

TRANSLATIO IN PARIETEM.
DOS GRAFITOS MEDIEVALES EN LAS IGLESIAS
DE SAN MILLÁN DE SUSO (LA RIOJA)
Y PEÑALBA DE SANTIAGO (LEÓN)

Josemi Lorenzo Arribas
Institut d'Estudis Medievals
josemi20@hotmail.com

Los revocos históricos asociados a un paramento tienen una cualidad documental en sí mismos por propia naturaleza, ya que sirven para establecer relaciones de anteroposterioridad con respecto a otros elementos murarios cuando se analiza el modo en que se disponen unos y otros. Las afecciones patológicas a que están expuestos (lagunas, ataques biológicos...) ofrecen también datos preciosos que deben registrarse cuidadosamente, más si se va a intervenir en ellos. Y cuánto más cuando tales revestimientos han sido utilizados para dejar constancia de actividad humana por su condición de soporte, sea en forma de manifestación decorativa o textual, como un gran pergamino para perpetuar mensajes escritos, que es de lo que estas páginas tratan, referidas a los siglos medievales. Si “[l]ibro y biblioteca se avienen bien como metáfora por la propia estructura foliácea de los cortes estratigráficos de revocos superpuestos” (Lorenzo, 2012a, p. 80), dicho tropo (o traslación) cobra pleno significado cuando los enlucidos acogen registros textuales.

En prácticamente todas las acepciones del lema “traslación” que el Diccionario de Autoridades empleó en su primera edición de 1739 para definir el término cabría instalar el acto de grafitear mensajes en los revocos de los muros o, más excepcionalmente al menos en la Edad Media, en la propia piedra. Según el texto normativo, traslación pueden ser tres cosas: un “acto de mudar una cosa de un lugar a otro” (como el texto de su soporte habitual, el pergamino o, más tarde, papel, al muro); la “traducción de un texto de un idioma en otro” (por extensión, trasladar el texto de su medio natural a otro tan peculiar como el muro está añadiendo nuevos significados contextuales que ayudan a su “traducción”); y, finalmente, es una “figura retórica”, equivalente a la metáfora (de la cual nos servimos en esta reflexión).

Por lo general, los grafitos textuales medievales no hacen gala del carácter reivindicativo que sí poseerán muchas de estas manifestaciones escritas en los siglos posteriores. En los siglos medievales suelen ser textos “meramente” informativos que registran nombres propios (autorías o registros de visita, fechas, sucesos, copia de textos religiosos, noticias funerarias, o información de carácter litúrgico como advocaciones, deposición de reliquias, y hasta consagraciones). Si las escrituras que se han dado en llamar, de manera poco afortunada, “expuestas” o monumentales, que se popularizarán desde la Baja Edad Media en adelante, tienen intención de transmitir un mensaje controlado por quien tiene la capacidad de trasladarlo a espacios a la vista pública¹, las escrituras grafitadas vendrían a ser *textos dichos en voz baja*, con un alcance más restringido en cuanto al receptor del mensaje, que hoy interesan muchas veces, más allá de lo que la textualidad cuenta, por la información que aporta el soporte donde se instalan.

Pero esos restringidos mensajes suponen la capacidad de utilizar la escritura, un código al alcance de poca gente en la Edad Media, más si emplean el latín cuando las escrituras vernáculas ya se han popularizado, y aportan una información que frecuentemente no se conserva por otra vía. Por lo general el mensaje es más gráfico que textual, pero reparemos en un par de ejemplos peninsulares interesantes en los que la grafía hace acto de presencia con intención de informar de algo. En un caso, en los sillares del pórtico de San Millán de Suso (San Millán de la Cogolla, La Rioja); en otro, en el que quizá sea el primer revoco interior de la iglesia de Santiago en Peñalba de Santiago (León)², para documentar la costumbre de inscribir textos sobre paramentos, y la potencialidad de estas *translationes* del pergamino al muro.

