Departament d'Història de l'Art
Facultat de Geografia i Història
Universitat de Barcelona

Tesis doctoral

Los repertorios decorativos en la escultura medieval: el ajedrezado como instrumento para la definición de una geografía artística en el marco del románico europeo

Memoria presentada por

Ilaria Sgrigna

Para optar al título de Doctora en Historia del Arte

Programa de Doctorado
Història, teoria i crítica de les arts:
art català i connexions internacionals

La directora de tesi

Dra. Milagros Guardia Pons

1. Aspectos teóricos y metodológicos de la investigación

En el primer capítulo se detallará el objeto de estudio de la presente tesis doctoral: la decoración en ajedrezado. A lo largo de este capítulo se discutirá en torno a su estructura y apariencia formal, para posteriormente centrarse en un análisis pormenorizado de su evolución histórica desde el mundo clásico. Planteados sus posibles antecedentes en la Historia del Arte, se procederá a detallar las hipótesis de trabajo de mi investigación, con la decoración en ajedrezado como uno de los elementos ornamentales más representativos del románico europeo.

1.1. El objeto de estudio: la decoración en ajedrezado

En este primer apartado del capítulo 1, se pretende iniciar la tesis con una aproximación a las características estilísticas y formales del ajedrezado y su papel en la ornamentación escultórica monumental de un gran número de los principales templos románicos de la fachada occidental europe

(imagen 1). A pesar de esta expresión que sugiere un origen aragonés de la decoración, ésta no se presenta exclusivamente en los templos medievales españoles, ya que se extiende tanto por la Francia centro-meridional como en Italia, Suiza e Inglaterra. Como se verá más adelante, este hecho ha dado origen a una recurrente confusión en los términos a falta de una terminología universalmente aceptada.

El efecto de un tablero de ajedrez se obtiene alternando tres filas de pequeños sillares labrados en alto relieve y con forma de paralelepípedo; se emplea mayoritariamente para decorar los aleros, las cornisas, los ábacos de los capiteles y las arquivoltas de los portales o de los arcos triunfales (especialmente en Galicia). En el panorama medieval destacan numerosas variantes del mismo: el número de filas pueden ser dos (San Pedro de Jaca, San Julián do Camiño, Lugo, *imágenes 2 y 3)*, tres (San Pedro de Jaca, San Martín de Frómista, *imagen 4*), cinco (Santa María de Herbón, A Coruña; San Martín de Moanha, Pontevedra, *imágenes 5 y 6)* y, en casos aislados, hasta ocho (San Bartolomé de Rebordáns, Pontevedra, *imagen 7*). Además, en algunas ocasiones, los tacos presentan dimensiones diferentes (catedral de Santiago de Compostela, *imagen 8*); en otras, éstos aparecen más juntos, dando idea que se entrelazan entre sí (Sant Esteve de Pelagalls, Lleida, *imagen 9*) o se disponen de manera escalonada, recordando a los *muquarnas* islámicos (Sainte-Foy-de-Conques, Aveyron; Santa Maria de Voló, Rosselló, *imágenes 10 y 11*). Cabe remarcar que si bien la tendencia principal es la de tallar la decoración en alto relieve, también se registran numerosos casos, sobre todo en la decoración de los ábacos, en dónde la pieza se trabaja en biselado (Sant Miquel de Fluvià y Sant Esteve de Banyoles, Girona, *imágenes 12 y 13*), realizando, de esta manera, una operación de incisión en el plano en lugar de un relieve.

Para obtener esta decoración se emplean los instrumentos propios de la época para labrar la piedra de sillería: el topo o el puntero desbastan el bloque y el cincel o cortafrío son usados para la realización del trabajo de precisión. Además, tratándose en este caso de una composición geométrica que necesita de un patrón regular, puede que los canteros se sirviesen también de regla, compás y escuadra. Con respecto a los tipos de piedra empleada, se entrevé que éstas no difieren de los sillares utilizados para la construcción del resto del edificio, ya que dicha decoración es parte integrante del templo perfectamente acorde con los demás componentes arquitectónicos y en ningún caso se hace uso de piedras nobles como el mármol. La variedad tipológica que se ha detectado en los materiales constructivos depende de la estructura litológica de cada lugar y de la

disponibilidad de materia prima que los canteros tenían a su alcance. Es evidente que el material de construcción de cada templo procede de las áreas próximas al emplazamiento de la iglesia, a excepción de casos ocasionales en que se requerían expresamente piedras procedentes de otros lugares. La mayor parte de las iglesias románicas se edifican con aparejo medio-grande de origen calcáreo aunque en la vertiente atlántica más occidental se utiliza a varios tipos de granitos (rosa, blanco, gris). En esta línea he constatado la presencia de pequeñas rocas moldeadas por la acción fluvial, de superficie lisa y redonda (cantos rodados), en iglesias cercanas a cursos hídricos, como Sant Miquel de Fluvià o Sant Andreu de Sureda. Finalmente, destaca un buen número de templos construidos con rocas pizarrosas, como es el caso de aquellas iglesias emplazadas en los fondos de valle del Pirineo axial (Val d'Aran y valle de Boí).

Constatar la variedad de esta decoración en el panorama europeo me ha impulsado a precisar la extensión de este fenómeno tanto geográfica como cronológicamente. Para ello se ha recurrido al uso conjunto de bibliografía específica y de los recursos informáticos, como son los portales de internet especializados en historia del arte medieval, que han servido para contrastar, ampliar y actualizar las informaciones halladas. Gracias a estos recursos he podido comprobar que si bien gran parte de los templos que presentan dicha decoración escultórica se encuentren en la Península Ibérica (462), también destacan países como Francia (76), Italia (21), Portugal (18), mientras son escasos los ejemplos encontrados en Suiza, Inglaterra, Alemania (menos de 3 casos en cada país)[7]. Dada la magnitud y extensión del fenómeno, en esta tesis se ha delimitado el área de estudio a aquellos países más próximos al centro de investigación y mejor documentados, es decir, la Península Ibérica, Francia e Italia. Sin embargo, el hecho de que dicha decoración se encuentre repartida también por territorios donde el estilo románico no arraigó con la misma contundencia, le otorga un importante papel en el ámbito de la escultura monumental europea.

