían hablar, si era necesario. También los escribas podían entrar en la cocina para licuar su tinta y secar los pergaminos (pues hay que pensar que en invierno no había calefacción...).

*¿Quién es ese personaje atento y pensativo que está delante de Lucas? ¿Será Teófilo, de quien se habla en el prólogo de los Hechos de los Apóstoles y para quien el evangelista escribe?*

*Debajo del hombre joven hay unos seres híbridos, entrelazados, pertenecientes al bestiario de Satán. Un dragón de alas multicolores (cf. vista nº 8) y doradas ataca a un centauro que atraviesa a otro centauro. Estos dos centauros están compuestos de torso humano con dos brazos (para tirar al arco) y de cuerpo de caballo uno y cuerpo de cuadrúpedo -semejante a un perro- el otro. Estos seres fabulosos simbolizan la sensualidad fogosa y la violencia ciega. El hombre joven está por encima ese mundo de algarabía y parece no prestarle atención, como si la palabra que recibe de Lucas le pusiese definitivamente al amparo de las insidias del demonio. Esta interpretación se ve acentuada por el motivo decorativo colocado sobre el ángulo superior izquierdo de la letra: un águila, símbolo de Cristo y del Juicio Final, y del que sólo se ve la cabeza, tiene en su pico una serpiente, el demonio, a quien va a engullir. Lo mismo, san Lucas pisa con el pie y estrangula un dragón cuyas alas y patas están pegadas al cuerpo. Es la superioridad y la victoria de la Palabra de Dios sobre el mal.*

*La copia y elaboración de libros religiosos emprendida por la pequeña comunidad de Cister es una de las realizaciones más sorprendentes del arte románico. Antes incluso de dedicarse al trabajo de iluminación (del que hablaremos más adelante) las primeras dificultades que se presentan son la consecución de pergaminos -muy costosos- y el reclutamiento de copistas hábiles y entusiastas. Se puede decir, pues, que en aquellos días, antes de la llegada de san Bernardo, el monasterio, si no conoció una existencia tan precaria en sus inicios, como con frecuencia se ha dicho, debió sin embargo*

*remontar elegantemente esos obstáculos.*

## LA EJECUCION DE LA PAGINA ILUMINACION Y ESCRITURA

### LOS VESTIDOS SACERDOTALES

*Imagen nº 3: Frontispicio de los *Moralia in Job* y comienzo de la carta del Papa Gregorio a Leandro, obispo de Sevilla (ms. 168 f.41 y f.40).*



*La aplicación del copista no bastaba para conseguir que un manuscrito resultara agradable a la vista, fácil de leer y edificante para quien lo utilizara. La iluminación constituía el complemento necesario y concedía al artista una gran libertad de interpretación, libertad que utilizará con enorme delicadeza y fino sentido espiritual.*

*De las dos páginas que presenta el cuaderno abierto, la izquierda completa está reservada al frontispicio del tomo I de los *Moralia in Job*, la de la derecha está dedicada a la carta del Papa Gregorio a Leandro, obispo de Sevilla. Aparecen aquí dos concepciones diferentes de ejecutar una página: la "página-ilustrada", en la que el texto a veces no existe, o se reduce a un título, y en la que la decoración ocupa todo el pergamino; la página escrita se adorna con la colocación de una escena o una letra floreada, a veces dos.*

*La página de la izquierda procede de la primera*



forma. Aborda un tema nuevo y se presenta como una creación típicamente cisterciense, mientras que las hojas procedentes de la *Biblia de Esteban Harding* y de los *Moralia in Job* manifiestan una influencia irlandesa y revelan poca inventiva en el estilo y los temas representados.

Efectivamente, las grandes iniciales casi a toda página y de formas enrevesadas han desaparecido, y han sido reemplazadas por las escenas con personajes o viñetas historiadas que ocupan un lugar preferencial y casi único. Esta observación, válida para la *Biblia de Esteban Harding*, concluida en 1109, lo es también para el trabajo siguiente, los *Moralia in Job*, terminado el 24 de diciembre de 1111. En esta última obra se han desechado los modelos anteriores, religiosos, bizantinos y monumentales (frescos y mosaicos), para elegir generalmente temas de la vida cotidiana del monasterio.

La mayúscula inicial *R* de la página de portada, compuesta de dos hombres que se defienden contra dos dragones, se destaca sobre un fondo azul, llenando todo el espacio disponible con un cuadro delicadamente ejecutado a base de corolas de flores y grecas. La técnica consumada del iluminador puede observarse en los trazos magistrales que unen a los hombres y a los animales. Las actitudes de movimiento desbordante no dejan lugar a error. El personaje en pie sobre el dorso del otro hombre, y que blande con coraje y decididamente espada y escudo, representa a un gran caballero. Su soporte refleja movimientos medidos para no hacer perder el equilibrio a tal caballero. De los dos grandes dragones que forman la parte curva de la inicial, el que marca la panza de la letra cae en un descenso vertiginoso mediante un trazo redondeado muy gracioso. Se niega a mantener una posición segura, agarrándose al cuello del otro animal. Su cabeza ha dado media vuelta y su "figura" se reproduce en su espalda. Esta característica la encontraremos varias veces a lo largo de los temas decorativos de los manuscritos.

Tintas diversas y vivamente opuestas ofrecen una luminosidad muy especial a toda la página. Aunque no deja en el interior ningún espacio al pergamino, la pintura no se haya extendida de modo uniforme. Los pliegues de los vestidos y las

articulaciones del cuerpo de los dragones van marcadas con trazos coloreados y hábiles descoloridos a base de pintura blanca. Las flores constituyen las caídas verticales del cuadro; la cola del dragón, que trata de envolver al caballero, y las grecas, siguen el mismo método. El fondo azul sobre el que se destaca la inicial tiene también su originalidad: una constelación de pequeños puntos blancos formando triángulos semejan las estrellas.

Para designar la decoración de los manuscritos cistercienses se prefiere el término "iluminación" y no el de "miniatura" (del latín *minium*), el cual no aparece sino en el siglo XVI. El *minium*, de color rojo, es utilizado para resaltar las iniciales en las que más tardíamente se insertarán figuras y pequeñas viñetas. Esta práctica hará se desvíe el sentido de la expresión *miniatura* hacia la denominación de representaciones *pequeñitas*.

Además del *minium* se utilizaban otros muchos colores y muy variados. Las tintas primarias o de base en la Edad Media eran de colores opacos, desleídos en agua resinosa de pino o de abeto, el guach o aguach (de la palabra latina *aqua*). El guach podía ser de extracción mineral o vegetal, y según las necesidades **blanca** -a base de albayalde de plomo-, o **rojo-sangre** -laca extraída de la cocción de la enredadera-, **azul** -de la sabia de aciano-, y **amarillo** -que sale del glasto-.

Los tonos empleados para marcar la carne son oscurecidos o aclarados según la edad del personaje. Para destacar los labios y sus comisuras, el artista emplea el tono obtenido a base de añadir cinabrio sobre los tonos de la carne. Todos los colores que hemos citado están presentes en la portada de los *Moralía*. Hay que añadir, además, marrón, malva, gris -resultado de mezclas- y el oro.

El oro que se encuentra en las bocamangas y cuello de la túnica del caballero, así como en su cintura, en el pomo y en la guarda de su espada, es metal que se pega al pergamino. La técnica que se emplea para aplicarlo es la misma

que la utilizada en fondos y detalles. Se utilizaban dos especialmente. Sobre una lámina muy delgada de yeso molido y diluido en cola de pescado igualada y pulida con piedra de ágata, se aplicaban delgadísimas hojas de pan de oro, tan tenues y ligeras que el manipulador debía mantener su aliento, a fin de que no salieran volando por los aires. Un segundo procedimiento, más económico, consistía en extender con el pincel sobre la lámina o lecho de yeso oro molido y pulido en el bruñidor. Se obtenía así un lecho o soporte perfectamente unido. Este segundo procedimiento es el utilizado aquí.

El cortísimo texto de la portada es la dedicatoria de la carta escrita por Gregorio a Leandro. La escritura va en letras grandes. Es la mayúscula latina, la propia de las inscripciones a partir del siglo I a. de C., con sus variaciones, según el material utilizado y los útiles de escritura. En los siglos XI y XII se mantiene como escritura de lujo y para casos particulares, especialmente los títulos. Si los trazos de la escritura grande conservaron en el siglo XII caracteres antiguos (los trazos más gruesos son los que descienden oblicuamente de izquierda a derecha, y los más finos los que suben oblicuamente en la misma dirección), el trazado de las letras, sin embargo, ha sufrido influencias debidas a la evolución y al nacimiento de alfabetos de letras redondas: la escritura uncial (siglo V) y la escritura carolingia (hacia el siglo IX). Aquí la letra *F* está a la vez representada por un trazo en ángulo derecho y un trazo curvo.

Hay que recalcar que si esta dedicatoria se lee "*Reverentissimo et Sanctissimo fratri Leandro co episcopo Gregori servus servorum Dei*", las palabras no llevan todas las letras necesarias a su ortografía. Es práctica corriente en la Edad Media suprimir letras, a fin de conseguir la utilización máxima del costoso pergamino. Las abreviaturas van indicadas con trazos horizontales encima de las palabras, generalmente encima de la letra precedente a la abreviatura, como, por ejemplo, *servoru(m)*. En *Sanctissimo* el trazo horizontal está a caballo entre las dos consonantes que limitan la abreviatura. El ahorro de espacio se ve todavía acentuado por al incluir la letra *I* en la letra *C*. Las abreviaturas serán cada vez más numerosas y más utilizadas en los siglos siguientes.

*La carta de Gregorio a Leandro, reproducida en la página de la derecha, lo ha sido en caracteres de minúscula carolingia. Crisoles de la civilización del occidente medieval, los *scriptoria* entre el Rhin y el Loire diseñaron este nuevo tipo de escritura "normalizada", permitiendo una producción muy rápida de manuscritos necesarios a la renovación intelectual de entonces. Es fruto esta escritura de una evolución y de una opción, y es muy fácil de leer. Las palabras conservan sus abreviaturas, algunas mantienen la importancia de su letra inicial mediante la utilización de una tinta de color diferente, generalmente el rojo. En la parte de arriba de la página izquierda, una escritura menos cuidada ofrece la muestra de una letra cursiva, lo cual constituye un ejemplo de anotaciones efectuadas después de acabado el manuscrito.*

*El texto, redactado a una o dos columnas, se ciñe al enmarcado realizado antes de la caligrafía. Unas marcas de trazos verticales y horizontales determinaban la superficie de pergamino destinada al copista. En el interior de estos encuadres, otras líneas horizontales, particularmente visibles en la dispositiva nº 2, servían de guía a los renglones.*

*La ornamentación mucho más reducida que la página derecha ha planteado algunos problemas de ejecución al iluminador. Los dos personajes se han refugiado en la parte superior de la página, evitando a duras penas invadir el texto. ¿Es falta de maña del artista?*

***G**regorio, de pie a la izquierda, y Leandro, de rodillas a la derecha, llevan ropas sacerdotales, de las que cada elemento es una modificación o adaptación de los antiguos trajes civiles romanos. Se ha pasado sucesivamente de un alba festoneada en la parte baja con un galón de color verde (se trataba de una vestidura de lino blanco, larga, de mangas estrechas) a una túnica de mangas largas, bordeadas en el caso de Leandro con una cenefa verde (aunque las túnicas generalmente iban adornadas con puntilla), una casulla de las reservadas a los oficios litúrgicos y hecha de tela, circular, un poco más corta por delante y con una abertura en el centro para permitir el paso de la cabeza. Sobre la casulla Gregorio se*

ha colocado el *pallium*, esa especie de bufanda de lana único residuo del gran manto romano, echado a la espalda y alargándose delante y detrás en bandas largas y derechas, adornado de bordados en la parte inferior. Leandro tiene en el brazo derecho, y no en el izquierdo como debería ser, el manipulo, elemento de la veste litúrgica y que originariamente no pasaba de ser un pañuelo.

En este trabajo de iluminación, la minuciosidad y la atención de la que dan muestra los monjes de Cister en la preparación y la realización de las páginas quedan ocultas por la espontaneidad y la atención puesta en el decoro, cualidades estas al servicio de la renovación del interés por los textos y difíciles de encontrar en los autores. Por eso la necesidad de encargar el trabajo a religiosos, y concretamente a religiosos capaces de crear tales obras maestras. Este debía ser uno de los principales problemas que la comunidad cisterciense tuvo en sus orígenes.

## LA LETRA ADORNADA: TRES EJEMPLOS

Imágenes nn. 4, 5 y 6: Letra P (*Moralia* ms.169 f.62 vº)  
Letra Z y Letra M (*Moralia* ms.170 f.20)



Lo mismo que las escenas historiadas en forma de pequeñas viñetas, las letras adornadas han dado su esplendor, su originalidad y su celebridad a los manuscritos de Cister, y muy particularmente a la Biblia de Esteban Harding y a los *Moralia in Job*. Hemos elegido tres ejemplos entre un repertorio muy variado de recursos utilizados por los cistercienses para formar una inicial. Se encuentran unas letras con más frecuencia que otras, entre ellas las mayúsculas **P** y **Q**.

La forma rectangular de la hoja mueve a los miniaturistas a preferir composiciones alargadas hacia arriba, en las que la letra inicial adornada encuentra un lugar muy adecuado. Concluida la caligrafía del texto, se lleva a cabo la iluminación en el espacio reservado a tal efecto. Cuando el dibujo no retoma una miniatura antigua, trazos de borrador previos o instrucciones para el dibujo son perfectamente visibles en los márgenes de los manuscritos.

La inicial de la imagen nº 4 está compuesta de dos

partes muy diferentes en las que la grafía es la misma. Exceptuando el fondo azul y la hoja verde, se emplea la misma técnica de dibujo con minio en la barra vertical de la letra y en la panza. El trazo vigoroso y seguro no duda en sobrepasar el cuadro que le ha sido reservado.

La barra vertical de la letra *P* cuenta las tribulaciones de un hombre, de dos perros y de una rama de follaje, todo ello metido entre las dos bandas salidas de las fauces de un tercer perro situado en la base del conjunto. Ahí no se cuenta ninguna historia y así podrían quedarse las cosas para siempre. Pero hay que observar que el artista se ha servido de los mismos motivos decorativos con simples variaciones de detalles. En el centro, el hombre y el animal cogen ambos su miembro inferior izquierdo como si quisiesen librarse de una situación enojosa. Cada uno de los dos perros que les enmarcan ve salir un motivo de su boca, bien sean bandas verticales o ramas de follaje. Dejando un poco de lugar a la variedad, el artista ha sabido organizar este conjunto con mucho humor.