DOS EJEMPLOS PENINSULARES

San Millán de Suso. Un mapa que no lo es

En la galería porticada del complejo que acogió al autor de las celebradas *Glosas emilianenses*, sede de un memorable escriptorio, junto a los ocho sarcófagos que se conservan en su pórtico y que la tradición dice que contienen los cuerpos de los Siete Infantes de Lara y su ayo, hay una acumulación inusual, en calidad y

¹ Por ejemplo, vid. Castillo, 2009. Por “vista pública” no ha de entenderse universal, sino que el mensaje puede ir dirigido a un colectivo restringido de población, del mismo modo que el objeto epigráfico antiguo tiene unas características propias, incluidas las publicitarias (Velázquez Soriano, 2008, pp. 30-33), aplicables al contexto medieval, que a mi juicio le separan del grafito.

² Publiqué sendas versiones previas y reducidas de ambos grafitos en Lorenzo Arribas, 2012b y 2013.

cantidad, de grafitos incisos con trazo bastante bien marcado y con restos de policromía en el bisel de su incisión. Los rasgos estéticos y paleográficos de estas marcas sin duda nos llevan a los siglos centrales de la Edad Media: nudos de los llamados de Salomón, *signa tabellionis*, torres y fortificaciones, estrellas de variado número de puntas, pájaros, guerreros, otras representaciones antropomorfas... y una cantidad de textos que requieren análisis aparte. Distan mucho de estar bien estudiados estos grafitos, aunque contamos con el libro del que fuera durante muchos años guardés del monumento (Lejárraga e Ibáñez, 1998). Con cautela, podemos acercarnos a la riqueza de estas incisiones.

Un grafito merece especial atención. Se trata de una retícula dispuesta bajo una palabra: OBIEQO (Fig. 1a). En el trabajo antedicho se reproduce calcado el grafito y se especula con que se pueda tratar de un mapa de la ciudad de Oviedo, a modo de moderno plano urbano (Lejárraga e Ibáñez, 1998, p. 31, *reprod.* en p. 84; Fig. 1b). Visto así, las rayas ortogonales serían calles paralelas y perpendiculares, sin que faltase una transversal, pero la observación del grafito original nos lleva al necesario cuidado que hay que guardar cuando se hacen ciertas afirmaciones, y las siguientes objeciones anulan la posibilidad de encontrarnos ante una imagen cartográfica.

En primer lugar, se lee “Obiedo” en la representación gráfica de estos autores, porque entendieron como D lo que realmente una Q (Q), cuyo trazo inferior no se calca en la reproducción dibujada, dando lugar a más confusión y apoyando la mala lección que allí se propone. La histórica ciudad asturiana se nombra siempre en la época medieval siguiendo el topónimo latino, *Ovetum*, y sería raro que de ahí se derivase la palabra que realmente podemos leer, no documentada, hasta donde sé, en los muchos diplomas y documentos que citan la ciudad en la Edad Media. En segundo lugar tampoco se escribiría la ciudad en dativo o ablativo que, tal como aparece en la transcripción, sería su declinación si se refiriese a ella. Como tercera objeción, el dibujo publicado tampoco es un calco fiel, sino bastante alterado... dando la impresión de que se sigue más la traza del Oviedo según se podía deducir del plano (este sí) más antiguo de la ciudad que se conoce (Reiter y de la Concha, 1770; Fig. 1c) que las incisiones que el propio grafito marca. En dicho plano, la almendra medieval de la ciudad puede tener un parecido lejano con el dibujo referido, forzado en su planta ovalada frente a la rectangularidad del grafito real. Abundando más, no hay precedentes de representaciones urbanas a modo de vista aérea (en planta) en estos siglos XII-XIII, cuando debió incidirse el grafito. Además de los primitivos *mappaemundi*, más simbólicos que cartográficos, las posteriores cartas náuticas y cartulanos bajomedievales muestran un modo bien distinto de representar las ciudades, al igual que los primeros planos locales de época bajomedieval, ya posteriores a la cronología que parece sugerir el

grafito (no se conoce, por cierto, ninguno correspondiente a lugares de la península ibérica: Harvey, 1987, 465). Finalmente, estas retículas que se interpretan como vías urbanas las encontramos formando parte de la decoración de relleno en otros grafitos emilianenses, a escasa distancia del anterior, siendo casi una marca de autor o un convencionalismo a la hora de rellenar interiores de espacios delimitados por el grafito.