Un segundo factor a destacar para la comprensión de la efectiva importancia de la decoración escultórica en ajedrezado en el mundo románico es el factor temporal, es decir, la "vida" de este ornamento. Se pudo comprobar que el arco de tiempo de su aplicación en la escultura románica es, aproximadamente, de un siglo y medio, siendo los primeros

[7] Véanse en Suiza el caso de la catedral de Bâle (finales del siglo XII); en Alemania: la iglesia de San Godehard (hacia el 1172) y la iglesia de Sant Jakob de Coesfeld (hacia 1248); en Angleterra: la abadía de Romsey (entre 1120 y 1180) y la catedral de Ely (segunda mitad del siglo XII). Véase: BURMEISTER-CORDOG (1958); BUSCH (1971); STOLL (1973).

ejemplos fechables a los años 30 del siglo XI (iglesia de Sant Pere de Rodes) y los últimos a las primeras décadas del siglo XIII (iglesia de Rubiaes, Viana do Castelo). Este dato convierte la decoración en ajedrezado en elemento propio del románico[8].

Cabe destacar además su rápida difusión por los territorios de Europa occidental: en menos de un siglo los escasos ejemplos (en las iglesias de Sant Pere de Rodes, hacia 1030, Saint-Étienne, Épeigné-sur-Deme, hacia 1040, Sainte-Foy-de-Conques, a partir de 1040), se convierten en multitud de casos y de variantes de la misma. Una velocidad que es a la par de su expansión en detrimento de los demás repertorios geométricos propios de la escultura monumental prerrománica, tanto que se puede hablar de este fenómeno como de una eclosión[9].

Un último aspecto que quiero aclarar es el tratamiento formal de la decoración en ajedrezado en la época románica. A pesar de que su presencia en el mundo antiguo y altomedieval es ampliamente probada tanto en los frescos como en los mosaicos, su tratamiento en tres dimensiones aparece únicamente a partir de la primera mitad del siglo XI. Como se verá más adelante, una posible explicación a este fenómeno se encuentra en el hecho de que su aparición en la escultura puede coincidir con el momento en que se vuelve a utilizar, de manera sistemática, la talla de piedra en alto relieve en la arquitectura. Por lo tanto es necesario averiguar los cambios culturales que determinaron la "transformación" formal de este motivo decorativo en el periodo románico. Esto en un principio, me ha inducido a considerar la posibilidad de buscar significados simbólicos detrás de su repetición, su disposición perfectamente geométrica y en ocasiones, simétrica. Sin embargo, su recerca en las fuentes documentales no ha dado, hasta el momento, resultados satisfactorios, hecho que me obliga a enfocar su análisis desde un punto de vista puramente teórico. A este propósito, H. Gombrich opina que en todo periodo de la Historia del Arte, la simetría se utiliza sin intenciones simbólicas, sino para dotar indisolublemente de cohesión, reglas y orden a la pieza, siendo así un principio sumamente presente en toda cultura[10]. Afirma, además, que el hombre acostumbra a asociar más fácilmente elementos abstractos regulares y simétricos con formas sencillas

[8] Aunque comprobamos la existencia de ejemplos más tardanos (siglos XIII y XIV) en ámbitos más delimitados, como es el caso del territorio de Orvieto que se detalla en el subapartado 2.4.3.
[9] Dicho fenómeno no debe parecer extraño: como muestra también la orfebrería o la cerámica, una característica del mundo medieval es precisamente la repetitividad de determinados modelos tanto de elementos figurativos como, sobre todo, de motivos ornamentales Sin embargo, resulta difícil saber el grado de intencionalidad en la copia de determinados elementos decorativos. Véase a este propósito: Schenkluhn, W., "Iconografia e iconologia dell'architettura medievale" en: PIVA (2006), 59-75.
[10] Véase: GOMBRICH (1992).

presentes en la naturaleza, cosa que no significa que se le atribuya la misma función, solamente se le reconoce la misma apariencia formal[11.]A la luz de esta consideración en los apartados que se expondrán a continuación, no se pretenderá tratar la decoración en ajedrezado buscando hipotéticas interrelaciones

ahora los estudios específicos sobre escultura románica solo pueden proporcionar una amplia e indefinida variedad de términos.

En realidad cabe precisar algunas excepciones: con anterioridad a M: Gómez Moreno, J. Villaamil y Castro, en sus estudios sobre el románico gallego, planteó una solución al problema terminológico[14]. Por ello, el autor propuso distinguir entre la palabra española tacos y la francesa *billettes*: los primeros se componen de varias filas de trozos cuadrangulares en relieve y aparecieron con anterioridad en los repertorios decorativos escultóricos utilizados en la Península. En cambio, las *billettes* (o "billetes", en su traducción al español*)*, sólo se introdujeron en un segundo momento y se distinguen de los tacos por presentar superficie convexa. También algunos estudiosos franceses han intentado aclarar la cuestión terminológica: F. Journot, por ejemplo, subraya la diferencia entre "*les billettes*", (tacos rectangulares en relieve) y "*le decor en damier*" (decoración realizada con pequeños bloques cuadrangulares en bajorrelieve)[15]. Por otra parte, R. Crozet distingue entre "*damier plat*", "*billettes en rang*" (dentículos dispuestos en línea, de derivación clásica) y "*billettes en damier*" (tacos que realizan un ajedrezado, utilizados en la escultura monumental)[16]. Asimismo, otros autores han intentado solucionar este problema observando que se trata de un elemento "*talmente típico de todo el románico, y sobre todo del español, que parece casi inútil hablar de ello*"[17].

Se puede deducir de todo lo dicho que las causas que crean tanta confusión a la hora de definir la decoración radican principalmente en las diferencias lingüísticas y en la falta de estudios específicos que consideren el ornamento medieval como un indicador cultural y no como un simple añadido.