La panza de la letra *P* ha sido concebida de forma diferente. Se ve claramente que se ha trazado de antemano un pequeño soporte para la forma redondeada de la inicial. La anécdota o motivo parece muy simple: dos ciervos colocados con la cabeza junta y en bajo, ramoneando unas hojas de follaje. El motivo elegido es gracioso y elegantemente realizado. Pero esto no explica del todo la elección. En los libros religiosos y en los motivos decorativos antiguos y medievales, el ciervo se ve con frecuencia representado abrevándose al borde de un río o de una fuente. Se trata de la imagen simbólica del catecúmeno, ávido de recibir la purificación mediante el agua del bautismo y su aceptación en la comunidad cristiana. Aquí un solo ciervo ramonea la única rama verde de la viñeta. El artista ha insistido muy sutilmente y con trazos sobre este detalle coloreado. En aquel tiempo el color verde es el color de la primavera, símbolo de esperanza. La naciente comunidad de Cister, aunque muy firme en sus intenciones, necesitaba esta virtud, la esperanza, para mantenerse en una existencia tan comprometida.

*La historieta ha pasado de un papel pasivo y decorativo en la letra P a un papel activo, incluso "constructivo," en la letra M de la diapositiva nº 6. Se ve a dos monjes, uno escuchando a otro, y parece ser que con cierto temor, manteniendo ambos un rollo plegado en forma de V, para definir la forma de la mayúscula. Los dos hombres visten con sencillez. Llevan la tonsura regular y una túnica, uno va de gris y el otro de color ahumado, cuyas bocamangas sobresalen de la cogulla que acaba en capucha. La cogulla es el hábito de los monjes de coro. Las vestiduras son de lana tanto para invierno como para verano. Las gruesas calzas no parecen muy proporcionadas a las babuchas afiladas que se utilizaban entonces. La abadía había optado, desde 1099, bajo el abadiato de Alberico, por el color blanco, de hecho el color natural de la lana, aunque más que al blanco tiraba al gris claro, que es el color de los hábitos de los religiosos que están de pie a la derecha. La cogulla del hombre situado a la izquierda es de color marrón, e indica la presencia de un hermano converso.*

*La escena se hace cómica, pues invierte los papeles. La parte del rollo sujeta por los religiosos es de longitud menor que la que sostiene el converso, cuya actitud revela una superioridad manifiesta hacia los religiosos.*

*Esta letra M, diseñada a partir de uno de los innumerables motivos que hacían referencia a escenas históricas, generalmente tomadas de la vida cotidiana, hay que relacionarla con la I (trabajo de roturación de tierras, diapositiva nº 15), con la Q (trabajo en los campos, diapositiva nº 17), la S (la trilla a mano), la Q (la caza con halcón, diapositiva nº 21).*

*La letra Z no posee la ligereza de las dos iniciales anteriormente descritas. En primer lugar parece que el iluminador se ha entretenido más con el color que con el dibujo. Ha mezclado tintas muy vivas, tintas frías como el verde y el azul, y tintas cálidas como el rojo y el naranja. El fondo azul acentúa el efecto del color y tiende a hacer desaparecer los motivos ornamentales utilizados para construir la letra.*

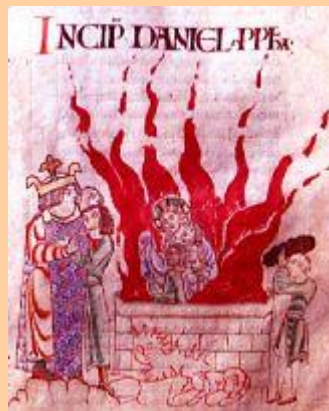


*La viñeta es muy sencilla. Dos peces, símbolo de Cristo, tienen en sus bocas la diagonal de la letra Z, más decorativa que figurativa, adornada con dos serpientes entrelazadas, símbolo del demonio. Los peces hay que relacionarlos con la ornamentación de la letra M. La diagonal de la letra Z sigue el mismo sistema y estilo de la letra ornamental P. Aparecen aquí volutas y hojas. La diferencia está en el empleo intenso del color.*

*Los motivos que adornan las tres letras recuerdan los enlazados y figuras animales de los diseños irlandeses. Con todo, tienen originalidad propia y una independencia real bajo los dedos de los dibujantes cistercienses. A pesar de un trazado muy decidido, que delata el primer tercio del siglo XII, la letra inicial Z no tiene la elegancia y la finura que se ve en los primeros manuscritos. La complicación de la decoración y la evolución de los temas utilizados irán desarrollándose en los siglos posteriores. La influencia irlandesa sobre la grafía y el dibujo, ejercida por los religiosos de la otra parte del Canal de la Mancha sobre los abadías francesas (Luxeuil) y carolingias, y después Cister, va a esfumarse, y la decoración de los manuscritos seguirá poco a poco las modas artísticas de la época.*

## *LAS MARAVILLAS EN LA EDAD MEDIA LOS MILAGROS*

*Imagen nº 7: Los jóvenes en el horno  
(Biblia de E. Harding - ms. 14 f.64)*



*El hombre medieval tenía un gusto muy marcado por los milagros de Dios. Uno, como la aventura de los tres jóvenes hebreos arrojados al horno de Nabucodonosor, a quien habían desobedecido, debía impresionar grandemente el espíritu de quien leyera la historia en un manuscrito del texto santo.*

*La Edad Media no podía explicarse las manifestaciones naturales del universo y las alzaba con frecuencia al rango de lo sobrenatural o de las manifestaciones divinas, y generalmente en un ambiente envuelto más en la magia que en la religión. Además, las ciencias se fundamentaban primordialmente en la fe. Si los monjes meditaban los textos santos y seguían la tradición cristiana era para llegar a una interpretación justa y concreta de la Ley; pero el pueblo, la gente sencilla, no había hecho aún la diferencia entre las bellas historias contadas en la Biblia y las leyendas paganas, llenas éstas últimas de maravillas y alucinaciones. Por eso, frecuentemente, muchas cosas que en*

aquel tiempo resultaban inexplicables racionalmente pasaban enseguida a formar parte de lo milagroso y sobrenatural.

*El texto bíblico dice: "Los servidores del rey que les habían lanzado al horno, no cesaban de alimentar el fuego con alquitrán, leña, estopa y sarmientos, de modo que las llamas se elevaban cuarenta y nueve codos por encima del horno; y saliendo del horno quemaban a los caldeos que estaban alrededor. Pero el ángel del Señor descendió al horno al lado de Azarías y sus compañeros y se sentó en las llamas, y les soplabá, como si se tratara de una brisa fresca, un frescor mañanero, de modo que el fuego no les hacía daño, ni les causaba quemaduras ni agobio".*

No se olvida un solo detalle en la representación de la escena. El rey de Babilonia, Nabucodonosor, de pie, sobre un pequeño estrado, vestido de rico manto, adornado con flores cruciformes (acaso flores de lys), se queda sorprendido del cambio de tornas en el castigo infligido a los tres hebreos. Su cabeza se ve ceñida por una corona que lleva también una flor de lys. Este adorno, proveniente del antiguo Egipto, y traída del Oriente por los emperadores bizantinos, juega un papel importante aún en la época en que fue iluminada la Biblia de Cister, pues en el siglo XIII se transformó en emblema real, y lo invadía todo: blasones, mobiliario, joyas, fachadas, tapices...

Vestir a Nabucodonosor con manto de flores de lys deja entrever que el artista quiere mostrar en él a un monarca importante, semejante a los emperadores bizantinos.

El rey de Babilonia que conquistó el país de Israel tiene poderosas razones para estar sorprendido ante el horno. Gracias a la intervención divina, los tres hebreos lanzados al fuego no han sido alcanzados por las llamas. Los personajes en pie ante el horno se destacan sobre un fondo rojo vivo que representa lenguas de fuego inmensas, inquietantes, tanto más cuanto que han sido creadas para resaltar su vivacidad. Ananías, Azarías y Misael, se verían casi insignificantes, perdidos en el fuego, si el Dios que les protege no ocupase por sí solo tanto espacio como los tres hebreos juntos. El Antiguo Testamento habla del "ángel del Señor". El scriptorium de Cister

lo ha remplazado por el mismo Dios. No se trata de Yahvé, a quien según la tradición nadie ha visto jamás, sino de Cristo, nimbado por la cruz. Envuelve a los jóvenes con su manto, como indicando su protección. El fuego, que debía aparecer como la manifestación del poder real, se transforma en el símbolo del poder de Dios. En el Antiguo Testamento Yahvé se revela con frecuencia a los hombres bajo forma de fuego.

Lo que se quiere decir es que Dios protege a los justos de la muerte, y castiga a los malos, que en este caso son los servidores de Nabucodonosor. Dos hombres alcanzados por las llamas yacen a los pies del horno; apenas serían visibles si el trazo rojo que les envuelve no fuera también utilizado para trazar el contorno del extraño animal que se alza sobre el horno de piedras o ladrillos. ¿Qué animal es este? ¿Qué hace aquí? A pesar de su cabeza humana, es irreconocible, lo mismo que su cuerpo, cubierto de lengüecillas que asemejan las llamas de la parte superior.

El miniaturista ha elegido adrede el color rojo. De este modo el fuego es "personalizado" por ese animal extraño de cabeza humana. Pero el fuego del registro inferior no tiene el mismo significado que el del registro superior. El fuego que ha matado a los servidores va a morir también. Según la interpretación simbólica cristiana, los hombres calcinados sobre el suelo representan la religión de los hebreos, condenada a desaparecer. La religión cristiana estaría materializada por el fuego alimentado con entusiasmo por el hombre de la derecha que blande un imponente leño.

A pesar de la policromía de sus vestiduras y el oro de su corona, Nabucodonosor aparece como un personaje de poca importancia, empecinado en su orgullo, su perfidia y sus preocupaciones terrenas.

*LA SIMBÓLICA ROMÁNICA:  
EL BESTIARIO DE SATÁN  
LA SIMBOLOGÍA DE LOS COLORES*

*Imagen nº 8: Letra adornada P  
(San Agustín, De psalmís - ms. 173 f.103vº)*



*Una de las manifestaciones más curiosas del arte cristiano de la época románica es la utilización de un bestiario tan original como complejo, inclinado a representar tanto las fuerzas del bien*

*como las del mal, pues toda la creación, todo lo que contiene en un universo, puede ser simbolizado en la obra de Dios. Toda esta interpretación alcanzaría su apogeo en los siglos XII y XIII.*

*Según Louis Réau: "Para un pensador de este tiempo, explicar una cosa consistía en demostrar que esa cosa era signo de una realidad más profunda, algo que anunciaba y que significaba otra cosa. El mundo visible percibido por los sentidos carecía de interés; lo importante era que toda realidad prefiguraba o simbolizaba un mundo invisible... Era como rechazar la ciencia, y así se hacía en la Edad Media... Por eso había que reemplazar la ciencia por la fe... Los animales son vistos como esbozos y reflejos del hombre, centro de la creación y al que el mundo animal ofrece un espejo que deforma su*

*naturaleza humana, mostrando la imagen o caricatura de sus pasiones, de sus vicios y de sus virtudes".*

*La elaboración de un bestiario no ha sido preocupación esencialmente medieval. Desde los tiempos más antiguos los hombres han experimentado la necesidad de explicar el mundo que les rodeaba. Muchas interpretaciones y representaciones escultóricas o gráficas de una época concreta se han visto transpuestas a lo largo de los siglos y de las civilizaciones. Por ejemplo: la níké griega y el ángel, los sátiros y faunos y Satán, el tridente del Neptuno y la lanza del Leviatán. Junto al bestiario románico puede encontrarse toda una simbología de los sentidos, los olores, los colores, los nombres y los puntos cardinales, junto con los signos del zodiaco.*

*Todo un batiburrillo y conjunto estrafalario de animales sacados de tal repertorio, en el que lo mismo se encuentran animales reales que seres fantásticos, se encuentran en la ornamentación de la letra inicial **P**. Vemos, pues, de abajo a arriba, y en la barra de la letra, un león rojo de cabeza oscura, cuyos miembros inferiores son los de un ser humano; un león verde con la cola graciosamente terminada en palmeta; un águila de alas verdes; una cabra con brazos, armada de lanza y escudo, y cuya cola es nada menos que una serpiente que acaba en cabeza de dragón.*

*En la panza de la letra pueden reconocerse, de abajo a arriba y de izquierda a derecha, un hombre de color verde, cuyos miembros inferiores son los de un felino (aunque presumiblemente los de un león); un cerdo o jabalí verde con cabeza humana, un dragón de color oscuro con alas rojas, dos machos cabríos de frente -oscuro y verde, uno de los cuales, atravesado por una lanza, es un monstruo semihumano-.*

*El color verde se repite mucho. Símbolo de esperanza, representa también a Satán. Lo mismo el rojo, que representa el fuego y la sangre -generalmente de los mártires- pero que aquí probablemente, y como lugar privilegiado, simboliza las llamas del infierno. El color ahumado y el amarillo, colores de la bilis (malhumor y cólera), representan con frecuencia a los judíos (Cf. diapositivas 12 y 14), echados de*

*la Iglesia y a quienes se acusa de los pecados de envidia y felonía.*

*Casi todos los seres que componen esta escena pertenecen al bestiario de Satán. Los monstruos semihumanos o híbridos, no están siempre bien definidos como los típicos de las representaciones satánicas. Así, el cabrito con los bajos humanos es lo contrario del sátiro, el hombre-cabra belludo, de pies con pezuñas. El hombre-león, en la panza de la letra, podría pertenecer a la raza de las esfinges, de torso masculino o femenino unido al de un caballo o león (como en el antiguo Egipto) o a un asno; pero no tiene la clásica postura hierática. Por lo demás, y al revés de la esfinge leonina, este tiene las piernas de un hombre.*

*Entre los animales reales que se entredevoran o combaten, se puede ver el león, que prefigura en el Antiguo Testamento tanto a Cristo como al Anticristo. Las fauces de la fiera, que David abre con la fuerza de sus manos, es la garganta del infierno que retiene a los hombres prisioneros. En esta ocasión el león verde es el Anticristo. El animal leonino rojo que trata de devorar aquel sería Cristo, el mártir supremo, que manifiesta, por otra parte, más sorpresa que fiereza o impotencia. El águila viene en su ayuda, a rescatarlo; éste es un símbolo cristológico y del juicio final. Con todo, en sus alas aparecen los colores verde y ahumado.*

*Al lado de esos animales, y elementos de cuerpos de animales, que componen esa fascinante letra, aparecen seres satánicos, como el cabrito, acusado de lascivia por los antiguos griegos. Acompañaba al dios Pan en sus diversiones, bajo la forma de los sátiros.*

*También la cabra es considerada como un ser impuro. ¿No aparece con frecuencia Satán coronado de cuernos de cápridos? Se acusa al jabalí de hollar las viñas del Señor. Está en los repertorios simbólicos de los judíos, y significa la materialización de la cólera brutal. El puerco, o cerdo, que también aparece, representa la glotonería, el bajo materialismo y la suciedad. El rostro del hombre "porcino" dibujado en la*

panza de la letra, termina con una barba muy poblada, y se aprecia una nariz muy pronunciada. ¿Será una manera de representar a una persona irascible y vocinglera? Satán toma la forma de serpiente cuando quiere encontrar a los hombres. Sedujo a Eva bajo esta forma. Entre todos los animales fabulosos pertenecientes al bestiario de Satán el dragón ha encontrado aquí su puesto. Es de la especie de las serpientes; pero es legendario. La boza, con la que abrasa todo, es muy pronunciada, su aliento es pestilente y echa llamaradas de fuego.