¿Qué representa entonces el misterioso grafito? Como en tantas ocasiones, lo prudente es callarse, describirlo sin pretender interpretarlo, o reconocer nuestra ignorancia por falta de correspondencias, una vez que se han buscado. Si la representación se nos escapa, Obeco/Oveco sí es un antropónimo bien conocido en la Edad Media, y así, por ejemplo, se llamó el ilustrador del Beato de Valcabado (970), un obispo de Oviedo en el siglo x (926-961), o, como curiosidad, dos Ovecos que concurren, como donante uno y escribano otro, en un documento del año 1064 en la propia sede ovetense (Calleja Puerta, 2003, doc. 12, p. 552), y así un sinfín de ejemplos hasta el siglo xiv. Dicho nombre, o en su forma diptongada Obieco/Ovieco, fue un nombre relativamente común en la mitad norte de la península ibérica, de origen prerromano y elemento de topónimos mayores en Álava y Castilla (Knörr, 1999, p. 136). Dicho esto, lo más sensato es sospechar que OBIEQO es un grafito antroponímico, uno más entre los varios de este tenor que podemos leer bajo la galería porticada del viejo monasterio emilianense.

Parece, por trazo, morfología... que este grafito es coetáneo de otros muchos que se sitúan en el mismo paramento, por lo que debe situarse su factura en los siglos centrales de la Edad Media.

Peñalba de Santiago. Un grafito smaragdino

Esta conocida iglesia del pueblo berciano de Peñalba de Santiago está cuajada de grafitos medievales incisos sobre el revoco más antiguo que se han rescatado después de un minucioso proceso de remoción de las capas superpuestas dirigido por la restauradora María Suárez-Inclán (2006), encargado por la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León. Su meticuloso trabajo ha desvelado ese cúmulo de grafitos inscritos. Si bien no parece que contengan dataciones, las características paleográficas de los mismos no parecen situarlos más allá del siglo XIII, sin excluir la inscripción (incompleta) de consagración incisa sobre el mortero de cal de que se compone el revoco, sita en la línea de imposta del ábside oriental datada en la novena centuria, “en tiempos Salomón, obispo de Astorga, siendo la era de 975”, año 937 de nuestro calendario actual. Efectivamente en tal año, uno después de la muerte de Genadio, primer abad, le secundó precisamente el Salomón grafiteado (el grafito se representa y transcribe en Guardia, 2008, p. 52).

Pero además de este grafito ambicioso, son muchos los más modestos conservados en la iglesia de Santiago, concentrados, como es habitual, en esas zonas adonde puede llegar con la mano una persona en pie. El coro, lugar donde tantas horas pasaba la comunidad del antiguo monasterio, es espacio privilegiado para conservar estos testimonios, coro situado en este caso, no en altura (la iglesia fue monástica), sino a cota de suelo inmediatamente después de la cabecera oriental, formando la parte central de la planta de cruz latina del templo, y cobijada por una cúpula gallonada resaltada en alzado. Una de estas inscripciones (Fig. 2), incisa en dos líneas sobre el revoco del muro norte y dispuesta junto a muchas otras, hasta ahora incorrectamente leída y no localizada en la única transcripción disponible (Guardia, 2008, pp. 54-55), expresa, en la nueva lectura que aquí se ofrece, el siguiente tenor:

C[>]DO QUE REPSIO HOMINEM SALVAT 7 AB
ETERNO INTERITV LIBERET

que, desarrollada, da:

CreDO QUE REsPonSIO HOMINEM SALVAT ET AB
ETERNO INTERITV LIBERET

y, editada:

Credo, que responsio hominem salvat et ab / eterno interitu liberet (sic, liberat).

lo que se podría traducir como:

Creo, esta repuesta salva al hombre y le libera de la destrucción eterna.