Hay un último aspecto a considerar en esta cuestión: durante el análisis bibliográfico no se ha encontrado nunca la expresión "ajedrezado jaqués" con la que se conoce comúnmente en el territorio español. Pero destaca que ese término tiene en la actualidad amplia difusión en los artículos divulgativos de Internet ya que se emplea principalmente para indicar la variante aragonesa de los entornos de Jaca (tres filas de

[14] Véase: VILLAAMIL Y CASTRO (1904).
[15] Véase: JOURNOT (1998), pág. 640.
[16] El autor hace la distinción más completa incluyendo tanto la decoración bidimensional (*damier plat*) con toda probabilidad referente a los mosaicos de aquella tridimensional (*billettes en damier*). Véase: CROZET (1962).
[17] PITA ANDRADE (1963), 41.

tacos alternados en alto relieve)[18]. Puede que dicha expresión naciera como consecuencia de uno de los estudios más importantes en el campo del románico español que, en su tiempo, fue un texto de referencia. Se trata de la obra de M. Gómez Moreno, *El arte románico español. Esquema de un libro* (1934) en la cual se relaciona por primera vez este tipo de ajedrezado con la catedral de San Pedro de Jaca, considerada entre los primeros ejemplos de románico español[19]. Además la misma decoración se observa en todos aquellos edificios construidos aproximadamente en el periodo de la catedral jaquesa, como el castillo de Loarre o bien las iglesias del Valle del Cinca y de la Ribagorza. Puede que por ello, al detectarse la misma decoración en iglesias cercanas y relacionadas con el taller de Jaca, haya surgido esta expresión. Sin embargo la expresión no puede considerarse correcta por no tener cuenta ni el resto de la Península Ibérica ni todos aquellos templos del occidente cristiano en donde los canteros tallaron la piedra de la misma manera, con la misma intención de realizar este tablero en relieve, pero sin tener obligatoriamente relación ni dependencia respecto al área aragonesa.

Se entiende, pues, el porqué este tema, cuyo léxico poco definido y escasamente documentado, ha requerido una extensa investigación bibliográfica**[20]** además de un exhaustivo trabajo de campo. Precisamente el contraste estridente entre la imprecisión léxica y la incuestionable prevalencia de la decoración en la escultura monumental románica invalida tanto las terminologías genéricas (*billettes*, *damier*) como las que hacen referencia a una sola localidad o área de influencias (ajedrezado o taqueado jaqués). Creo que es importante definir las variedades existentes más que diferenciar entre los términos a utilizar. Por lo tanto en el texto utilizaré únicamente el lema castellano "taco" para indicar los elementos constituyentes este motivo y la expresión "decoración en ajedrezado" para referirme a ello en su conjunto. Sin embargo, al final del presente capitulo se detallará un listado de siglas en los que se han tenido en cuenta los matices formales, estilísticos y regionales de cada variación de la decoración escultórica. De esta manera, se hará posible la individuación inmediata de cada tipología y su nomenclatura podrá constituir un referente para los estudios sobre ornamentación medieval.

[18] Véase la página relativa a la arquitectura y a la escultura románica dirigida por A. García Omedes: www.romanicoaragones.com.

[19] "Hay mochetas cargadas con trocitos cilíndricos en filas contrapuestas, que llamamos tacos -en francés *billetes*-. Así, con tacos menudos, en tres filas, son las guarniciones de dichas portadas, de las ventanas y claraboyas y de los dos arcos torales; y con ellos, en dos filas, se constituyen las cornisas en todo lo primitivo del edificio, o sea, fuera de su pórtico, cimborio y partes altas". GOMEZ (1934), 71-72.

[20] De la cuál se da muestra en el capítulo 2.

1.2. El marco teórico

En este apartado se presenta un estado de la cuestión relativo a los estudios más relevantes dedicados al ornamento desde una perspectiva cronológica y conceptual. Se detallan los primeros trabajos referentes a la naturaleza del ornamento en el pensamiento humano y, posteriormente, se reflexiona en torno al papel que éste ha jugado en la escultura medieval. A continuación se plantean diferentes hipótesis para explicar los posibles antecedentes seguidos por los canteros románicos para crear la decoración en ajedrezado y aplicarla a la escultura monumental.

1.2.1. La concepción del ornamento en la Historia del Arte Medieval: breve estado de la cuestión

Los principales estudios relativos a la escultura románica se caracterizan generalmente por la preeminente importancia dada a los programas iconográficos en detrimento de temas privados de intencionalidad didáctica, de valores morales explícitos o de narración y, por ello, considerados elementos "secundarios". Éste es el caso de la ornamentación, habitualmente interpretada por los historiadores del Arte Medieval como una ayuda exterior, superflua, de identidad ambigua, que oscila, por la coexistencia de elementos figurativos y simbólicos, entre la representación y la abstracción[21]. Si se analiza la evolución de la crítica del ornamento desde sus inicios (mitad del siglo XIX) hasta la actualidad, ésta parece dividirse en dos tipologías: una teórica que enfoca el discurso desde un punto de vista filosófico-estético y la otra de tipo práctico, que persigue la realización de fichas técnico-descriptivas con la finalidad de elaborar un exhaustivo catálogo de repertorios ornamentales.

El tema del ornamento ha interesado a los investigadores desde el siglo XVIII. En la cultura moderna, las primeras observaciones que centran su atención en el ornamento remontan a los estudios de I. Kant, que dedica a ello una parte de su obra "Analítica de lo bello"[22]. A. Riegl[23] reforzó este intento de acercamiento filosófico y trazó una contundente línea de separación con las teorías materialistas entonces en boga[24].

[21] BONNE (1996).

[22] Partiendo del supuesto que el ornamento se incluye en la categoría de los *parerga*, es decir, aquellos elementos que no pertenecen a la realización final del objeto sino que participan de él como accesorios exteriores, Kant pone el acento en su finalidad. Hay ornamentos que pretenden acrecentar la intensidad del placer estético y visual, como por ejemplo una cornisa en un edificio. KANT (2007).

Los estudios realizados durante la primera mitad del siglo siguiente cambian totalmente de enfoque al clasificar el ornamento como un elemento plenamente subordinado al contexto en el cual se realiza[25]. Paralelamente, cabe destacar la aparición de catálogos ornamentales a la manera de inventarios arqueológicos que restan interés a la efectiva utilidad o intencionalidad del ornamento[26].