La confusión y enredo de los animales y de los hombres aumentan la impresión de oscuridad y rareza, provocando un sentimiento de temor e inquietud.

El artista ha reproducido una escena realmente chocante y cómica. Y todo para justificar o con motivo de una sola letra. Un anciano desnudo y barbudo, cabalga un hombre joven y también desnudo que está a cuatro patas y como si trotara. ¿Cuál puede ser el significado de esta extraña representación en la que el hombre viejo ha sometido a su montura? Parece que hay alguna relación entre estos dos hombres y todos los seres de la parte superior. La misma atmósfera de confusión reina aquí y más arriba. ¿No será el hombre-caballo joven la imagen de los deseos y de los sentimientos carnales e inconfesables del hombre anciano que les ha dominado y los mantiene embridados, o, sencillamente, el rencor y envidia que siente la ancianidad disminuida frente a la juventud pletórica de promesas?

La representación exacta de las imágenes o esculturas de la Edad Media sigue siendo una tarea muy delicada, y a veces peligrosa. La imaginación colectiva a definido a veces ciertos símbolos, la imaginación popular ha bordado alrededor los detalles, y la del artista es reflejo de un pensamiento muy particular, difícil de comprender plenamente. Pero lo más importante es que toda representación artística romanica es, ante todo, una alabanza a Dios mediante el trueque de la eterna lucha entre el Bien y el Mal.



## **INTERPRETACIÓN DE UNA MINIATURA: EL ROPAJE FEMENINO**

*Imagen nº 9: Al Árbol de Jesé  
(Comentario de S. Jerónimo a Isaías - ms. 129 f. vº)*



*Por una de esas simplificaciones extrañas el árbol genealógico de Jesé -que figura en Cister en el comentario de San Jerónimo sobre Isaías, no menciona más que al personaje inicial Jesé y a sus últimos descendientes: a María y a su hijo. La composición sorprende por su concisión. La Madre de Dios se impone, mientras que Jesé parece desaparecer. Desde su creación, Cister y todas sus casas hijas han sido colocadas bajo la protección de María. Se comprende que el miniaturista haya puesto tanto énfasis en diferenciar la representación de María y la de Jesé.*

*La representación de Jesé, esencialmente gráfica, no pierde detalle de la expresividad del anciano Jesé. Está dormido, pero se levanta como sorprendido, lo que prefigura el sueño de la eternidad; sustenta el árbol genealógico de Cristo, nacido de él y representado por un tronco o vara que se abre en dos ramas. La Virgen, que está en lo alto, no está ni plantada ni hierática, como suele aparecer en las representaciones bizantinas. Se la ha comparado a las estatuas encolumnadas de las catedrales, como las del pórtico de San Lázaro en Avallón,*

en Borgoña. Una rodilla medio doblada y un pie al bies dan a la figura su movimiento.

Según la tradición bíblica, Jesé da origen a la línea de David, de la que Cristo es el principal representante. El miniaturista ha omitido voluntariamente los descendientes del anciano hasta María, pues, según él, éstos son meras etapas que permiten la realización del plan de Dios sobre los hombres. María merece la atención de los cristianos, pues de ella nacerá el Salvador. A través de los colores de las vestiduras de la Virgen el artista quiere demostrar eso. Además trata de establecer un paralelo entre el Antiguo Testamento, la religión judía -representada por Jesé- y el Evangelio, fuente de la vida nueva aportada por Cristo, a quien María tiene en sus brazos. ¿No es, pues, normal que en la expresión artística del mundo cristiano, la religión de sus miembros aparezca superior a la del pueblo de Israel? En esta miniatura María juega, de hecho, el papel de soporte de la Trinidad, que, a la vez, la glorifica a ella. Eso se ve por el lugar que ocupan el niño y la paloma del Espíritu Santo. Colocar la paloma sobre el nimbo de la Virgen es muy significativo. Este detalle afirma el reinado del Espíritu, y, por tanto, de Dios sobre la tierra. Los ángeles que rodean, flanqueándolo, al niño, afirman el reinado de Dios en el cielo.

Nimbada por la aureola de los santos, María está vestida como una dama noble, a quien los pliegues de la ropa le prestan una gran elegancia. Lleva una túnica que le cae hasta los pies; es una especie de camión de lino verde, recubierto por un echarpe o toquilla roja, más corta, en cuyo borde y mangas abiertas puede verse un galón dorado, con pedrería y bordado. Un manto azul cubre sus espaldas y caería hasta los pies si la dama no lo sujetara con su brazo derecho. El manto no permite ver si la túnica va ceñida a la cintura; habitualmente el manto cubría también la cabeza; pero aquí ha sido cambiado por una especie de velo que rodea el cuello, cayendo los flecos sobre sus espaldas. No se ven los cabellos, que generalmente caían sobre el pecho recogidos en dos trenzas.

*El* niño, sujeto por su madre y tiernamente protegido, lleva los mismos vestidos que ella; pero tiene sobre su cabeza una aureola crucífera que indica su divinidad, al mismo

*tiempo que su superioridad. La Virgen sostiene delicadamente un florón en la mano izquierda. Procedente de la estilización de la flor de lys, la flor mariana, este motivo ornamental es símbolo de la virginidad. Apenas se distingue, pues se combina muy bien con los colores del vestido de María.*

*A través de tantas figuraciones sutiles y muy pensadas, el artista ha obtenido el efecto deseado: la majestad de la Virgen destaca, sin menoscabo ni vulgaridad, la grandeza de su Hijo, es decir, de Dios, formulando al mismo tiempo, el respeto y la alabanza de los cistercienses a su protectora, con toda humildad.*

## *LA GUERRA:*

### *EL CASTILLO, LAS FORTIFICACIONES, EL TRAJE MILITAR, LAS ARMAS*

*Imagen nº 10: Batalla del  
rey David; una parte de la muralla.  
(Biblia de Esteban Harding, ms. 14 f. 13vº)*



*En la iconografía medieval la representación de guerreros, batallas y asedios, ocupa un lugar preferencial, tanto por su frecuencia como por su precisión. La actividad guerrera, reservada particularmente a los nobles, era muy apreciada y buscada, pues exigía grandes cualidades físicas puestas al servicio de hazañas extraordinarias, muy al gusto de las consignadas en las novelas de caballería.*

*La imagen nº 10 representa una parte de la muralla, defendida por guerreros, en el centro de la cual se encuentra el rey David y algunos músicos. El trazado rectangular de esta muralla ofrece, según toda verosimilitud, el desarrollo sobre el pergamino de una muralla, más que su forma geométrica real. Los datos que se aportan gráficamente no permiten establecer si lo que se defiende es una villa o un castillo.*

*El cuadrilátero formado por el muro está protegido*

por cuatro torres situadas a mitad de cada lado. Volviendo al siglo XII, los castillos y fuertes no habían adquirido aún la forma cuadrada o rectangular que les caracteriza en el siglo XIII. Las torres, en este caso, flanquearían los ángulos de la construcción y no la mitad de los muros. En la época en que se iluminaba la Biblia de Esteban Harding, el castillo disponía generalmente de una protección de forma circular, la empalizada, realizada todavía y en la mayoría de los casos de madera, bordeada exteriormente por un foso, y construida sobre una elevación natural del terreno o un terraplén artificial, que se llamaba parapeto o defensa. A lo largo del siglo XII, esta empalizada se construirá en piedra, y vendría a ser como la protección en cuyo interior se colocaba el torreón, generalmente adosado al punto más débil de la fortificación. El torreón era una sólida torre cuadrada con aberturas muy reducidas, cuyo único fin era acentuar la resistencia contra los atacantes. Constituía, además, el último refugio de los asediados. En esta época, todo edificio fortificado lo era esencialmente con carácter defensivo. Bajo este punto de vista, la torre parece formar parte integrante de la construcción; se colocaba delante de la muralla. Y así formaba parte integrante de la construcción, colocada delante de la muralla. Venía a ser parte de las fortificaciones o muros que rodeaban las ciudades. Una sola abertura, cerrada por una sólida puerta de madera de doble batiente, servía de portón. Su resistencia era acentuada por enormes goznes y un cerco de metal bien clavado. En las fortalezas, la entrada del torreón siempre estaba situada en el primer piso, a fin de garantizar una defensa más eficaz. Parece que el artista ha colocado aquí la abertura a nivel del suelo.

La parte superior de la muralla y de la torre, el parapeto, va dentada con almenas y moriones. Los moriones, parte componente de la construcción, protegían a los asediados, mientras que éstos aseguraban sus tiros desde las almenas, partes libres del parapeto y llamadas también abrazaderas. Los moriones serán provistos en el siglo XIII de aberturas estrechas y alargadas, las troneras o aspílleras, dispuestas también en los muros del castillo y tras las cuales se apostaban hombres de armas.

Tal como aparecen los guerreros de Guillermo el

Conquistador en los tapices de Bayeux, los defensores visten todos la malla sobre la túnica (la tapicería de Bayeux destinada a glorificar las hazañas de Guillermo el Conquistador debió ser ejecutada en el condado de Dorset, de donde era originario Estaban Harding). La confección en tela fuerte y en cuero de esta vestimenta permite una protección eficaz del cuerpo; pero no es rígido. En el dibujo, a los pliegues les faltan articulaciones. La túnica que desciende hasta las rodillas lleva un tajo entre las piernas para facilitar el montar a caballo. Las mallas, de discos o plaquetas de metal van cosidas sobre la tela. Estas protecciones explican el costo elevado de la vestimenta y el que no todos los hombres de armas pudieran disponer de ellas. En este pequeño dibujo, los guerreros llevan dos tipos de túnicas. Todos, excepto el anteúltimo personaje a la derecha, parecen ir vestidos de túnicas trenzadas, reforzadas por bandas de cuero entrelazadas de modo que forman una especie de rombos clavados o cosidos en sus puntos de contacto. Las vestiduras del anteúltimo hombre de la derecha sería una túnica macleada, o sea, una túnica guarnecida de chapas y escamas de metal.

En todos los casos, la túnica llevaba cosido una cota de malla que protegía el cuello y la cabeza, dejando el rostro descubierto. Todos los guerreros, con excepción del último hombre de la izquierda, llevan sobre la cota protectora un yelmo puntiagudo terminado en un gran cuerno para proteger la nariz. Generalmente se añadía un casquete de hierro entre la malla y el yelmo.

A comienzos del siglo XII el guerrero no se ve completamente cerrado en una armadura, lo cual le dejaría poca libertad de movimientos. La armadura no aparecerá hasta el siglo XIII.

La vestimenta militar, esencialmente concebida con fines defensivos, se veía completada por el escudo que mantienen en su mano, sujeto por dos agarraderas, los defensores de la muralla. En esta época los escudos eran aún de dimensiones considerables.; el escudo galó, o franco, cubría casi enteramente el cuerpo. Aquí los guerreros llevan escudos normandos, la tarja, puntiaguda en su parte inferior y que apareció a lo largo del siglo IX. La parte superior es recta o

curva. Para su construcción generalmente se utilizaba madera recubierta de piel de cuero hervido o de planchas de hierro; a veces va hecho completamente de metal. El círculo visible sobre la parte exterior del escudo es el umbo, circular o puntiagudo, destinado a desviar los envites del enemigo, dardos o golpes. Sólo un escudo a la derecha se ve decorado con blasones rojos y blancos sobre un fondo azul o verde. A comienzos del siglo XII, los caballeros raramente representaban sus armas sobre sus escudos. Serán los Cruzados quienes darán nacimiento en Occidente a una iconografía conocida y utilizada desde el siglo IX por los emires. Los escudos de armas pintados sobre los escudos a mediados del siglo XII, se hacían en esmalte o con piezas ensambladas que recubrían todo el escudo. No sabemos si aquí disponemos de escudos de armas o de simples decoraciones.

Las armas conocidas bajo el término general del concepto comprenden todos los proyectiles utilizados para el ataque y para la defensa. Los guerreros han recurrido aquí a tres proyectiles o armas arrojadas diferentes.

**E**l último hombre a la derecha hace girar una honda para enviar sobre los asaltantes una gruesa piedra cuya forma redondeada aumentará su velocidad al arrojarla. La honda, hecha de cuerda o cuero, es un arma muy antigua, que David utilizó contra Goliat. Haciéndola girar rápidamente y con mucha destreza, quien la utilizaba podía lanzar piedras o balas hasta 150 ms. de distancia.

El segundo guerrero, sobre el parapeto a derecha de la torre, se dispone a lanzar una jabalina. Tiene, en la mano derecha, un arma muy alargada en la que se reconoce un proyectil y un propulsor que servirá para enviar tal proyectil. El proyectil es una jabalina cuya hasta de madera termina en su extremidad superior con un hierro romboidal acerado. Va fijada la base del proyectil a un propulsor provisto de un corchete o garfio que el guerrero acciona con su pulgar y su índice. También se lanzaban las jabalinas por medio de una ballesta; esta máquina de guerra utilizaba la fuerza de la torsión. Arma arrojada, la jabalina formaba parte de las armas de hasta, es decir, de las compuestas de una barra de madera y de un hierro puntiagudo de formas diversas.