Afortunadamente está bastante limpio el campo de escritura, sin que se hayan producido ni roturas en el revoco ni la yuxtaposición de grafitos que con frecuencia ocurre, también presente en otros casos en la iglesia peñalbasa de Santiago. Tan solo la línea inferior se ve afectada por unas rayas ajenas a la inscripción, pero que no impiden su lectura. En la parte superior, una raya supralineal que comprende las seis primeras letras de HOMINEM, parece servir de apoyo al caballo con jinete que la toma como base, pero tampoco afecta a la inscripción. Los trazos de esta representación figurativa son más finos que los de la inscripción, y no parece pertenecer al mismo momento. Fuera del campo epigráfico, unos centímetros por debajo de LIBERET, y en momento posterior, se grafitó un nombre propio: MARTINVS, y el mismo antropónimo parece que se comenzó a

inscribir más descuidadamente cabe él, truncándose: MART, en ambos casos con M y T unciales³.

La inscripción copia de un pasaje del intelectual carolingio Smaragdo (ca. 760-ca. 840), abad del monasterio benedictino Saint-Mihiel-sur-Meuse (ca. 805-830) inserto en sus comentarios a la I Epístola de San Pedro III.21, concretamente cuando glosa la segunda parte de este versículo. La cita completa abunda en este pasaje (versión Vulgata) en que se hace referencia a las ocho personas que Noé incluyó en su arca y que escaparon del Diluvio, estableciendo una relación con la capacidad destructora y a la vez salvífica de las aguas: “Quod et vos nunc similis formae salvos facit baptisma: non carnis depositio sordium, sed conscientiae bonae interrogatio in Deum” (Colunga y Turrado, 2002, p. 1.172), que corresponde a la siguiente traducción de la Biblia de Jerusalén: “a esta [al agua] corresponde ahora el bautismo que os salva y que no consiste en quitar la suciedad del cuerpo, sino en pedir a Dios una buena conciencia por medio de la Resurrección de Jesucristo”.

Smaragdo glosa la proposición “sed conscientiae bonae interrogatio in Deum”, añadiendo la confesión trinitaria de fe:

Interrogatio enim sacerdotis est: Credis in Deum Patrem omnipotentem, et in Jesum Christum Filium ejus, et in Spiritum Sanctum? Responsio autem bonae et simplicis conscientiae est: *Credo, quae responsio hominem salvat, et ab aeterno interitu liberat* (Migne, 1865, § 264D).

La pregunta del sacerdote es: ¿Crees en Dios Padre omnipotente y en Jesucristo, su Hijo, y en el Espíritu Santo? La respuesta de una verdadera renovación interior y humilde es: *Creo, esta respuesta salva al hombre y le libera de la destrucción eterna*⁴.

El grafito mural traslada, por tanto, fielmente y en su literalidad (con la errata de una letra), la cita que hubo de copiarse de un códice que contuvo las *Collectiones Epistolarum et Evangeliorum de Tempore et de Sanctis* del carolingio, concretamente la correspondiente a la Feria VI: “Epistola Petri Apostoli I, cap. III”, que en algún momento formó parte de la biblioteca de Santiago de Peñalba.

El texto está escrito en letras capitales y con bastante esmero, aunque parece que se hizo sin líneas-guía. El módulo de las letras tiende a la regularidad, y también cada una de ellas, advirtiéndose pocas variantes en el empleo de la misma letra. U y V concurren con una única aparición ambas; la O, con tendencia

³ La T uncial, como se va a ver, no se empleó en el grafito smaragdino.

⁴ Traducción mía. “Una verdadera renovación interior y humilde” corresponde a “una buena conciencia” en la versión de la Biblia de Jerusalén. Las cursivas corresponden a la cita grafiteada en la iglesia de Santiago.

ovoide, aparece también en forma circular; del mismo modo, la M se muestra tanto en forma convencional, con cuatro trazos angulosos, como con la forma uncial popularizada por la carolina mayúscula (una O más un trazo curvo que cierra hacia la izquierda) y que perdurará hasta época gótica. También la H es uncial, siendo estas dos letras las únicas que escapan de las mayúsculas capitales. Esta regularidad, el remate con tendencia triangular de las astas de las letras, y las interpunciones a partir de puntos triples que separan todas las palabras, confieren una prestancia al grafito que lo acerca a la dignidad de las inscripciones epigráficas *stricto sensu*. La inscripción utiliza muy pocas abreviaturas. Apenas al comienzo de la frase concurren dos, por contracción. *CreDO*, donde se sitúa un ángulo con vértice a la derecha encima de la C, y *RE:PonSIO*, donde puede haber otro ángulo similar encima de la P o incluso una raya horizontal, pero no llegamos a estar seguros de que lo que se ve sean trazos epigráficos. En la única ocasión en que aparece la conjunción copulativa *et* se recurre al signo abreviativo tironiano (7) para su representación. Tan solo hay dos nexos: UE en *QUE* y AL en *SALVAT*. Finalmente, como fallo de copia tan solo cabe señalar la segunda E de *LIBERET*, que tendría que ser A para que concordase con *SALVAT*. La segunda A de esta última palabra es una letra de tamaño mucho menor que el resto, a modo de letra encajada, aunque da la sensación de que el ordinator se olvidó de ella en un primer momento y la escribió una vez que la línea estaba terminada. Quizá esta omisión primera motivase el error del copista en el modo verbal de *LIBERET*.