A partir de los años noventa del siglo XX el panorama vuelve a cambiar. Durante las últimas décadas numerosos investigadores han focalizado su interés en esclarecer las funciones del ornamento, muy especialmente en el campo del arte islámico[27]. Por lo que a los estudios de arte medieval occidental se refiere, cabe decir que este tema recibe una renovada atención en ocasión del congreso organizado en Saint-Lizier (1995)[28]. Para nuestro estudio, las aportaciones de estas jornadas son de especial importancia, ya que reavivan el interés por el ornamento entendiéndolo como un instrumento "transversal" y

---

[23] En *Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893), A. Riegl analiza el problema de la evolución de la ornamentación desde la antigüedad egipcia hasta la época medieval centrando su atención en el pámpano y en el acanto. Su objetivo es demostrar que en la Historia del Arte existe una continuidad de las formas independientemente del medio técnico usado para reproducirlas. Con el fin de demostrarlo propone una concepción diferente del periodo artístico tardo-romano, dejando de considerarlo como una simple decadencia de la época clásica y lo interpreta como una nueva visión de parte de la emergente religión cristiana. Véase: RIEGL (1963).

[24] El enfoque hacia el ornamento de su maestro G. Semper aparece aún muy ligado a las florecientes teorías del funcionalismo darwinista aplicadas a las formas del arte, que buscan un orden y una causa a los fenómenos naturales. Véase: SQUICCIARINO (1994), 133-166.

[25] Estas posturas están encabezadas por J. Baltrusaitis y H. Focillón. El primer autor afirma que si bien el ornamento constituyó la esencia de la decoración durante el periodo de inactividad de la escultura medieval (hasta el siglo XI) también reconoce la prioridad de un orden establecido que gobierna la escultura monumental. En efecto, si se aísla el ornamento de su contexto éste pierde "*sa signification plastique*", esto es, su justificación en el conjunto. Una concepción que se extendió entre los expertos de la escuela francesa como M. Durliat y no será puesta en entredicho hasta finales del siglo XX por M. Schapiro. BALTRUSAITIS (1931); FOCILLON (1931); SCHAPIRO (1984).

[26] Este tipo de acercamiento se encuentra en la obra de E. Carbonell sobre la catalogación de los motivos ornamentales en la pintura catalana de la Edad Media; su objetivo es crear un exhaustivo repertorio sobre la decoración ornamental de los frescos de esa época, acompañandolo de un rico repertorio fotográfico. Véase: CARBONELL (1981).

[27] Sin embargo, cabe puntualizar que el arte musulmán implica directamente y "forzadamente" la cuestión del ornamento que, en este campo, debe ser considerado como símbolo o significante dentro de la obra. Véase: GRABAR (1992). De la misma manera que O. Grabar, la investigación sobre el arte islámico de R. Ettinghausen atribuye al ornamento una posición preeminente en los estudios de Historia del Arte. Ambos autores se concentran en la presencia o ausencia de los motivos decorativos más difundidos con el fin de establecer una jerarquía de los temas figurados. Véase: ETTINGHAUSEN (1974).

[28] Véase: POITIERS (1997) y en particular las palabras de J. Osborne: "*Interest in ornament appears to be growing; and no doubt will continue to do so, for it is an area of investigation which has at least the potential to provide significant information regarding such problematic issues as workshop practice, the survival into the Middle Ages of the late antique decorative vocabulary and the mechanics of the transmission of visual motifs in terms of both time and space*". Véase: OSBORNE (1997), 27. Con este objetivo, otros investigadores han propuesto una nueva lectura de algunos templos basándose en los motivos ornamentales presentes en ellas. Poniendo como ejemplos la iglesia de San Crisogono (Roma) y la de San Vincenzo Minore (Roma), se ha pretendido demonstrar que la colocación de motivos geométricos responde a una intención litúrgica previamente programada. Véase: KATO (2003). A éste propósito véase también: BASCHET (1991).

como tal útil tanto para la comprensión del conjunto figurado como de su contexto histórico-cultural[29].

- **Los repertorios ornamentales en la Alta Edad Media y en el románico: un análisis de sus modelos**

Después de este breve esbozo de estado de la cuestión de algunos estudios sobre el ornamento en relación particular al mundo medieval, cabe esclarecer otro tema que enlaza directamente con el presente discurso. Se trata del estudio de las formas de transmisión de los repertorios ornamentales desde la época clásica hasta la época románica, una temática de particular interés para investigar el problema de la aparición y supervivencia de la decoración en ajedrezado en varias técnicas artísticas. Sin embargo, dicho estudio comporta numerosas dificultades debido a que la historiografía del Arte Medieval se ha centrado en investigar la transmisión o reaparición de las imágenes historiadas más que los motivos anicónicos en sí[30]. Además, si consideramos que estos temas se concentran en la producción pictórica (sobre todo durante la Alta Edad Media), podemos entender el porqué de la menor atención dedicada a la talla en piedra en la que aparecen mayoritariamente motivos ornamentales no figurados[31]. Una técnica muy difundida es el bajorrelieve de cantos biselados tal y como muestra la producción escultórica decorativa de las iglesias visigodas y asturianas en la Península Ibérica[32]. El repertorio de elementos decorativos se ciñe a temas simbólicos u ornamentales cuya fuente de inspiración no siempre tiene que ver con la recuperación de la tradición antigua[33] sino que es el resultado

[29] "*L'un des intérêts majeurs de l'ornementation est même de se présenter comme un phénomène transversal aux domaines de l'art, des images et des objets (au sens le plus large) et de permettre de les associer*". Véase: BONNE (1997), 218. En este sentido cabe recordar también la contribución de M. Kupfer en la cual la autora explica el papel del ornamento en la pintura medieval paragonándolo a la banda sonora de una pelicula: "*Is not the musical score, or sound-track, the equivalent of orn 0 51 Tm0.02674c8970.0d7c464tc Tm(n 0*

de la permanencia en estos contextos territoriales de culturas anteriores que persistieron tras la romanización[34].