*El último soldado a la derecha situado sobre la torre está armado con un arco con el que lanza una flecha particularmente afilada. El arco es el arma más antigua de las armas de tiro. La antigüedad lo conocía muy bien. En Occidente se utilizaba esencialmente un arco de curvatura simple, el mismo del que se ve armado el guerrero de la torre. En uso hasta el siglo XV, se hacía generalmente de madera dura y flexible, como la de fresno, avellano, arce, y sobre todo tejo. La cuerda, hecha de cáñamo, o de intestinos de animales, secados y encerados para que no se deshílacharan. El hasta de la flecha va guarnecida de plumas en su base, a fin de darle más celeridad, la precisión y el ajuste del tiro.*

*Las armas ofensivas de que están provistos los otros guerreros son muy variadas. Al lado del arquero, sobre la torre, un hombre tiene en la mano un arma muy larga y de hasta muy fina a la cual va ajustada una banderita azul y blanca. Esta bandera es el estandarte que lleva los colores de contraseña o llamada a tropa. Va sujeto a una lanza o a una pica. Lo mismo que la jabalina, ambas son armas de hasta. La lanza se reservaba sobre todo para la caballería; y la pica, cuya hasta podía alcanzar hasta cuatro metros, se reservaba a la infantería.*

*Solamente dos guerreros disponen de espada. Ésta se reserva esencialmente para los caballeros, que la consideraban como el arma noble por excelencia. Las gentes de a pie, la tropa, no tenían derecho a utilizarla. Es un arma ofensiva, que se utilizaba en los combates cuerpo a cuerpo para herir al adversario, y atravesarlo. Aquí, la espada es enorme; posee una hoja muy larga que va estrechándose y cuyos lados se dividen en dos mitades. La hoja solía ser de hierro o acero. Los forjadores merovingios y carolingios las fabricaban de aleación y mediante golpes de martillo suaves y fuertes. Las empuñaduras de estas dos espadas son sencillas, redondeadas, con guardas redondeadas, perpendiculares a la hoja, y un tanto toscas. Por su aspecto cruciforme, la espada se llamará cruzada. Está dotada de un carácter tanto precioso y sagrado, sobre todo cuando el caballero engasta o encierra en la guarda reliquias de los santos.*



*En medio de todo este mundo que se agita poderosamente y resalta trazos vivos en todas partes, un guerrero, en lo alto de la torre, hace sonar el cuerno. Procedente de Oriente, el cuerno se hizo famoso, en el siglo XII, en la gesta de Roland. Algunos de estos instrumentos eran admirablemente trabajados. La bocina -u olifante, realizada en colmillo de elefante, y de ahí su nombre- reemplaza a veces al cuerno. El hombre seguramente está requiriendo el apoyo de todos los defensores disponibles y de buena voluntad dentro de la ciudad.*

*¿Pero cuál es la ciudad en medio de la cual David está sentado en majestad con los músicos? La miniatura ilustra la alabanza que el rey dirige a Yahvé y en la cual se canta: "Mi liberador es mi Dios; yo me glorío en Él, mi roca, mi ciudad y mi fortaleza".*

*La muralla es la de Jerusalén, prefiguración de la Ciudad de Dios, el Templo; en otros términos, Dios mismo. La sólida defensa del edificio, que son los guerreros en armas, simbolizan los arrebatos furiosos de Dios que dispersa las tinieblas, reposa la angustia de David y le mantiene en calma.*

## LA MESA, LOS ALIMENTOS, EL BANQUETE.

*Imagen nº 11: Comida de Judith y Holofernes.  
(Biblia de Esteban Harding - ms 14 f. 158)*



*El banquete de Judith y Holofernes, Jefe de los Asirios, queda reflejado en estos términos en la narración del Antiguo Testamento: “El le dijo: -Bebe y comparte nuestra alegría. -Bebo de buena gana, Señor, pues desde el día que nací nunca he apreciado la vida como hoy. Ella tomó lo que le había preparado su sierva, pues comía y bebía delante de él”.*

*Paralelamente a la ilustración o imagen de la muerte de Holofernes a manos de Judith (ver ilustración nº 13), la miniatura no representa un festín antiguo, sino un banquete del siglo XII.*

*La mesa adornada es estrecha. En esta época se montaban de tablones y planchas que se retiraban una vez acabada la colación. Esta costumbre dio origen a la expresión “preparar la mesa”. Sólo las cocinas poseían permanentemente una o más mesas necesarias para las comidas, generalmente macizas y de roble, completadas con escabeles. Hasta finales de la Edad Media, el roble será generalmente la madera elegida para la ebanistería. Hasta el siglo XII los muebles son*

realizaciones muy burdas. Al no verlas, se puede imaginar que las sillas de los comensales invitados al festín ofrecido por Holofernes son bancos guarnecidos de cojines. Los personajes que querían ser especialmente honrados disponían de bancos con respaldo. No parece que aquí se vea eso. No es raro, incluso en el siglo XIII, que los asientos fueran una almohadilla de paja, menos frías en invierno que la madera, y recubiertas de una arpillera que la hacía más confortable.

Nadie está sentado frente a la joven mujer y a su anfitrión. Esas mesas improvisadas sólo constaban de una fila de invitados ante la cual se ejercitaban saltimbanquis y músicos, y tras los cuales se afanaban los servidores. La sierva de Judith está a la izquierda. A la derecha de Holofernes se deja ver la mano del eunuco Bagoas.

La tabla del festín está cubierta con un mantel blanco que la tapa y descende hasta el suelo. Los grandes pliegues bien ordenados hacen pensar en los ejecutados por los escultores romanos en el siglo II (la Cena de uno de los tímpanos de Saint-Benigne de Dijon). La vajilla colocada sobre el mantel es muy sencilla y muy poco variada. Cada convidado dispone de un cuchillo, lo que no es siempre habitual. La hoja del cuchillo es muy curiosa. El que Holofernes sostiene con la mano parece muy grande. ¿Es una forma de demostrar que es el jefe de los Asirios? Nada de cucharas, tenedores, ni platos sobre la mesa. Aunque existe la cuchara: permitía comer los platos líquidos, especialmente una papilla de cereales o un potaje en el que se solía introducir remolacha y también ajos, muy apreciados en la Edad Media, pues realzaban el gusto de los platos cocinados. Los manjares líquidos no eran servidos en un plato, sino en una escudilla. En este banquete es el utensilio realzado en azul, colocado al borde de la mesa delante de cada cuchillo. La escudilla solía ser de madera, de cerámica o de metal. Quizá fuera de plata u oro para el servicio de Holofernes. Cada invitado dispone aquí de una escudilla; pero también era normal que varias personas comieran conjuntamente de la misma.

Antes o después de la comida se lavaban las manos. A lo largo del banquete cada uno se servía con los dedos o su cuchillo

*en el plato, se comía con los dedos y se limpiaban las manos en el mantel.*

*En esta época una comida entre ricos disponía con frecuencia de carnes: piezas de caza o pescado de agua dulce, a veces del mar, animales de granja o de corral (el pavo no era aún conocido). La carne se servía y se cortaba sobre una rebanada de pan sin levadura, el tajadero. Hay unos tajaderos dispuestos al lado de la escudilla de Holofernes y de la de Judith. A veces se comía la carne y la rebanada de pan empapada en salsas. Generalmente los servidores las retiraban después del festín para dárselas a los pobres.*

*Aunque la carne venía a ser la comida principal del banquete, no se excluía gran variedad de legumbres. A excepción de las patatas, los tomates, las habichuelas - desconocidas en Europa en esta época- las legumbres más habituales eran las que aún hoy día componen nuestra dieta. Algunas resultan difíciles de identificar, y hasta han desaparecido ya de nuestra alimentación cotidiana (remolachas, hortigas...).*

*El festín al que Judith fue invitada parece ha terminado ya. Los tajaderos están vacíos. Según el deseo de Holofernes, la joven mujer se dispone a beber. En la Edad Media el vino se servía siempre al final de las comidas. Provista de un recipiente semejante a un ánfora, la sierva llena una copa idéntica a las que tienen en la mano Judith y Bagoas. En esta época las copas tienen todavía aspecto de vasos.*

*Las vestiduras de los invitados no parecen muy ricamente adornadas. Judith va vestida con una túnica de mangas largas y particularmente anchas. Esta moda tuvo gran aceptación (a veces hasta debían recogerse las mangas para que no arrastraran por tierra). La muñeca derecha de la israelita lleva varios brazaletes. El Libro de Judith dice que ésta había puesto gran empeño en acicalarse para aceptar la invitación de Holofernes. Es difícil de afirmar si el velo que cubre sus cabellos es el utilizado habitualmente como cofia. Quizá sea un simple velo, hipótesis la más verosímil. Las vestiduras que lleva la sierva son muy semejantes a las de su señora (conviene*

*comparar las vestiduras de Judith con las de la Virgen del árbol de Jesé en la imagen nº 9).*

*En la Edad Media una comida entre ricos se componía de los mismos platos que entre los pobres. Lo que establece la diferencia entre los más potentados y los más indigentes no es la variedad de los platos sino la mayor o menor abundancia. Las dificultades de aprovisionamiento de géneros raros y perecederos eran el mayor obstáculo existente.*

## EL ROPAJE MASCULINO.

*Imagen nº 12: JOB.  
(Moralia in Job - ms. 168 f. 7)*



*Como lo indican las tablillas que sostiene con sus manos, se trata de Job, ya anciano, y a quien el miniaturista de Cister ha querido representar. La extraordinaria leyenda de Job, ese hombre rico frecuentemente marcado por la persecución y la miseria y que disfrutó de nuevo de la riqueza en su ancianidad, servía enormemente para sacudir las conciencias medievales. El retrato dejado por el miniaturista, en una pintura plana y seguida, responde muy bien a ello. Es el retrato de un hombre anciano que no tiene ninguna prisa ni ansia por vivir, pletórico de sabiduría, la que le ha dado su larga vida, y quizá representada en las tablillas que aprieta contra su pecho como un tesoro.*

*Aunque Job sea del país de Isarel no se puede afirmar, con todo, que sus largos cabellos, que caen sobre sus espaldas, estén en contradicción con los signos habituales de distinción entre judíos y cristianos (ver imágenes 8 y 14) en las representaciones artísticas. La cabellera gris, así como la barba, son más bien signos de sabiduría que de ancianidad. Job va vestido a la moda del siglo XI, que recoge el porte simultáneo del vestido largo y del corto, según los casos. Con influencia de la vestimenta religiosa (ver imagen nº 3), los laicos también llevaban vestidos largos desde finales del imperio romano. Es*

*una vestimenta muy sencilla, y muy de acuerdo con un ideal universal de humildad. ¿No representaba Job el ideal de la perfección? Lleva un amplio vestido de color malva, con galones rojos en las mangas y con forro interior ocre. Bajo las mangas, recogidas a la altura del codo, según la moda, aparecen las de otra vestidura, una especie de camisa de lino que se llevaba interiormente. El efecto ajustado del vestido o túnica se debe a un cinto que se ajustaba a la cintura. El cuello del vestido, oculto en este caso, llevaba una abertura vertical con galones o bordados a juego con las mangas. Un manto de paño verde, semicircular y sujeto a la espalda derecha mediante un broche rojo, derivado de la antigua fíbula merovingia, cubre la otra espalda de Job y desciende casi hasta el suelo. No tiene forro (comparar con el manto del caballero de la imagen nº 21). Calzas rojas y ajustadas cubren las piernas del anciano. En otras ocasiones, la vestimenta corta que llevan los hombres permite saber que las calzas subían hasta bien arriba y que se sujetaban con jarreteras. El vestido largo de las mujeres nunca deja ver las calzas, comunes por lo demás a ambos sexos. Job lleva en los pies unos borceguies marrones bordeadas de amarillo. Estos botines puntiagudos darán pie a excentricidades notorias, particularmente en lo que se refiere a la longitud de las puntas. La Iglesia las reprobaba y las calificaba de “colas de serpiente”.*

*La vestimenta de Job está de acuerdo con su vida, no es nada indecente en una época en que los hombres se esforzaban por ser originales, cayendo a veces en extravagancias curiosas. Por el contrario, los vestidos de Job, muy mesurados por su línea y color, son los que correspondían a un sabio.*

## EL MOBILIARIO - EL LECHO

### *Muerte de Holofernes* (Biblia de Esteban Harding - ms. 14 f. 158)



*En el capítulo 13 del Libro de Judith, el texto del Antiguo Testamento precisa. “Ella avanzó entonces hacia la columna del lecho, que quedaba junto a la cabeza de Holofernes, descolgó el alfanje y, acercándose al lecho, agarró la melena de Holofernes y oró: -¡Dame fuerza ahora, Señor, Dios de Israel! Le asestó dos golpes en el cuello con todas sus fuerzas, y le cortó la cabeza. Luego, haciendo rodar el cuerpo de Holofernes, lo tiró del lecho y arrancó el dosel de las columnas”.*

Según la costumbre de la Edad Media, el miniaturista ha traspuesto la escena antigua al siglo XII, mediante la creación de un “entorno” o decorado típicamente medieval. Ha abierto la tienda de Holofernes para que se vea bien la escena de la muerte. El diseño suave y agradable de los pliegues de la “lona” en el suelo, sostenida por pitones o mástiles que le aseguran una solidez manifiesta. No se sabe bien si la tienda es de paño o de piel de animales, y nada permite afirmar una cosa u otra. En tiempos de Holofernes, este tipo de habitáculos generalmente se hacían de pieles de bestias.