De las características paleográficas y epigráficas expuestas, y especialmente por la presencia del signo tironiano para *et* (Mortero y Simón, 1979, 49), la datación de este grafito puede corresponder al siglo XII.

Parece un recordatorio de lo que se habría de responder ante una sesión, llamémosla de catecismo, en que se preguntaba por el dogma trinitario, y quizá algún neófito, o un monje, necesitado de apoyo mnemotécnico, la inscribió en el revoco de un muro, o se quiso dejar constancia de un tema importante en un momento dado en las reflexiones monacales. Supone una cita a un autor canónico dentro de la orden benedictina, cuyo comentario a la regla posiblemente contribuyó al triunfo de la misma en la península ibérica a comienzos del siglo X (Pérez de Urbel, 1933, vol. I, pp. 197, 253 y vol. II, p. 384). Debe recordarse que, entre la biblioteca que san Rosendo (907-977), obispo que estuvo en la consagración de la iglesia de Santiago de Peñalba en 937, legó al monasterio de San Juan de Caaveiro un año antes figuraban obras de Smaragdo (López Ferreiro, 1899, pp. 361-362). Constituye una auténtica *translatio in parietem*, si se nos permite la expresión, una traslación del pergamino al muro, por motivos que, en última instancia, reconocámoslo, se nos escapan, pero su presencia desmiente tanto el carácter transgresor,

como popular, o incluso antioficial que frecuentemente se dice que tienen los grafitos históricos, concretamente los medievales.

Este grafito, de datarse en el siglo XII, y no muy lejos de esta fecha ha de adscribirse, documentaría la prolongada recepción de este autor carolingio en lugares recónditos como esta esquina del Valle del Silencio berciano. Además, la presencia sobre la misma capa de revoco de grafitos con escritura visigótica puede confirmar que estamos ante el primer enlucido del templo, de gran calidad, por cierto, y que este se mantuvo al menos durante dos siglos y configuró la percepción interior de quienes entraban al templo de Santiago de Peñalba.

BIBLIOGRAFÍA

- Calleja Puerta, M., 2003: “Noticias documentales del Archivo Capitular de la Catedral de Oviedo (ss. IX-XII)”, *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 25, pp. 541-570.
- Castillo Gómez, A., 2009: “La letra en la pared. Usos y funciones de la escritura expuesta en el Siglo de Oro”, en C. M. Fernández, A. González-Sánchez y N. Maillard Álvarez (coords.), *Testigo del tiempo, memoria del universo. Cultura escrita y sociedad en el mundo ibérico (siglos XV-XVIII)*, Barcelona, pp. 581-602.
- Colunga, A., y Turrado, L. (eds.), 2002: [*Biblia Vulgata*] *Biblia Sacra iuxta Vulgatum Clementinam*, Matriti, 11ª ed.
- Guardia Pons, M., 2008: “Los grafitos de la iglesia de Santiago de Peñalba. *Scraphare et pingere* en la Edad Media”, *Patrimonio histórico de Castilla y León*, 33, pp. 51-58.
- Harvey, P. D. A., 1987: “Local and Regional Cartography in Medieval Europe”, en J. B. Harley and David Woodward (eds.), *History of cartography*, Chicago y London, pp. 464-501.
- Knörr, H., 1999: “Nombres de persona en el País Vasco: cuestiones históricas y de normalización”, *Fontes linguae vasconum. Studia et documenta*, año 31, nº 80, pp. 135-154.
- Lejárraga, T., e Ibáñez, M., 1998: *Los grafitos del Monasterio de San Millán de Suso*, Logroño.
- López Ferreiro, A., 1899: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, vol. II.
- Lorenzo Arribas, J., 2012a: “Revocos, estratigrafía y documentación vertical”, *Medievalia*, 15, pp. 57-62.