El soporte más utilizado es la talla en piedra aunque no faltan ejemplos en madera, en mosaico y en estuco durante el periodo altomedieval. Precisamente, esta última técnica decorativa es de especial interés por sus características intrínsecas: partiendo de una masa perfectamente maleable, los artistas podían reproducir con facilidad cualquier motivo ornamental o figurado a imitación de otras técnicas más valiosas, tal y como la escultura en mármol, o bien conferir con facilidad un aspecto tridimensional a elementos bidimensionales[35]. Recientes estudios han puesto de relieve la importancia del estuco en la producción artística altomedieval, aunque, por su fragilidad, sólo disponemos de escasos ejemplos en centros inconexos[36]. Es interesante remarcar que, a diferencia de la talla en piedra, en los relieves en estuco los repertorios anicónicos se inspiran preferentemente en el mundo antiguo aunque el espacio se organiza y divide según un orden diferente, que anuncia más bien los conjuntos arquitectónicos románicos[37]. En relación a nuestro estudio, la importancia de los trabajos en estuco estriba en el hecho de que, debido a la falta de programas historiados homogéneos (salvo raros ejemplos), la única forma de datar y clasificar los fragmentos se ha basado recurrentemente atendiendo sólo al tipo de ornamentación y a sus variaciones[38].

CABALLERO-MATEOS (2007). Los ejemplos más representativos se encuentran en la producción en relieve asturiana (siglos VIII-X) (como en los ejemplos que se mencionaron o bien en los recientes hallazgos en tierras catalanas, como los relieves del cancel procedente de la calle de la Portella (Tarragona) o el cancel hallado en Pesillà de la Ribera (Rosselló). Véase: GUARDIA-LORÉS (2007).

[34] Esto es el caso sobre todo del área asturiana donde la romanización fue más débil que en otras zonas de la Península Ibérica (véase la costa mediterránea). En esos territorios el ingreso "masivo" de modelos artísticos procedentes de Roma se producirá solo a partir del siglo XI cuando, la mayor abertura hacia el exterior de parte de los reinantes ibéricos facilitará la difusión en todo el territorio peninsular de los mismos repertorios decorativos.

[35] El estuco es un material extremadamente dúctil, económico (con respecto al mármol o al travertino) y permite la realización de manera rápida y efectiva de todo tipo de decoración. Aparece por primera vez en Italia en el siglo I a. C., cuando es utilizado para enriquecer arcos, capiteles, lesenas, techos y cornisas. Cabe resaltar que ésta técnica, a diferencia de la talla en piedra, permite la posibilidad de realizar varios "ensayos" antes de su realización definitiva, evitando así que el resultado de la traducción a un soporte escultórico de un modelo propio de la musivaria resulte tosco o desproporcionado. Véase: CASTELNUOVO-FOSSATI-SERGI (2003), tomo II.

[36] Véase: POITIERS (2005).

[37] Véase el Tempietto Longobardo (Cividale del Friuli, Italia), que remonta al siglo VIII.

[38] El estuco sirvió también como sustituto de la piedra en la realización de estatuas de bulto redondo, tal y como muestran el grupo de ángeles músicos conservados en el monasterio de Saint-Martín de Dissentis. (Suiza, siglo VII) o bien en el famoso cortejo de personajes femeninos en el hastial interior de la capilla longobarda de Cividale del Friuli (Italia, siglo VIII). Véase: POITIERS (2005). Los elementos ornamentales que decoran este conjunto, combinan capiteles corintios con temas figurados derivados de los repertorios orientales, algunos de ellos cargados de simbología cristiana (como la representación de los racimos de uva) otros vegetales y florales (palmetas, hojas de acanto, florones) y algunos geométricos (meandros, zigzag,

Hechas estas premisas sobre las técnicas artísticas y los repertorios decorativos utilizados en la Alta Edad Media nos centraremos más detenidamente en el marco cronológico de nuestro interés, es decir, el periodo románico. Dado que, por lo que a la pintura se refiere, recientes estudios han puesto de manifiesto la recuperación sistemática de algunos elementos decorativos anicónicos inspirados en el mundo antiguo[39], procederemos a analizar las formas en que se produjo dicha recuperación en la escultura. Es posible plantear este discurso partiendo de la base de algunas hipótesis que, en su momento, fueron elaboradas para trazar la evolución de la transmisión de los repertorios iconográficos. Dependiendo del contexto territorial y cultural que se tome en consideración, cabe explicar la presencia en el arte medieval de determinados repertorios ornamentales procedentes del mundo antiguo a raíz de una "*unbroken tradition*" de la herencia decorativa clásica (de la que no tenemos pruebas) o bien de un "*revival*" intencionado[40] que tuvo su origen en la época carolingia y su ápice con la reforma gregoriana[41]. La primera hipótesis fue teorizada por W. Oakeshott, quien suponía que la presencia en época medieval de determinados modelos, historiados o simplemente ornamentales, era señal de la persistencia a lo largo de los siglos de una conservación y, por ende, de su transmisión reiterada en el tiempo que permitió su recuperación durante la Edad Media[42].

Dicha hipótesis enlaza con la teoría según la cual la admiración medieval por el mundo antiguo se basa en la concepción e idealización de un pasado glorioso, origen de la grandeza del Imperio Romano y de la cristiandad[43]. Este principio, aplicado por los

---

perlitas, octágonos, dentículos). Véase a este propósito: GARÁTE (1999); BISCONTINI-DRUSSI (2001); PASQUINI (2002). Por lo que a nuestro tema de estudio se refiere, cabe precisar que no hay pruebas de la presencia del ajedrezado entre los repertorios decorativos de estuco; a pesar de ello, no es posible afirmar con seguridad que este motivo ornamental no haya sido empleado nunca en esta técnica decorativa.

[39] Tal y como han puesto de manifiesto los estudios de Saint-Lizier, aunque a falta de un estudio sistemático por lo que a la escultura se refiere. Véase: POITIERS (2005).

[40] P. Lasko lo define como un "*rebirth of antiquity*". Véase: LASKO (1999), 38.