El fondo de la tienda está, parcialmente al menos, adornado con unos tapices verdes sujetos a un imponente travesaño púrpura. Constituían el esparavel, llamado también



*baldaquino, sujeto a un mástil de madera que ocultaba y encerraba el lecho. Protegía eficazmente contra los vientos fríos y las corrientes de aire. En los grandes castillos estos baldaquinos eran a veces imponentes, y protegidos también con cortinas. Holofernes está echado y dormido sobre una cama o lecho muy precariamente representado. En el siglo XII el lecho es siempre un mueble basto formado de planchas unidas y mal escuadradas. En él podían dormir varias personas. Entre el vulgo, una gran sala común o el establo hacían con frecuencia oficio de dormitorio.*

*Los pobres y los monjes se acostaban sobre una caja rellena con heno o paja: el jergón. La almohada no era sino un saco de paja. Pero los más ricos habían transformado el lecho en algo más comfortable. La colchoneta de paja colocada sobre un chasis formado por un entrelazado de correas o una red de cuerdas estaba cubierto por uno o varios edredones de plumas: los cobertores. También Holofernes había introducido un poco de confort bajo su tienda. Su cabeza reposa sobre tres cojines de plumas superpuestos, de colores y con diseños sencillos pero diferentes. El lecho de Holofernes no parece llevar el cobertor de encima, sino una sencilla manta. En este tiempo se enrollaba ya la almohada en el cobertor inferior. El cobertor superior se embozaba sobre la manta de sarga. Había también una especie de sábanas de lino o de cáñamo; pero sólo los más ricos disponían de ellas. El frío hacía necesario el uso de pieles: armiño y vero para los ricos, los pobres se conformaban con las de conejo y zorro. Las pieles solían coserse a los cobertores. No parece que el cobertor de Holofernes tenga tal forro. Tampoco aparece un cubrepies en el lecho del jefe de los asirios.*

*Se dormía desnudo. A veces se hace mención de un gran camión y de un gorro de dormir. ¿Tiene Holofernes tal camión? Cuando el frío era particularmente intenso uno se retiraba a dormir con su manto. Los cistercienses conservaban los mismos hábitos durante el día y la noche.*

*Para demostrar que Judith acaba de entrar en el espacio cerrado del lecho de Holofernes, el miniaturista ha repetido en el baldaquino la abertura en forma de V invertida de la tienda. Armada de una espada muy pesada y muy difícil*

*de manejar, y que a duras penas sujeta con las dos manos, Judith cumple la hazaña que una vez más va a liberar a los judíos. No se trata, según el texto de que disponemos actualmente, de la cimitarra o alfanje del jefe de los asirios de lo que se sirve la joven mujer, sino de una espada de caballero. Para acentuar la importancia de la gesta de Judith, el miniaturista no ha dudado en manchar el pecho de Holofernes con sangre roja que corre por el brazo que mantiene alzado la víctima asesinada durante el sueño, como en un gesto de impotencia.*

*La miniatura que ilustra la muerte de Holofernes no corresponde en todos sus detalles al relato bíblico. Dos razones pueden ser invocadas: la completa trasposición de la escena antigua al siglo XII (¿se trata en realidad de la tienda de un jefe guerrero de la antigüedad? ¿No parece más bien la tienda de un caballero medieval en campaña? La diferencia entre la traducción del Antiguo Testamento por Esteban Harding y la traducción actualmente aceptada reconoce que los religiosos ignoraban algunos detalles.*

## LOS JUDÍOS - LOS FUNERALES

*Imagen nº 14: Funerales de Judas Macabeo  
(Biblia de Esteban Harding - ms. 14 f. 191)*



**E**n el primer Libro de los Macabeos se escribe: “Jonatán y Simón enterraron a su hermano Judas y lo depositaron en la tumba de sus hermanos en Modín. Todo Israel le lloró y guardó gran duelo por él, prolongando por muchos días las lamentaciones”.

Jefe de los judíos en el año 160 antes de Cristo, Judas Macabeo fue muerto a lo largo de un combate contra los Sirios. En las tres viñetas superpuestas se ilustra la vida de Judas Macabeo, y ésta presenta sus funerales.

A primera vista, nada en la escena representa ni permite pensar que la familia que precede al sepelio de uno de los suyos sea de religión judía. A lo largo del siglo XII no existía el antisemitismo de forma generalizada. En la época carolingia había ciertamente esclavos judíos; pero, por otra parte, se apreciaba mucho a los mercaderes judíos, que dominaban el comercio del país.

**E**n la época de las miniaturas de Cister, no hay

signos particulares de que las personas de esta religión vistieran de una forma particular, o llevaran la rodela amarilla sobre el manto, ni el chaperón puntiagudo. Asimismo, las representaciones artísticas tampoco les muestran con esos tirabuzones, esas grandes barbas y melenas ensortijadas que aparecerán dos siglos más tarde. Sin embargo, el hombre que está de pie a la izquierda, que mantiene el sudario cuyos pliegues son idénticos a los del mantel del festín de Judith y Holofernes, luce una abundante cabellera que desciende sobre sus espaldas (comparar con la del personaje de Job, imagen nº 12). Por otra parte, el personaje de quien sólo se ve la cabeza de perfil sobrepasando el sudario, tiene una nariz muy pronunciada. Este detalle será una marca distintiva habitualmente presente en el arte a partir del siglo XIII. El hombre del centro se lamenta y llora. Conforme a la tradición judía, se arranca los cabellos y chillaba para acentuar su dolor. Se desgarraban también las vestiduras, se ceñían de saco y se cubrían la cabeza con cenizas.

Excepción hecha de las lamentaciones, los funerales de Judas Macabeo se desarrollaron como los de un gran personaje de Occidente. La cota de mallá que cubre su cabeza quiere significar que este jefe judío ha sido asimilado por el artista a un caballero occidental. En este caso, el cuerpo vaciado de sus vísceras ha sido embadurnado de perfumes, de mirra y de áloes, y luego cosido y vendado como una momia. Así preparado, se le exponía durante varios días sobre un lecho. Luego se lo colocaba en un sepulcro sellado de plomo o madera. La miniatura no permite precisar de qué material es el sepulcro, muy profundo por otra parte, en el que sus hermanos colocan a Judas Macabeo.

Para los pobres y las inhumaciones precipitadas, se utilizaba normalmente un cajón o una tumba para que el cuerpo fuera depositado en tierra. Los nobles, los caballeros y los cristianos reposaban en tierra bendita o en los pavimentos de las iglesias. Los judíos eran enterrados en los cementerios reservados para ellos.

## ROTURADORES DE TIERRAS Y LEÑADORES

Imágenes nn. 15 y 16:

Letra inicial I (Moralia in Job - ms. 173 f. 41)

Letra inicial Q (Moralia in Job - ms. 170 f. 59)



*La extraordinaria expansión demográfica de los siglos XI al XIII fue contemporánea de un movimiento único en la historia rural de Occidente: la roturación de las tierras. La paz relativa, las variaciones del clima y de vegetación, las acciones del hombre sobre las diferentes coberturas vegetales, contribuyeron a la extensión de una y al nacimiento de la otra, sin que se pueda precisar que movimiento precedió al otro.*

*Las primeras roturaciones vienen a realizarse con la reconquista de los barbechos situados en los confines de los territorios y la puesta en valor de las tierras abandonadas durante los turbulentos períodos de los siglos X y XI. La tala de bosques, las nuevas tierras ganadas a los mismos, el aumento, por tanto, de las superficies cultivables y la creación de nuevas villas gozando de concesiones especiales, vendrán más tarde.*

*Buscando preferentemente los lugares salvajes y solitarios, a fin de disfrutar de toda la calma necesaria para su meditación, los Cistercienses los encontraron fundamentalmente en los antiguos territorios abandonados, y a los que revalorizaron enormemente. Los monasterios cistercienses se*

*desarrollaban en esas tierras, con frecuencia al lado de un río o en una región pantanosa: el agua les resultaba de todo punto indispensable. Debían instalar, además, los edificios necesarios, religiosos y claustrales, para llevar una vida de comunidad. Era cierto que los monjes preferían los terrenos que resultaban fáciles de desproveer de su capa vegetal, pues debían resolver rápidamente los problemas más urgentes para instalarse. Las primeras roturaciones realizadas por los monjes tenían por fin permitirles la preparación de los lugares para vivir y construir. Los bosques eran la primera materia prima utilizada para sus construcciones, antes de poder recurrir a la piedra.*

*A esta tarea, la de los leñadores, se destina la gran encina que sirve de letra inicial I, en la que se encaraman un hermano converso y un laico (ver imágenes nn. 16 y 17). El abatimiento del árbol se representa con mucho humor. El laico, encaramado en la copa del árbol, se afana en desbrozar las ramas, mientras que el hermano converso está talando el tronco (¡El paisano es un obrero remunerado, mientras que el converso trabaja por la salvación de su alma!). Las actitudes de trabajo y la actividad de los dos hombres se reflejan con gran realismo. El cuerpo del converso aparece todo él tenso por el esfuerzo, como dirigido a la acción que desempeña. Se ve que está movido por un impulso que trasmite a la hazuela que sujeta con las dos manos. La tarea es dura: la hazuela parece muy poca cosa en relación al tamaño del árbol a abatir. Tanto ardor gozoso se logra plasmar a la perfección mediante la torsión del cuerpo, el apoyo sobre la punta de los pies, el gesto de los labios del personaje. Se puede decir que el miniaturista ha logrado reflejar hasta el golpe del hacha sobre el árbol. El converso practica dos tipos de corte sobre el tronco. El tajo oblicuo de abajo a arriba llevará al árbol a balancearse sobre su fundamento. El tajo horizontal vendrá a completar el trabajo de abatimiento al reducir el grosor del tronco. Por otra parte, la tarea se hace así mucho más fácilmente que dando un corte de abajo a arriba. Se notará que el trabajo de abatimiento se hace a la altura del hombre: el tocón que permanecerá en tierra sobresale mucho del suelo.*

*La pobreza y la escasez de la vestimenta del hermano converso no disminuyen su intrepidez. El monje*

*aparece embutido en un sayal difuminado; su túnica marrón y chaperón más claro denuncian los perjuicios del tiempo y de los rudos trabajos. Un basto cinturón de cuero sujeta una colodra para guardar la piedra de afilar que servía para aguzar los útiles de trabajo.*

*El hombre situado en la copa de la encina es un paisano reclutado por los monjes para ayudarlos. Cuando el trabajo se hacía muy importante o continuado, los cistercienses, que no admitían el empleo de siervos enteramente disponibles a su servicio, recurrían a mano de obra contratada. Con la podadera de buen mango en mano, el paisano no da menores muestras de entusiasmo que el converso; pero, antes que nada, debe vigilar por conservar su equilibrio, muy precario por otra parte. Eso explica sus movimientos más mesurados y su mayor atención.*

*En la imagen nº 16 los hermanos conversos han dejado la tala del árbol para dedicarse a desbrozar unas ramas. Los dos hombres se ven inclinados sobre su tarea hasta el punto de cerrar el círculo de la letra inicial Q. Un humor, aún mayor y más sarcástico todavía que el de la imagen anterior se desprende de este dibujo. La igualdad es la norma común en el seno del monasterio. Se observa fácilmente que los dos hombres van vestidos pobrísimamente y que los pliegues de sus calzas mal ajustadas completan a maravilla la gran vetusted de su indumentaria. Sin embargo, el más grande de los dos por la talla no parece manifestar en su actitud o su mirada ninguna superioridad frente a su compañero, que le admite y soporta con resignación. En el rostro del pequeño converso se observa una cierta amargura indicada por el gesto de su boca, y el entrecejo fruncido. Las cabezas de los dos personajes, tonsura contra tonsura, hacen pensar en esos motivos ornamentales orientales de animales enfrentados, muy comunes en el bestiario romano. La idea de superioridad se retoma y expresa en la combinación de los dos útiles de trabajo. La madera sobre la cual el gran converso golpea con la maza la cuña para romper la rama parece no ofrecer mucha resistencia; sin embargo, el converso pequeño parece hacer un gesto como de querer retirar la cuña del madero.*

*Los árboles abatidos por los Cistercienses eran aserrados en tablones o en vigas para servir a la construcción; también se hacían pilotes para las empalizadas y traviesas para las presas... A las roturaciones de tierras emprendidas para liberar espacios en los bosques, y así poder edificar sus construcciones claustrales, vendrán a añadirse las roturaciones para poder cultivar la tierra, pues había que asegurar la alimentación del monasterio, el albergue y la acogida de los viajeros.*



*EL TRABAJO DE LOS CAMPOS. EL DOMINIO SEÑORIAL. LOS DOMINIOS CISTÉRCIENSES. LOS CEREALES. LOS ÚTILES DE TRABAJO. LA SIEGA Y LA TRILLA.*

*Imágenes 17 y 18:*

*Letra inicial Q (Moralia in Job - ms. 170 f. 75 vº)*

*Letra inicial S (Moralia in Job - ms. 169 f. 148)*



*Las* tierras desmontadas y roturadas por los monjes y los conversos no debían quedar improductivas. Varias razones vienen a confirmar esta necesidad. Fuera de las horas consagradas a la oración los monjes no deben permanecer inactivos: uno de los principios de la *Regla* enseña que el trabajo manual libra de la ociosidad. Por otra parte, era preciso velar por la subsistencia de la comunidad y subvenir a todas sus necesidades, por muy modestas que fueran. La pobreza era una

obligación de regla en el monasterio; pero no la mendicidad. Los monjes también debían practicar la hospitalidad para con los indigentes que acudían a la abadía. Para responder a estas necesidades, los cistercienses se entregaron a la agricultura y a la cría de ganados, principalmente de carneros, que les facilitaban pieles y carne, así como lana para sus vestidos (ver imagen nº 20).

*La Carta de Caridad redactada en 1134 precisa: El principio de nuestro nombre y de nuestra orden excluye la posesión de iglesias, altares, cementerios, diezmos del trabajo o cría de ganado ajeno, dominios, villas, padrones de tierras, rentas de hornos o molinos, y otros bienes semejantes, contrarios a la pureza monástica.* La economía cisterciense no admitía los beneficios sobre el dinero. Según otro párrafo de la Carta de Caridad, *“los monjes de nuestra Orden deben proveer a su subsistencia con el trabajo manual, el cultivo de las tierras, la cría de ganados. Por eso nos estará permitido tener para nuestro uso propio aguas, bosques, viñas, praderías, tierras alejadas de la morada de los hombres (en otras palabras, lejos de las villas y ciudades) y animales”.* Los beneficios obtenidos eran destinados a moneda de cambio para productos que los monasterios no podían fabricar.

*“Para trabajar las tierras, enriquecerlas y conservarlas, podemos poseerlas cerca o lejos del monasterio, pero no a más de una jornada de camino; lo mismo que las granjas, que serán cuidadas por conversos”.* La explotación de las tierras por Cister no estaba establecida según el esquema habitual y cuasi generalizado en el siglo XI, bien en lo que se refería a la reserva de una parte de la tierra por parte del señor, y que otros trabajaban para él algunos días del año siervos o hacenderos, bien en cuanto a tierras entregadas a hombres libres o asalariados para asegurarles la subsistencia, tierras gravadas con réditos. Los terrenos cistercienses eran explotados directamente por los conversos y ellos obtenían los beneficios.