- , 2012b: “Grafitos históricos (5). San Millán de Suso, y un mapa que no lo es”, Centro Virtual Cervantes. Rinconete, <http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/enero_12/30012012_02.htm>.
- , 2013: “Grafitos históricos (19). Peñalba de Santiago, palabras mayores”, Centro Virtual Cervantes. Rinconete <http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/septiembre_13/12092013_01.htm>
- Migne, J.-P., 1865: *Patrología Latina...*, tomo 102: “Smaragdus abbas *et alii*”, Paris.
- Mortero y Simón, Conrado 1979: *Apuntes de iniciación a la paleografía española de los siglos XII a XVII*, Madrid, 2ª ed.
- Pérez de Urbel, J., 1933: *Los monjes españoles en la Edad Media*, Madrid, 2 vols.
- Reiter, F., y de la Concha, F., 1770: *Plano de la ciudad de Oviedo* [Ca. 1:2.300], en Tomás López, “Mapa de el Principado de Asturias, Dedicado al Serenísimo Señor Don Carlos Antonio Principe de Asturias. Comprehende todos sus Concejos, Cotos y Jurisdicciones”, 1777 [accesible online en Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España: <http://bibliotecadigital-hispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1390428745893~384&locale=es_ES&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true>].
- Suárez-Inclán, M., 2006: *Registros gráficos y textuales en la iglesia de Santiago de Peñalba (León)* [Memoria], Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.
- Velázquez Soriano, I., 2008: “Los estudios epigráficos. Cuestión de métodos interdisciplinarios”, *Pyrenae*, 39/1, pp. 7-41.



Fig. 1a. Fotografía del grafito en la galería de San Millán de Suso (realizada por el autor).

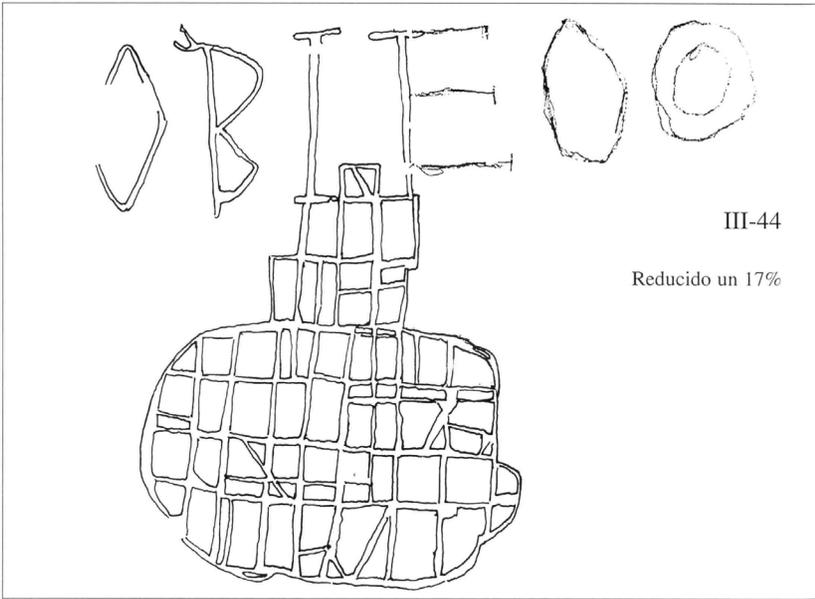


Fig. 1b. Representación gráfica confusa del mismo.