[41] Al analizar el aparato iconográfico de algunos ejemplos romanos, J. Osborne llega a esta conclusión. Ejemplo de ello son los frescos y los mosaicos de la capilla de San Zeno en la iglesia de Santa Práxedes (Roma), inspirados según el autor en el mausoleo de Galla Placidia (Ravenna, siglo V). Véase: OSBORNE (1997). A este propósito véase también: LAUSANNE (2007). Por lo que atañe al ornamento, cabe decir que algunos investigadores como J. C. Bonne han hecho importantes observaciones: "*Les prétendues explications par les «influences», «survivances», «continuités» ou «résurgences» sont des explications mécanistes et verbales, elles laissent entière la question de savoir pourquoi et comment on «reprend»*". Véase: BONNE (1997), 219.

[42] "*The so-called renaissance of the 8th and the 9th centuries is more than the sporadic reappearance of individual works influenced by classical model*". OAKESHOTT (1959), 22.

[43] Una visión surgida de la observación de los restos de las numerosas obras antiguas presentes en la época medieval, así como de la lectura (y copia) de los textos clásicos en los *scriptoria* medievales. Cabe

investigadores a la pintura y a los manuscritos, es válido también para la escultura ornamental y, particularmente, para aquélla de época románica. Son numerosos los ejemplos que podemos citar a este propósito, aunque quizás el más pertinente sea el capitel de San Martín de Frómista, con la representación del sacrificio de Isaac, inspirado claramente en la escena de la Orestíada del sarcófago de Husillos[44]. Otro caso es el del arquitecto y escultor Wiligelmo y sus seguidores que trabajaron en el obrador de la catedral de Modena realizando una cuidadosa recuperación de modelos iconográficos antiguos aplicados y adaptados a un programa puramente cristiano[45]. En este sentido, cabe observar que la presencia y repetición de determinados motivos ornamentales procedentes del mundo antiguo y su aplicación en la escultura monumental medieval puede entenderse como la intención de diseñar un nuevo orden en la articulación de los edificios románicos. Este recurso nos lleva a establecer paralelismos con el arte romano de época imperial: según P. Gros, el programa de renovación cultural puesto en marcha bajo el emperador Augusto, contaba, entre otras cosas, con una serie de elementos ornamentales destinados a articular los nuevos edificios y a otorgarles mayor dignidad y magnificencia[46].

A raíz de estas consideraciones es posible avanzar la hipótesis que, durante la época románica, a diferencia de lo que acontece en el periodo altomedieval, incluso en contextos territoriales distintos, es posible apreciar cómo los repertorios ornamentales escultóricos y pictóricos se inspiran, al menos en parte, en el mundo antiguo. Sin embargo, cabe precisar que, tanto en las representaciones historiadas como en las ornamentales, es patente una reconstrucción de estos modelos que producen un resultado completamente diferente del original. Es por ello que el arte románico, si bien no debe considerarse como una "copia" de lo antiguo tampoco puede verse en él una "corrupción" del pasado; más bien, debe concebirse como un proceso de reinterpretación de un mismo repertorio común por parte de los distintos talleres.

---

considerar que esta acción, que implicaba cierta interpretación por parte del artista, determinó, en varias ocasiones, una incorrecta comprensión de las fuentes. Véase: SETTIS (1984), DE LACHENAL (1995).

[44] Véase: MORALEJO (1976); PRADO (2008).

[45] Tal y como muestran la serie de capiteles corintios del interior de la catedral de Modena, las metopas (Maestro delle Metope) y en los genios con antorchas. El estudioso A. C. Quintavalle comenta a este propósito: "*Wiligelmo è facile da distinguere, lo caratterizza un fare strettamente legato a modelli tardoantichi e dunque una capacità di restituire quella cultura e insieme di collegarla ad altre esperienze, avori ottoniani e bizantini che non è degli altri artefici della sua stessa officina*". Véase: QUINTAVALLE (1991), 170.

[46] "*Le choix de certains motifs ou la syntaxe des certaines modénatures ne peuvent-ils s'expliquer que par une impulsion étrangère à la dérivation normale des formes, où il faut reconnaître l'incidence des directives officielles, sensible surtout au cours de la phase medio-augustéenne*". Véase: GROS (1976), 235.

- **Algunos ejemplos escultóricos y pictóricos (siglos IX-XI)**

Se centra ahora la atención en aquellos repertorios de origen greco-romano que fueron aplicados fielmente a la escultura y pintura románicas. Por lo que al primer caso se refiere, los ejemplos considerados se sitúan en Cataluña, encuadrándose en el programa de recuperación de la cultura antigua promovido por el abad Oliba cuyo centro de irradiación se encontraba en el monasterio de Ripoll[47].

Los casos de estudio evidencian de manera contundente el importante papel que la ornamentación clásica ejerció en los talleres medievales, llegando a originar, en algunas ocasiones, errores en la datación de las piezas. El primer caso es patente en el estudio de la iglesia de Sant Pere de Rodes (Girona), cuyos capiteles de la nave, de derivación corintia (y no califal), han sido puestos en relación con ejemplos de la época de Augusto situados en el sur de Francia. Esto es el caso de la Maison Carré (Nimes), cuyos capiteles reproducen fielmente aquéllos del Foro de Augusto y del Templo de Mars Ultor (Roma)[48]. El segundo se encuentra en la ciudad de Girona, en la antigua catedral románica; entre su fondo lapidario llamó la atención un grupo de cornisas que, por su aspecto evidentemente clásico, fueron largamente consideradas de época romana y pertenecientes al desaparecido Foro de la ciudad. Sin embargo, estudios recientes han demostrado que la comparación estilística y formal con otras cornisas muy parecidas del cercano convento de Sant Daniel en el valle del Onyar (Girona) inducen a considerar que se trata en realidad de una producción de época medieval de la primitiva catedral románica de Girona[49]. Para explicar esta capacidad de reproducción se debe suponer la presencia en esta zona de restos arquitectónicos de época imperial, una hipótesis plausible si pensamos al impulso que recibió el cercano centro de Empúries durante la época de Augusto[50].