El trabajo del campo requería una disponibilidad de tiempo según las estaciones, una actividad y una presencia más intensa en algunos momentos del año, principalmente en la

época de la siega y la trilla. Según la *Regla benedictina*, la jornada de un monje de Cister se dividía en tres tiempos iguales dedicados a la oración, al trabajo y al ocio contemplativo. Para proveer a estas necesidades, los Cistercienses dieron muestras de originalidad al disponer de los hermanos conversos. Integrados en la comunidad, no son monjes a jornada completa, pues no pronunciaban los votos que les introdujeran en el estado religioso. Compartían en todo la vida del monasterio y debían asumir la pobreza, la soledad, el silencio, el ayuno y la abstinencia. Su asistencia al coro era muy reducida, y sólo en función de su participación en la vida de la comunidad. Sobre ellos recaía, en gran parte, la subsistencia de la abadía.

La *Carta de Caridad* introdujo la novedad de las granjas en el sistema de explotación mantenido por Cister. El dominio cisterciense, nacido las más de las veces de la reunión de múltiples donaciones hechas a la comunidad. El término -dominio cisterciense- designa las tierras y los edificios (casas habitadas por los conversos, o destinados para los forrajes y los habituallamientos). Las granjas no debían estar alejadas del monasterio, a más de una jornada, a fin de facilitar las relaciones con la abadía. La insuficiencia de los medios de comunicación, muy primarios en aquel tiempo, eran una dificultad particularmente considerable para la buena marcha de la economía.

Las imágenes 17 y 18 presentan, respectivamente, a un converso afanado en la siega y a un hombre trillando. Es difícil precisar que cereal recoge el hermano converso. Probablemente se trata de trigo, quizá hasta de grano duro destinado para sémolas o potajes. Además del trigo duro también se consumía entonces el trigo blando, la espelta y la escanda. También se cultivaban otros cereales. La harina de centeno era generalmente preferida para la elaboración de un pan que conservaba más largo tiempo la frescura. La cebada, poco exigente con la climatología, era el cereal básico. Mezclada con otros cereales, en particular el centeno, servía para los potajes (la comida principal de la mayor parte de la gente) y la alimentación de los animales. La avena desempeña también una función importante en la Edad Media; se utiliza junto con la cebada, el centeno y el trigo en las comidas masivas, y sirve

además para los caballos, los de silla y los de combate. El caballo de tiro aún no existía en las explotaciones agrícolas. Se ha dicho que el desarrollo del cultivo de la avena va parejo al de la cría del caballo.

Excepción hecha de los huertecillos que rodeaban las casas donde se vivía, bosques y pastizales -terrenos predominantes en Francia Norte, y que pertenecían generalmente a un señor o a una orden religiosa- la tierra se dividía en suelos. No se puede afirmar con seguridad si una rotación bienal o trienal determinaba el desarrollo de los trabajos de los campos a comienzos del siglo XX. La tabla siguiente muestra el orden de los cultivos a lo largo de un ciclo trienal:

Cultivos	Primer año	Segundo año	Tercer año	Cuarto año
Primer suelo	Trigo de invierno	Trigo de primavera	Barbecho	Trigo de invierno
Segundo suelo	Trigo de primavera	Barbecho	Trigo de invierno	Trigo de primavera
Tercer suelo	Barbecho	Trigo de invierno	Trigo de primavera	Barbecho

Por trigo de invierno se entiende el trigo candeal, el centeno y la espelta. Los trigos de primavera comprendían la cebada, la avena y algunas leguminosas (guisantes y habas). La tierra generalmente se trabajaba bien con el hazadón la laya y la piocha o zapapico. Un dominio cisterciense era lo suficientemente amplio como para contar con los servicios de un arado. Los paisanos muy pobres y tributarios de un pequeño trozo de tierra no podían permitírselo. Por otra parte, de no ser que se agruparan, no podrían sacarle la rentabilidad suficiente.

*Una reja de metal que entrara más profundamente en la tierra que la de madera junto con versor que removiera bien la tierra rendían mucho más eficaz el arado. No siempre estaba dotado de ruedas. En este período era aún reciente la utilización de un tiro compuesto por caballos o bueyes para acrecentar la fuerza de tracción. La sementera se hacía a voleo. Los granos se esparcían con una rastrilla triangular, generalmente de madera, y sobre la cual se sujetaban algunas piedras para acrecentar su peso. El desarrollo del uso del hierro en los útiles de trabajo no se limita sólo al arado o a la rastrilla, sino también a todos los instrumentos para el trabajo de los campos.*

*El tiempo de la siega no dejaba respiro a los paisanos, siempre a merced de la intemperie. De hecho, el hermano converso que siega los cereales demuestra un entusiasmo y un fervor apenas retenidos. El hombre va vestido pobremente raídos por el tiempo: una túnica de color marrón y un chaperón con capucha, ceñido a la cintura por una cuerda de cáñamo a la que se sujetaba la colodra, especie de estuche para guardar la piedra con la que se afilaba la hoz que sostiene en la mano derecha. En esta época, las guadañas estrechas y largas sólo se utilizaba para la siega del heno. En la del trigo se utilizaba una hoz más pequeña, que permitía que se perdiera menos grano y su ligereza la hacía un instrumento fácilmente manejable a las mujeres. Sin embargo, la guadaña resultaba más rápida para las grandes siegas. Los iluminadores del libro *Las muy ricas horas del Duque de Berry* ya la muestran en el siglo XV.*

*Sobre el rostro del hombre se ve una gran satisfacción, la alegría del trabajo llevado felizmente a su fin y la certeza de un invierno asegurado. La mano izquierda empuña con decisión una haz de espigas que la hoz va a cortar. Detrás del segador queda una gavilla; seguro que está atada según la costumbre medieval, con una lazada bien hecha de dos cañas de trigo unidos a la altura de las espigas. Las gavillas pronto serán colocadas en haces de seis u ocho sobre la tierra para que sequen bien, y luego recogerlas.*

*La trilla se realizaba en el otoño, en tiempo de estación muerta, que se decía. Además del trillo de mano se*

separaban también los granos de las espigas mediante otro sistema, es decir, el pateo de animales o el trillo de piedras o planchas de madera erizados de clavos. Pero el desgranamiento o trilla necesitaba un gran espacio de evolución y debía hacerse al aire libre y con tiempo clemente. Por otra parte este método trituraba también la paja, que ya no podía ser utilizada; por eso en la Edad Media se prefería la trilla a mano, mientras que la trilla con otros instrumentos se reservaba para el mediodía mediterráneo.

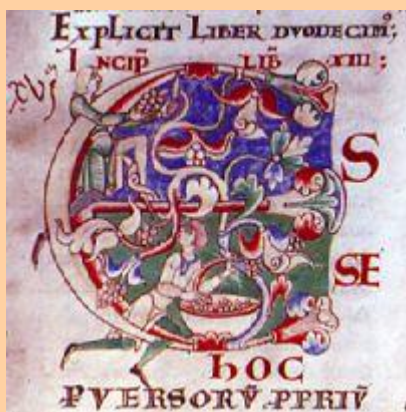
En la imagen nº 18 el miniaturista ha combinado de una forma extraña al hombre, imbuido de un ardor poco común, y el trillo, a fin de formar la letra S inicial (comparar con la imagen nº 23. Se verá en ella una cierta influencia del arte de los juglares y sus acrobacias). El hombre, vestido al uso de los paisanos traiciona por su indumentaria su independencia religiosa en relación a la comunidad cisterciense. ¿Se trata de un siervo o de un obrero asalariado a cargo del monasterio? Movido por un impulso vertiginoso que le hace separarse del suelo, el hombre gira su torso como en una media vuelta; y la cabeza sigue el movimiento de la espalda. Aunque un poco irreal, esta postura ha parecido adecuada al miniaturista para transcribir el fervor del hombre en el trabajo, acentuando incluso su esfuerzo por medio del gesto de la boca, de la nariz y la intensidad de la mirada fija en un punto. El trillo de mano, utilizado todavía en el siglo XIX, estaba compuesto de dos bastones de madera unido por una correa de cuero. El palo que se sujetaba con las dos manos por el hombre servía de mango, el otro era el que batía la espiga para que los granos salieran de ella. La trilla a mano se hacía por varios hombres a la vez, turnándose. Mantenían el ritmo acompañándose de canciones mientras trillaban. Después de la trilla se procedía al cribado, para separar el grano de la vaina. Para esta operación se utilizaban unas cribas largas y planas que se sacudían de un lado a otro para recoger las vainas. Más fácil resultaba lanzar al viento -aventar- los granos ya trillados y luego se recogían.

A pesar de lo reducido del dibujo, existe en él una gran concisión e intensidad, y hasta humor, cosas todas ellas que caracterizaban el trabajo del campo en Cister. Pero más allá de la importancia que presentaba el trabajo manual en las

*comunidad cisterciense y su interés vital, no hay por qué dar a las tareas representadas por estas dos pequeñas viñetas una significación simbólica. La satisfacción del segador que recoge sus bellas espigas quizá pueda representar, con todo, la satisfacción totalmente espiritual del religioso que, del mismo modo, realiza su recolección de almas. El ardor con el que el paisano desgrana las espigas podría figurar la voluntad firme de Císter de mantener una línea pura entre los errores de su tiempo.*

## LA VENDIMIA. EL VINO EN CÍSTER. EL “CLOS DE VOUGEOT”.

Imagen nº 19: Letra inicial E (Moralia in Job - ms. 170 f. 32)



Es muy normal encontrar en los miniaturistas cistercienses escenas de vendimia. La estrictísima Regla de Cister no prohibía el vino a los monjes. Los Cistercienses, aplicados a hacer revivir en su integridad la Regla benedictina se acordaron muy bien de ello. Sin embargo, en la época de san Bernardo, y también conforme a la misma Regla, se tomarán las medidas necesarias para reglamentar la asignación de vino diaria para cada monje. Quien hablaba en la mesa era privado de vino, por ejemplo. Más difícil resultaba la cosa en el caso de los conversos, cuyo régimen de alimentación excesivamente frugal no se compaginaba bien con trabajos de esfuerzo. Con frecuencia el vino resultaba un complemento estimulante muy apreciado. A esto se añadía el hecho de que algunos conversos eran los responsables de las bodegas y de las viñas pertenecientes a los monjes. ¡En tal caso parecía muy difícil resistir a la tentación! Hacia 1180-1190 se introdujeron severas restricciones en lo que se refería a bebidas alcohólicas (vino, cerveza, sidra). UN decreto del Capítulo General de 1182 prohíbe a los monjes y a los conversos la entrada en las bodegas después de la vendimia; solamente los seculares debían ocuparse de cuidar la conservación del vino.



*El consumo de vino a lo largo de la jornada no es la única razón que va a llevar a los monasterios a plantar y cultivar la viña. Las necesidades del culto debidas a la expansión del cristianismo -en particular el vino de misa- serán la causa mayor de la expansión de la viticultura en Europa bien avanzado el año mil, incluso hasta en Escandinavia y en Inglaterra, donde el clima no era adecuado a este género de cultivo.*

*Los monjes de Cister recibieron del Duque de Borgoña, en Navidades de 1098, una viña situada cerca del antiguo castillo de Meursault. A finales del siglo XII se mantiene una bodega atendida por dos conversos en este mismo lugar, muy mejorado gracias a otras donaciones. De hecho no se podía transportar el fruto de la vendimia desde Meursault a Cister y la creación de una granja pareció de todo punto indispensable.*

*Ysabel, castellana de Vergy, los señores de alrededor y los monjes de Saint-Germain des Prés hicieron aceptar a Esteban Harding, entre 1109 y 1115, las viñas y las tierras que, roturadas, iban a ser plantadas de cepas. De ahí nacerá en parte el Clos de Vougeot. En los siglos XII y XIII estas donaciones permitieron a los monjes acrecentar considerablemente la superficie de sus posesiones. El Clos de Vougeot era la más reputada de las viñas poseídas por los Cistercienses. En 1125 alcanzaba una extensión de 25 jornales, más o menos. Se construyó una bodega antes de 1120 en el interior de la finca. Es la parte más importante del actual castillo cuyas dependencias interiores pueden contemplarse aún hoy día las cuatro impresionantes prensas empleadas por los monjes.*

*Las viñas no eran siempre recibidas como bienes propios por la abadía; a veces eran explotadas por los monjes, pero compartiendo los beneficios con otros paisanos.*

*La miniatura presenta dos hombres afanados en la vendimia. ¿Son siervos o paisanos que explotan una parcela de*

*viña con los monjes? El hombre apoyado sobre la barra mediana de la letra E parece indicar, por su posición, que la planta es muy alta y que es necesario alzarse para coger los racimos. Conviene indicar que en el siglo XV que las vides eran plantadas en matas o para que corrieran los zarcillos a lo largo de cuerdas, en las que se enrollaban; cuerdas que se sujetaban a los árboles próximos o a rodrigones. ¿Se haría de forma diversa en el siglo XII? ¿Se trata en este caso de racimos blancos o racimos rojos? Es difícil decirlo, aunque la casi totalidad del vino producido a comienzos del siglo XII era vino tinto. El follaje de la planta no parece compuesto por hojas de vid, sino que parecen verse palmas o florones. Pero a la derecha del dibujo puede observarse una hoja de vid, justo en la parte superior de la inicial. Ella sola, al final del sarmiento, se destaca sobre un fondo azul. Los utensilios e instrumentos requeridos para la vendimia se parecen a los utilizados actualmente, por lo menos a comienzos del siglo XX. El hombre a caballo sobre un resaltado del trazo redondeado de la letra, sujeto a un sarmiento para no caerse, deposita un racimo en un recipiente circular provisto de asa. Se trata sin duda de un cesto. El hombre vuelve la cabeza hacia su compañero, colocado más arriba, arrodillado sobre la barra mediana de la mayúscula y apoyándose sobre su pierna izquierda. Con ayuda de un cuchillo, éste, con un seguro movimiento de su mano izquierda, corta un excelente racimo. El equilibrio del personaje quizá sea precario, pero hábil y precisamente calculado.*

*El conjunto resulta muy agradable para la vista. Las acrobacias de los dos paisanos se complementan bien con las volutas y las líneas curvas de los sarmientos y de las hojas. No hay guías en el dibujo; aunque se sugieren en el trazado general. Los colores dominantes, verdes y azules, se difuminan ante las acentuaciones del rojo, colocadas muy inteligentemente en el espacio de la mayúscula. Los ojos tienden a ir de un lado a otro. Esas manchas rojas, símbolos de la vida, pueden representar muy bien la alegría de las vendimias. El vino era ya en esta época un regalo muy apreciado... En 1359, Jean de Bussières, abad de Cister regaló al papa Gregorio XI treinta barricas de su cosecha en Clos de Vougeot. ¡Cuatro años más tarde recibiría el capelo cardenalicio!*