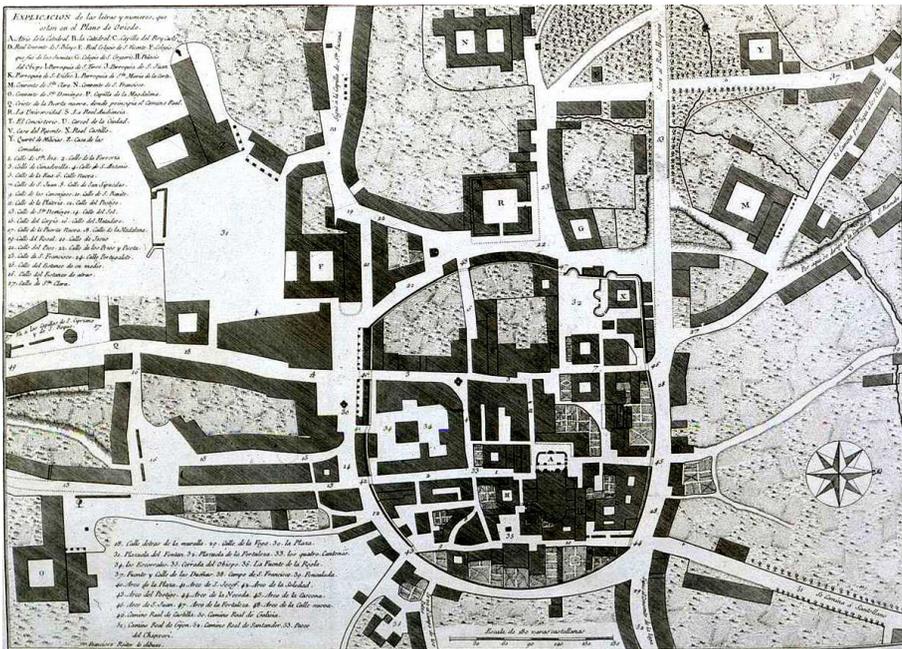


Fig. 1c. Oviedo en 1770 según Reiter y de la Concha, 1770.

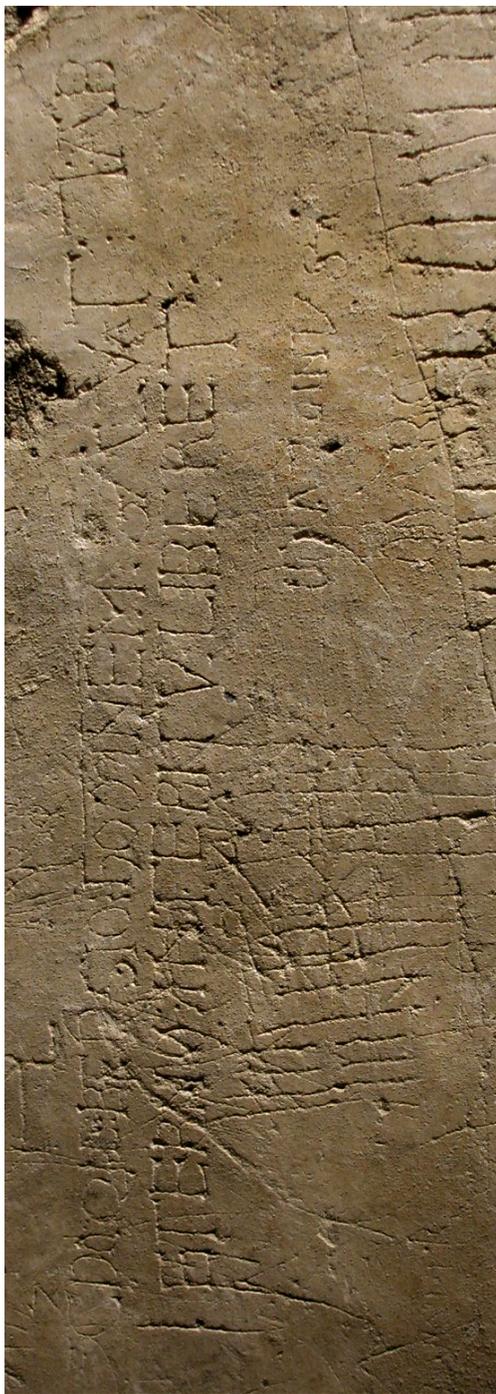


Fig. 2. Fig. 2. Grafito en el muro norte del coro de la iglesia de Santiago de Peñalba de Santiago
(fotografía realizada por María Suárez-Inclán).