Respecto a la pintura románica también tenemos ejemplos de motivos ornamentales presentes en un contexto medieval que enlazan directamente con la cultura

[47] "*La recuperació de la cultura clàssica a Ripoll no només va quedar reflectida a la biblioteca, sinó que l'església, construïda per Oliba i consagrada el 1032, seguia un sistema de proporcions vitruvià*". LORÉS (2002), 57, citando a: Castiñeiras, M., "Ripoll i les relacions culturals i artístiques de la Catalunya altmedieval", *Del Romà al Romànic. Història, art i cultura de la Tarraconense Mediterrània entre els segles IV i X*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, págs. 435-442.

[48] Como ha sido remarcado por I. Lorés. Véase: CATALUNYA ROMÀNICA (1990-IX), LORÉS (2002), págs. 57-58.

[49] Véase: SUREDA (2007): Para la consulta de estas piezas véase el estudio de J. A. Adell en: CATALUNYA ROMÀNICA (1991-V).

[50] Véase: VIVÓ (1996-1997).

clásica. Se encuentran en las pinturas murales de las iglesias asturianas, cuya decoración básicamente geométrica, hace clara referencia a los pavimentos de mosaico peninsulares[51]. Otro ejemplo destacable es la iglesia de San Baudelio de Berlanga (Soria) (*imagen 14*). En este conjunto, entre los motivos decorativos derivados de repertorios clásicos destacan aquellos que por su carácter local o bien por su aspecto peculiar podrían aportar información acerca de la clase de influjos, de relaciones, de dependencias de unos talleres respecto a otros. En ellos se hace referencia al roleo vegetal realizado en grisalla, dispuesto en el intradós exterior del arco triunfal y, en algunos arcos de bóveda y utilizado como marco en la escena de las Tres Marías. Este motivo decorativo, cuyo origen se remonta a la época del emperador Augusto, se encuentra frecuentemente en la miniatura medieval. No obstante, su tratamiento sugiere un modelo escultórico en relieve y nos remite a los cuadernos de modelos utilizados por los canteros cluniacenses. Además, la misma disposición de la decoración indica "un preciso conocimiento de su origen y función por parte del equipo de pintores"[52].

También es oportuno considerar los frescos de la nave y del ábside de Santiago de Peñalba (León) (*imagen 15*), edificio del siglo X dedicado al culto cristiano y dotado de un rico repertorio decorativo anicónico. Según investigaciones recientes, un análisis más pormenorizado de algunos de sus temas decorativos permitiría plantear nuevas hipótesis sobre sus modelos, resaltando aún más la posición preeminente de este importante conjunto monumental en territorio leonés[53]. En este sentido, cabe prestar mayor atención a los detalles ornamentales que, aparte de manifestarnos la intención del artista de rememorar los modelos clásicos, pueden aportar nuevos datos para el estudio del conjunto en el que se insertan de una manera más exacta y correspondiente al modelo original que muchos repertorios figurados.

Estos ejemplos ponen de manifiesto como algunos ornamentos han sido un buen intermediario en el proceso de transmisión de las ideas clásicas durante los siglos de transición de la etapa tardo-antigua a la época románica. Su función no ha sido simplemente la de enmarcar o destacar mensajes, contenidos e iconografías; su presencia en los manuscritos medievales, en la pintura, escultura y en las artes suntuarias los convierte en un referente insustituible para el estudio del arte medieval. En este subapartado he destacado cómo la ornamentación medieval y alto medieval es un ejemplo

[51] Para las decoraciones véase: SCHLUNK-BERENGUER (1957), sobre los modelos: GUARDIA (2007).
[52] Estas informaciones se encuentran en: Guardia, M., *San Baudelio de Berlanga una encrucijada*, en prensa.
[53] Hacemos referencia a los temas ornamentales de las pinturas del ábside. Véase: GUARDIA (2007).

de transmisión de la cultura clásica que manifiesta la capacidad de constituir un válido instrumento para reconstruir el proceso de formación del estilo ornamental románico. Considero importante pues, volver a enfocar su estudio siguiendo los conceptos morelianos del "atribucionismo"[54]. Sin aceptar enteramente su postulado, es posible utilizar su metodología aplicándola al estudio de determinados elementos ornamentales medievales, concentrando la atención en la supervivencia de algunos motivos decorativos así como en la forma de representarlos en conjuntos diferentes, sus características comunes y vías de transmisión[55].

En conclusión se ha puesto de relieve como el ornamento, desde su valorización en el siglo pasado, pasó de ser una simple añadido exterior, superfluo y de sentido extrínseco, a tener importancia como elemento fundamental en la estructuración de ideas estéticas y simbólicas. Las observaciones que se detallaron anteriormente sobre la presencia en el arte románico de determinados repertorios ornamentales procedentes del mundo antiguo, insinúan la necesidad de profundizar en el estudio del ambiente cultural y político que ha brindado al ornamento un papel nada secundario en la escultura románica.

1.2.2. La reaparición de la escultura monumental: el papel de la transmisión de los modelos en el arte románico

A partir del año mil, con la entrada en todo el occidente cristiano de las nuevas corrientes artísticas, se hace evidente la recuperación y creación de elementos decorativos destinados a hacer de soporte y complemento de los programas historiados y de los conjuntos monumentales. Serán decisivos los países de Europa suroccidental (la Península Ibérica, Francia, Italia) En estos países, por vías diferentes, se desarrollarán corrientes estilísticas locales surgidas en torno a un importante centro de poder político o religioso que, durante el periodo románico, determinarán los esquemas compositivos e iconográficos en las distintas expresiones artísticas. Los avances de la escultura monumental se hacen patentes, en primer lugar en los capiteles figurados, donde aparecen tanto temas bíblicos de intención didáctica como fantásticos extraídos de los bestiarios destinados a la sola ornamentación y, por ello, blanco de las feroces críticas de Bernardo de Clairvaux[56]. La reutilización y elaboración del capitel corintio, considerado un

[54] MORELLI (1893).
[55] Trataremos el tema más detenidamente en el apartado 1.3.1, correspondiente a la metodología.
[56] Bernardo de Chiaravalle, *Apologia ad Guillelmum*, cap. XII-XIII, en: MIGNE (1844-55), CLXXXIII, coll. 914-918.