## *LA FABRICACIÓN DE PAÑOS y EL TRABAJO DE LA LANA.*

*Imagen nº 20: Letra inicial Q (Moralía in Job - ms. 173 f. 92 vº)*



*La evocación del trabajo en Cister trae a la memoria la existencia de granjas destinadas al trabajo de los campos. Pero la alimentación no constituía la única necesidad de los monjes. Había que vestirse bien, aunque la indumentaria fuera muy sencilla y sirviera para un uso general y completo. La letra inicial Q, formada por tres paños o retazos, evoca esta necesidad. Se observará, sin embargo, que el color verde no es habitual en la decoración del monasterio. Los Cistercienses se especializaron en la cría de carneros. Borgoña es en la Edad Media una región lanera, aunque con menos importancia que Inglaterra o Flandes. La tela de estofa diluida y ligera que visten y pliegan los dos hombres que forman la letra Q parece ser de lana. En este pequeño dibujo no se aprecian todas las tareas u operaciones que impone el tratado de la fibra con vistas a la confección de una pieza de estofa, sino simplemente el cardado y el corte o pliegue de la pieza ya terminada y ajustada en sus medidas.*

*Después del corte de la lana, el esquila, venía*

*el vareo sobre un trenzado o mallazo que dejaba pasar las hebras más finas. Se untaba la lana con aceite o manteca, que suavizará la estofa. No faltaba el cardado, que es lo que hace el personaje que está sentado. Sostiene en sus manos un cardador, sobre el que se va haciendo pasar la lana grisácea (comparar con la tinta de la cogulla del monje de la ilustración nº 6). El lavado no aparece hasta que la lana está teñida y tejida. El cardado preparaba las lanas cortas para la trama, poniendo las hebras bien paralelas. Se utilizaban a tal efecto dos planchas guarnecidas de alambres de latón o púas de cardo, principalmente cultivado en los bajos Pirineos. Las lanas largas sufrían un peinado para la urdimbre.*

***H**ilar era un trabajo propio de las mujeres. Generalmente lo hacían de rodillas. La existencia de la rueca no aparece atestiguada antes del siglo XIII.*

*Al hilado sucedía el tejido, que definía las dimensiones de la pieza de paño. El oficio de tejedor no evolucionó prácticamente desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII, exceptuados algunos perfeccionamientos de detalle. Las bobinas colocadas sobre las clavijas o pernos, bien de forma horizontal o vertical sobre el artefacto, recogían el hilo de lana. La trama iba siendo formada por la lanzadera, y luego pasaba entre los alambres pares y luego sobre los impares, movidos gracias a un juego de pedales, a fin de obtener el incremento de los hilos. Cuantos más hilos llevara la urdimbre (unos cuarenta o más), tanto más densa y de calidad será la estofa.*

*Después del tejido se practicaba el teñido, generalmente sobre la estofa ya tejida, pues el hilo teñido se manipulaba menos fácilmente. El paño al que prestan atención los dos hombres es de color verde. En esta época los colorantes se obtenían de vegetales o de animales. Se conocían algunos colorantes químicos, pero generalmente eran tóxicos. El azafrán cultivado en España y en Italia servía en principio para el color amarillo. El rojo se obtenía de la granza cultivada en Francia y de maderas importadas de la India. Un rojo más chillón provenía del quermes, es decir, un insecto disecado que se podía*

encontrar en los robles y alcornoques del área mediterránea. La púrpura, que conoció su apogeo en Bizancio en el siglo X y fue descubierta por los fenicios, se sacaba de un marisco, el murex. Para los carmines, en la Edad Media se utilizaba la cochinilla de la India; este insecto se trituraba y luego se mezclaba con alumbre, formando una laca colorante. La tinta azul se conseguía mediante el pastel o el glasto, planta cultivada en Picardía y cuyas hojas machacadas se dejaban fermentar, para luego, ya secas, formar bolitas. El color verde, del que se está teñendo la pieza del dibujo, se obtenía mediante mezcla de tinturas diferentes. Lo mismo se hacía para el violeta, y a veces para el negro.

La coloración del tejido -o sarta- se hacía en grandes recipientes con agua hirviendo, añadiéndose los colorantes mezclados con un mordente para facilitar la fijación intensa del color. El alumbre, una sal recogida en las riberas del Asia Menor y de Siria, era el mordente generalmente utilizado. Cuando los tintes eran de origen animal, particularmente en el caso de la púrpura, se desprendía de las cubas un fuerte olor muy desagradable. La carne de los animales de las que se iba a extraer el color había que hervirla bien y calentarla. Concluido el teñido del tejido, se procedía a suavizar y abrillantar la estofa.

Se imponía, por supuesto, un buen lavado, pues hasta ahora no se había hecho esto. Era la tarea de los bataneros, que trabajaban de pie ante una cuba llena de agua fría, de tierra batida y de orines fermentados. A finales del siglo XII se servían de un batán (especie de rodillo para escurrir). Esta última acción tenía por objeto desprender de la tela las impurezas que contuviera. Luego venía un baño enjabonado para quitar la grasa. Los ríos de aguas muy puras eran particularmente buscados tanto para la preparación de los baños de tinte como para los lavados finales.

Durante el lavado o enfurtido, la estofa encogía. Se ponía a secar entre dos postes colocados horizontalmente, para que la pieza quedara bien mullida. El alargamiento de la estofa en sentido longitudinal dependía del obrero especializado, que sólo contaba para esta tarea con la fuerza de sus brazos.

*No podía faltar una verificación para ver si la tersura y longitud de la estofa respondía a las leyes impuestas por el buen tejido. ¿Es de esto de lo que se ocupan los dos hombres que escurren y doblan la estofa con la fuerza de sus brazos? En todo caso, no se observan instrumentos de medida, aunque existían ya en esta época; pero la verdad es que no se conoce reglamentación alguna al respecto.*

*El humor está siempre presente en las miniaturas de Cister, y no podía ser menos en este caso. Con toda evidencia, cada personaje trata de retener para sí la mayor cantidad de estofa, de modo que ya no pueden casi con más. El miniaturista, que ha colorado de verde la estofa, no lo ha hecho al azar. En esta época el color verde representaba la primavera, y por tanto de esperanza, la esperanza de superar todo lo material. Conforme a la ley de la pobreza de los cistercienses, ese bello paño fabricado en los telares de Cister no dejará a los monjes dejarse llevar por el vértigo del lujo, pero servirá para el intercambio de otros productos necesarios para el monasterio. El color verde es también el color de Satán. ¿No estarán los dos hombres del dibujo habitados por Satán, puesto que demuestran tan desaforado afán de poseer el paño? Esta letra Q constituiría así una advertencia y una llamada a la pobreza al mismo tiempo que el rechazo sistemático de los esplendores temporales que debían practicar en virtud de la Regla y de sus votos, los Cistercienses.*

## LA CAZA CON HÁLCÓN - ENJAEZAMIENTO.

Imagen nº 21: Letra inicial Q (Moralia in Job - ms. 173 f. 174)



*El aburrimiento era tan grande en los sombríos castillos medievales en tiempos de paz que la distracción favorita de los nobles era la caza, que era considerada como una excelente preparación para la guerra, pues requería una buena preparación física y resistencia. Además, la forma más corriente para un noble de demostrar su riqueza consistía en exponer el muestrario de la variedad de sus halcones. Regalar un ave de esta especie solía constituir el don más apreciado.*

*El fondo verde que sirve de soporte a esta escena de caza con halcón toma aquí, bajo la mano maestra del miniaturista, forma de letra inicial Q.*

*El caballo, fogoso y bien cuidado, aparece adornado con un bonete para evitar los inconvenientes del sol. Se han practicado dos agujeros para introducir las orejas. El enjaezamiento del animal se compone de un collarín alrededor del cual se agitan cascabeles; las riendas van sujetas al freno o bocado que pasa a través de la mastia, y las tiene sujetas el caballero con la mano izquierda. También aparece una silla, que asegura la posición del jinete y un cierto confort. Y, finalmente, para no herir al animal, la silla va sobre dos*

*coberturas, una azul y otra roja, siendo sujeta la última por una cincha que pasa alrededor del vientre de la cabalgadura.*

*El hombre, cabellos al viento, lleva un un manto forrado de piel de ardilla -llamado en aquellos tiempos de piel de marta- y se lo sujeta a la espalda izquierda. Parece disfrutar con su halcón. Estas aves tenían un lugar especial en la vida de los nobles. Algunos de estos ricos asistían incluso a la mesa con el halcón sobre su puño. El ave sujeta a la mano derecha del caballero, protegida por un guante de cuero de cetrería, es ciertamente un halcón gerifalte. Dos correas de cuero, las más largas van sujetas a las patas del animal. Iban anudadas a los cordones que servían para el adiestramiento y manejo del ave. La rapaz no lleva aquí el capuchón, que se le ponía al final de la tarea realizada.*

*Delante del caballo el miniaturista ha reunido en una actitud muy realista cinco animales más, entre los que se puede reconocer en el centro una serpiente y dos grullas cenicientas. La de la derecha manifiesta cierta inquietud, pues alza la cabeza estirando bien el cuello, como en actitud de alerta. El halcón gerifalte era muy utilizado para cazar las grullas. El pájaro más pequeño, de alas palmeadas, colocado a la derecha, es un pato salvaje, acaso una negreta. Estas aves, lo mismo que las grullas, inundaban entonces los pantanos, muy numerosos alrededor de Cister.*

*Esta caza con halcón ha ofrecido la posibilidad al miniaturista de expresarse en una escena muy viva gracias a la precisión y al realismo de los movimientos y las actitudes de los animales. Pero la elección de las dos grullas y de la serpiente tiene un significado muy concreto y no ha sido hecha al azar. Además de que estos animales pertenecían a la fauna de la región de Cister y que la grulla era buscada por las plumas de sus alas, utilizadas para escribir, la significación simbólica de la grulla y de la serpiente explica su presencia. En efecto, la grulla entre los antiguos simbolizaba la vigilancia, la serpiente el demonio (la que se alza ante el caballero tiene un aire amenazador). La grulla se alimentaba de serpientes, y de ahí su carácter purificador. Por otra parte, aquí se la coloca frente al caballero, en su mismo camino. Muy bien podría representar,*



*por tanto, para el caballero y para todos los que miren la miniatura, la vigilancia contra las tentaciones terrestres. La caza con halcón, pues, era algo más que un divertimento, era una aventura con tonalidades espirituales, algo que recordaba la incesante tarea de purificación humana. Y no hay que olvidar que entre los primeros cistercienses había una buena parte de ellos que habían sido nobles y caballeros, y conocían muy bien las artes de la caza.*

## *LA MÚSICA: LOS INSTRUMENTOS, LA NOTACIÓN MUSICAL, EL CANTO GREGORIANO:*

*Imagen nº 22: El rey David y los músicos.  
(Biblia de Esteban Harding - ms. 14 f. 131)*



*Así como la imagen nº 10, la 22 pertenece a la página de David, en la cual el rey se sienta en majestad, en el centro de una muralla almenada y defendida por guerreros. Tiene un arpa en la mano. Cuatro músicos están a sus pies. Cada uno toca un instrumento diferente. Parece que lo hacen de memoria. No hay ante ellos ninguna notación musical. La página de David abre el canto del salmista en el capítulo 22 del segundo Libro de Samuel; se trata, pues, de un canto religioso. ¿Es cierto realmente que a comienzos del siglo XII la voz necesitaba instrumentos musicales para ser acompañada? ¿Cómo se realizaba entonces el canto religioso?*

*La identificación de los instrumentos de los cuatro músicos permite reconocer de izquierda a derecha un carillón, una corneta, una viola y un órgano.*

*El primer músico a mano izquierda toca un carillón. Este instrumento, conocido en Francia desde el siglo VII, se componía de tres a ocho campanillas (aquí aparecen siete). Se utilizaba generalmente para acompañar el canto*

litúrgico golpeando las campanillas con pequeños martillos.

El segundo músico sopla una corneta. Es un instrumento rectilíneo de forma cónica, provisto de agujeros, como los caramillos. Generalmente era de latón, de cuerno o de madera, y hasta podía ser un poco curvo. La forma rectilínea adoptada por el miniaturista permitía obtener sonidos agudos más fácilmente. El tono agradable que producía este instrumento se acoplaba muy bien a la voz humana o al timbre de las cuerdas bucales. También es frecuentemente un instrumento de música profana.

El hombre del centro se sienta en una banquetilla muy basta -un escabel o un posapiés-, compuesto por una plancha de madera apoyada en dos o cuatro tacos verticales, y a la que a veces un cojín daba mayor confortabilidad. Toca la viola; se agrupa bajo esta denominación a todos los instrumentos de cuerda tocados con arco, que generalmente son empleados todos ellos en la música profana. La viola dispone aquí de tres cuerdas, y el músico utiliza un arco curvado. Esta especie de violín solía llamarse, con más precisión, viola de arco.

El último personaje, que aparece de rodillas y a la derecha, hace sonar un órgano. Es un instrumento muy antiguo, conocido ya por los romanos en tiempos de Cicerón. En esta época el órgano era hidráulico. A partir del siglo III después de J. la presión de aire comienza a reemplazar la presión hidráulica. Los romanos llevaron el órgano a las Galias, pero desaparece con las invasiones germánicas. Vuelve a ser redescubierto en 757, bajo el reinado de Pipino el Breve, que lo recibe como regalo de la lejana Bizancio. Conocerá un proceso de perfeccionamiento a comienzos del siglo XI. El músico está aquí de rodillas, sobre unos fuelles que emitían el aire, y así, la vibración de los tubos metálicos (bronce o estaño) colocados en lo alto del instrumento, producían el sonido. El hombre aparece muy afanado y muy concentrado, manejando una especie de lengüetas que dejarán o no pasar el aire a los tubos. Las lengüetas serán reemplazadas años más tarde por las teclas que hoy conocemos.

*Se decía antes que no aparece ninguna notación musical ante los artistas. Esta ausencia de partituras, que parece inconcebible en nuestra época, era entonces algo habitual. La notación ha sido durante mucho tiempo una de las lagunas principales de la música. Además, la evolución en la notación musical irá siempre a la par que la evolución en el canto, y más concretamente del canto religioso. En realidad se puede decir que tanto en la antigüedad como en la Edad Media no existía una música concebida únicamente para placer de los oídos. Casi siempre va acompañada de cantos, que son los que determinan generalmente la melodía. La estructura de los cantos va a ir construyendo poco a poco su propio acompañamiento, liberándose de ellos a partir de finales de la Edad Media. Pero todavía va a jugar un papel importante en la determinación y forma de la notación.*

*La antigüedad griega ignoraba el pentagrama. El único recurso de los músicos era una notación alfabética que aún seguía en uso en el siglo XIV. Las letras no daban ninguna precisión en cuanto a la duración de las notas o al ritmo de la melodía. A partir del siglo IX los manuscritos occidentales introducen una novedad, proveniente sin duda del Oriente: los neumas. En un principio los neumas eran sencillamente la reproducción gráfica de un signo hecho con la mano (del director) y destinado a indicar bien la marcha de la melodía bien la forma de ejecutarla. Dos signos son básicos en esta notación: el acento agudo y el acento grave. El primero correspondía a un movimiento de la mano de abajo hacia arriba, significando la elevación de la voz; el segundo, en sentido contrario, significaba el descenso tonal de la misma. Pero los neumas sólo indicaban la marcha de la melodía y no permitían precisar exactamente el intervalo entre dos tonos. Además, el problema del ritmo no queda así resuelto, lo mismo que el de la medida de las notas. Se aprendían, pues, las melodías de memoria, y los neumas constituían, bajo la mano del director, una ayuda para la memoria. A finales del siglo X, los teóricos de la música se sirvieron de una línea, colocando los neumas a una parte y el texto a la otra. En un principio tal línea no representaba un tono especial, y lo mismo podía ser la de re, la de sol o la de fa. El gran teórico de comienzos del siglo XI, Guido de Arezzo, pudo organizar a partir de este trazo un*

pentagrama muy primitivo, adoptado poco a poco, y constituido de tres líneas, donde la de fa iba en rojo, y la de do en amarillo. La creación de la clave, colocada al principio de una línea y para determinar el tono de la nota colocada sobre esta línea, producía los mismos resultados. Los neumas utilizados para precisar los sonidos agudos y los graves no encontraban aquí su lugar. Poco a poco su trazado fue evolucionando hacia formas cuadradas, que tendían a significar una duración mayor de la nota. Esta notación cuadrada constituía entonces y con mucha frecuencia la notación gregoriana.

*El canto gregoriano es el canto monódico y religioso por excelencia, es decir, el coro al unísono sin acompañamiento musical.*

*Hasta Carlomagno el canto se practicó al unísono. Algunos ensayos tímidos de órgano, en los cuales dos voces comenzaban con un canto al unísono, yéndose poco a poco separando la voz alta hasta un intervalo de cuarta, para volver otra vez al unísono” ya habían sido intentados. Pero aún no había surgido ninguna polifonía en la que realmente se utilizara el contrapunto, es decir, el arte de superponer y de ejecutar al mismo tiempo melodías que tuvieran su vida y belleza propias. Los neumas eran cantados de un tirón, sin respirar, sin detenerse y sin reposar un poco la voz, mientras que el ritmo propio del gregoriano, o canto llano, es el ritmo libre. No es un canto medido. El ritmo responde esencialmente a las variaciones de intensidad y tonalidad antes de caer en las variaciones de duración. La melodía se eleva y descende (arsis y tesis), y el ritmo la sigue. El canto llano se nutre de la palabra. Todo ello explica su grandeza y su éxito. El canto gregoriano, esencialmente reservado a los coros de hombres y nacido de un deseo de “uniformización” de la liturgia debido al papa Gregorio Magno, va a ver corromperse su estilo a lo largo del siglo XI. Una de las preocupaciones de Bernardo de Claraval será la de la búsqueda de un canto llano depurado y de acuerdo con la regla cisterciense.*

*Se echa de ver en la imagen que los instrumentos representados*

*pertenecían también al repertorio de los instrumentos de la música profana, más que de la religiosa. Parece que, según la costumbre, el artista se ha preocupado más por ofrecer un muestrario de instrumentos de finales del siglo XI que de representar una “orquesta”, aunque el órgano y el carillón revistieran un carácter religioso. Los músicos seguro que tocaban melodías diferentes de las gregorianas, pues el canto llano se caracterizaba, como hemos dicho, por la ausencia de acompañamiento musical.*

## LOS JUGLARES

Imágenes nn. 23 y 24:

Letra adornada S (*Moralia in Job* - ms. 169 f.5).

Letra adornada H (*Moralia in Job* - ms. 173 f.66).



La presencia de juglares puede parecer de lo más extraño en los libros destinados a servir de educación y edificación de los monjes de la abadía de Cister. De hecho, este divertido personaje encontró su lugar en todos los segmentos de la sociedad medieval occidental: en la esquina de una calle, en el castillo, en las iglesias de los monasterios,. Poco a poco irá conquistando Europa y todas los lugares habitados, Si se quisiera saber el origen de los juglares en el tiempo, dos posibles teorías se presentan ante nosotros: una les hace provenir de los bardos germánicos, aquellos guerreros cantores de epopeyas; otra les remite a los mimos latinos de la antigüedad. La segunda hipótesis parece más verosímil. La terminología latina utilizada por los eruditos merovingios y carolingios ya refleja la existencia de los juglares bajo la expresión *mimus* o *hístrío*. Poco a poco, y desde la caída del Imperio Romano, las repetidas e indignadas protestas del mundo cristiano, y sobre todo de sus dirigentes, contra esos corruptores de almas, manifiestan claramente la importancia que adquirieron. Además del teatro, muy pronto y muy bien va a reinventar espectáculos y

variedades muy bien orientadas a mantener la atención de los ignorantes y a vaciar muy pronto sus bolsas. Eran muy apreciados por todas las gentes, por todos los ambientes sociales, y principalmente por los clérigos, quienes les recibían principescamente a sus mesas. Se instalaron definitivamente en Francia en la época carolingia y consiguieron hacer la competencia a los bardos de más allá del Rhin hasta eliminarlos. Conocidos universalmente con el nombre de *juglares*, estos hombres se dedicaban a todo lo que tuviera como fin divertir a los demás. De ahí que se dijera que “un juglar es un ser polifacético: un músico, un poeta, un actor, un saltimbanquí; es una especie de distribuidor de los placeres vinculado a las cortes de los reyes y de los príncipes; es un vagabundo que va errante por los caminos y ofrece representaciones en los pueblos; es el acompañante divertido que, en cada etapa, canta la “gesta” a los peregrinos ; es el charlatán que entretiene a la gente en las ferias; es el actor y el autor de los “juegos” que se organizan en las fiestas populares, a la salida de las iglesias; es el maestro de danza que compromete y hace bailar a la gente joven; es tamborilero, trompetista, y también hace sonar la tromba o bocina que regula la marcha de las procesiones; es el cantor y poeta que alegra los festines, las bodas, las veladas nocturnas; es el escudero que hace volatines sobre los caballos, el acróbata que sabe danzar sobre sus manos, que lanza cuchillos, que atraviesa fuegos a todo correr, que come fuego, que se contorsiona y se desarticula; es el cuentista que parodia y gesticula; el bufón que se burla de todo y dice groserías; el juglar era todo esto, y más aún, pues aunque hayamos ofrecido esta larga definición, aún nos quedan muchas cosas por decir. Podríamos preguntarnos todavía: ¿El juglar era todo esto a la vez? ¿No será, más bien, que con una sola palabra designamos actividades diferentes?” (E. Faral). Se puede comprender muy bien, según lo dicho, la actitud de la iglesia, guardiana de las buenas costumbres, frente a estos seres tan particulares, a los que no podía por menos de condenar. Les negaba formalmente la comunión, pena realmente grave en una sociedad regida completamente por principios religiosos. Esta preocupación e insistencia por eliminar a los juglares de las preocupaciones cotidianas era tanto más insistente en el caso de clérigos, monjes y altas dignidades eclesiásticas, a fin de que no mostraran sus simpatías por “esos ministros de Satán”, mientras



que a veces recibían a los necesitados con menos honores y educación. La Iglesia solamente permite una categoría de juglares, e incluso la favorece: la de aquellos que en los siglos XI y XII cantaban las Vidas de los Santos al final de los oficios religiosos, costumbre que poco a poco se fue difundiendo por los castillos y villas, como lo atestiguan las traducciones en romance. Las vidas de los santos son algo inseparable del culto a las reliquias que se profesaba en los tiempos de elaboración de los primeros manuscritos de Cister, lo mismo que el origen y el fomento de las peregrinaciones, lugar en que los juglares encontraban fácilmente su lugar. En esta época Borgoña es una tierra de peregrinaciones. Vézelay, donde se honran las reliquias de Santa Magdalena, es el punto de partida para Santiago de Compostela. Autun debe su reputación a su bellísima basílica, que logró reunir los huesos de San Lázaro. Simultáneamente a las vidas de los Santos se divulgan las canciones de gesta que fundamentan su estilo en los poemas épicos de los bardos germánicos. La Iglesia también acepta las gestas, pues en ellas se cuentan hechos heroicos y extraordinarios que engrandecen al hombre y edifican al auditorio. Los divertimentos que nos ofrecen las miniaturas de Cister son, por el contrario, los que la autoridad cristiana rechaza: cuatro acróbatas músicos formando la letra S, y un ilusionista que deja más que sorprendido a un hombre, quizá un caballero. Tales volatíneros milagrosos dejaban pasmados a sus numerosos expectadores, que les demostraban gran atención. Los juglares conocían muchísimos trucos y utilizaban toda la ingenuidad de sus expectadores para atraérselos y, al fin, timarlos. Todas estas escenas de saltimbanquis, de mimos y charlatanes, eran realmente espectaculares y de gran colorido, de modo que llamaron la atención de los miniaturistas, que torturaban a tales personajes a placer para hacerles entrar dentro de una letra. En la imagen nº 23 vemos a cuatro hombres, privados de sus piernas y unidos por una red o funda que les mantiene prisioneros, se esfuerzan por tocar un instrumento, realizar un ejercicio de contorsionismo y mostrar su habilidad con los cuchillos. El juglar que forma la curva superior de la letra toca la trompeta, el otro la flauta. Estos dos instrumentos producen una tonalidad aguda, estridente y excitante. Los dos hombres se esfuerzan con gran atención y particular intensidad por producir una música que no puede

dejar indiferente al auditorio. El que realiza el "volatín" a la izquierda en la curva mediana de la letra da la impresión de flotar en el aire, pues parece seguro de sí mismo y de su punto de apoyo. El cuarto personaje es inquietante. Lleva su audacia hasta rozar con sus cuchillos el torso de su compañero y no duda en tratar de empujar uno de ellos con su dedo índice derecho de forma que hasta lo coloca bajo la axila del hombre que tiene debajo. El miniaturista no ha utilizado por azar a los juglares para formar la letra S. Los trazos de la mayúscula sigue la línea sinuosa de una serpiente, animal que todo a lo largo de la Edad Media representaba el mal. Este animal, enroscado en torno a Eva, le susurraba al oído la invitación a la desobediencia. La miniatura nº 23 muestra, con toda evidencia y muy sutilmente, el peligro que representan estos acróbatas, peligro que un hombre preocupado por su salvación debe evitar absolutamente. Con todo, hay un elemento tranquilizador que se introduce en el dibujo: la espada, símbolo de la pureza. La espada corta dos cabezas, lo mismo que cortará la serpiente; dos cabezas con las que se forma una nueva, monstruosa. A este punto de unión deben someterse los juglares, esos seres impuros. Quizá uno de esos cuatro personajes perteneciera al mundo de los vagantes (gírovagos): esos religiosos embaucados por un sermón prometedor de felicidad y que huían del monasterio porque el rigor de la Regla les parecía muy difícil de soportar, esos ególatras, nobles o siervos, que no sabían qué estudiar, condenados a arrastrar su miseria si no obtenían en la Iglesia un cargo bien provisto de prebendas. Marginados, abandonados, agresivos para con la sociedad y desgraciados, los gírovagos formaron parte de esa clase de juglares que componían poemas cáusticos y acusadores, cuya vida y compañía resultaban poco recomendables. Se reconocieron seguidores de un patrón imaginario, completamente inventado, su dios Golias, que les dejará su nombre: el clan de los marginados y de los descontentos será el clan de los goliardos. Bajo otro punto de vista, los seres que forman en la viñeta 24 la letra H previenen al lector del peligro que presentan los juglares. Una de las barras verticales de la letra está formada por una parte de un enano anciano. Contrariamente a las costumbres de los juglares no es de una pieza y cerrado, su rostro no está pintado; pero su mirada llena de falsía es muy significativa. Para poner una nota más a esta sensación

*desagradable, un hurón erguido sobre su cabeza le permite parecer tan alto como el hombre que forma la otra barra vertical de la letra. El hombre está vestido con colores vivos, mientras que sus largos cabellos, sus faldas largas y curvas añaden gran vistosidad a su traje. Cautivado, parece aplaudir a la diversión, y su mirada expresa la fascinación que sobre él ejerce el hurón. Este animal, figura del diablo en la edad media y aborrecido por San Bernardo, "personifica" la hipocresía y la lujuria. Se puede observar, efectivamente, que el hurón vuelve la cabeza para mirar al hombre con un aspecto aparentemente sorprendido e inocente. Muy ocupado con el animal, el espectador ni se da cuenta del último truco del charlatán que hace salir un conejo, no se sabe cómo, de los faldones o de las calzas del personaje.*

*Con mucha discreción, con mucha cara y con mucha habilidad, el enano y su cómplice han conquistado y embaucado al rico caballero, que les colmará de regalos y asegurará, durante algún tiempo, su precaria vida. La atmósfera de falsedad que rodea a toda esta viñeta manifiesta a las claras la pasión que arrastra a los hombres de la Edad Media hacia aquellos que tienen el poder de divertir y llama la atención de nuevo sobre el peligro que tales juglares representan para la sociedad.*

*Los siglos XI y XII marcan una época en la que se forma el mundo de los juglares, cuya influencia se mantendrá todo a lo largo del siglo XIII a través de los trovadores, de los menestrales o de los acróbatas. Estos hombres serán el reflejo de las cortes señoriales, donde encontrarán cobijo y comida y se verán colmados de regalos y de mil costosos caprichos.*