elemento destacado y representativo del periodo clásico lleva a la introducción, entre la composición vegetal, de escenas narrativas, como muestran los capiteles de la tour porche de Saint-Benôit-sur-Loire que se consideran un primer ejemplo. Dicho cambio se manifestará contundentemente a partir del siglo XII en los claustros de Saint-Pierre de Moissac y de la catedral de Girona o en el ciclo de los capiteles del claustro de la Daurade (Toulouse) en los cuáles la interpretación del modelo corintio se libera de las constricciones formales previas existentes en la estructura del capitel y predominantes en Toulouse o en Saint-Benôit-sur-Loire; una tendencia muy parecida se advierte en algunas zonas de Italia, como en Pisa y Módena, donde se opta por respetar más fielmente el modelo antiguo[57]. Las escenas narrativas compartirán el escenario con temas puramente ornamentales, protagonizados generalmente por motivos vegetales o fantásticos. Es por ello que, sobre todo en el ámbito de la escultura en piedra, se vive una época de "*sconcertante ricchezza, generata dall'alternarsi quasi caótico dei soggetti decorativi, figurati, istoriati*" en los que la *varietas* tiene el predominio absoluto[58].

Poco después de que aparecieran los primeros capiteles figurados, la escultura monumental románica se concentra también en las fachadas de los templos, donde se expresa la necesidad de definir el espacio sagrado y su papel doctrinal. Si en la península italiana se ofrecen entre los siglos XI-XII ejemplos de portales adintelados decorados únicamente con entrelazos vegetales que se extienden del dintel hasta las jambas y arquivoltas (sin solución de continuidad), en Francia se afirmarán los tímpanos. En ellos se representa el mensaje doctrinal, sintetizado con la escena del juicio final, una iconografía que trae su modelo del desaparecido tímpano de la catedral de Cluny (principios del siglo XII) y que se extenderá por Francia[59] e inmediatamente después por España (Puerta de Platerías, Santiago de Compostela). A diferencia de los primeros ejemplos de escultura monumental, como el dintel de Sant Genis de Fontanes y el de Sant Andreu de Sureda[60] que imitan piezas de orfebrería o manuscritos, en estos capiteles se impone el bulto redondo, la escultura exenta. Más tarde, ya en el siglo XIII, se darán

[57] LO MARTIRE (2002).
[58] LO MARTIRE (2002), p. 606.
[59] Véase el portal meridional de Saint-Pierre de Moissac, o el occidental de Sainte-Foy de Conques.
[60] Asimismo cabe recordar que la escultura monumental en piedra atañe tanto la estatuaria (con la inclusión en la fachada de Saint-Denis de las estatuas-columnas, en la primera mitad del siglo XII) como el mobiliario litúrgico. Por otra parte, se menciona la persistencia en la época románica de los recintos presbiteriales, creados en ámbito paleocristiano a lado de la presencia de creaciones puramente medievales como los pontiles, las mensas de altar, las cátedras y los cimborrios. En ellos el aparato decorativo puede implicar, en algunos casos, el uso conjunto de materiales diferentes (láminas de oro, teselas, integraciones pictóricas). Véase: LO MARTIRE (2002).

ejemplos también a Alemania y Polonia, sin apenas trazas de innovación, según las dinámicas de "*an imported phenomenon*"[61].

Siguiendo en el campo de la escultura monumental cabe destacar también la creciente atención prestada a enfatizar las distintas secciones del edificio, hecho que se traduce en una abundante producción de cornisas, molduras, aleros y capiteles. Las diferentes piezas decoradas se tallaban a nivel del suelo, siguiendo la costumbre romana, y, seguidamente, se colocaban en su sitio con la ayuda de pequeñas marcas indicadoras de la correcta posición[62]. Por el hecho de utilizarse en ellos únicamente elementos derivados de los repertorios decorativos no figurados, son de especial interés para la presente tesis. En efecto, los soportes escultóricos que definen los espacios arquitectónicos se enriquecen principalmente de motivos estilizados procedentes del mundo vegetal (entrelazados, florones, acantos, bolas y palmetas) y geométrico (perlas u óvulos jónicos, cuerdas, trenzas, zig-zags, ajedrezados)[63]. Estos elementos decorativos evidencian la presencia de un importante sustrato cultural referente al mundo antiguo. Por el simple hecho de que ningún investigador ha intentado, con anterioridad al presente estudio, enfocar la cuestión de la transmisión de los modelos en la escultura ornamental medieval anicónica, es necesario detenerse en el análisis de las contribuciones más destacadas que han aportado datos acerca del contenido de los repertorios decorativos en el mundo románico.

- **Los temas decorativos anicónicos en el arte románico, una tradición recuperada**

Si bien escasean los estudios específicos relativos al ornamento, la Historia del Arte Medieval cuenta con numerosas aproximaciones encaminadas a averiguar los mecanismos de transmisión de los modelos de época clásica. Como bien nos recuerda W. Oakeshott, la reaparición de determinados modelos figurativos en el arte románico ha sido condicionada por su persistencia y conservación a lo largo de los siglos[64]. Este fenómeno

[61] Como subraya precisamente R. Salvini para resaltar las diferentes expresiones de escultura medieval. Un caso aparte sería Inglaterra, que presenta una posición entremedia: pese a detectarse rasgos de originalidad la escultura monumental no presenta la misma calidad representativa de los países mediterráneos. Véase: SALVINI (1969), 20.

[62] La mayoría de los canteros románicos debieron limitarse a la labra de sillares, placas, dovelas, escalones, nervaduras y plementos, mientras que los más destacados y sus seguidores podían componer piezas decoradas (capiteles, basas, chambranas, tímpanos, celosías, ménsulas, arquivoltas o claves). Véase: DU COLOMBIER (1973); GIMPEL (1980).

[63] O por decirlo mejor: "*les petits bordons interrompus que els arquitectes francesos anomenen billettes* PUIG I CADAFALCH (1909-1918), 864.

[64] Véase: OAKESHOTT (1959). También caben mencionar otros estudios fundamentales: CISAM (1975); SETTIS (1984); DE LACHENAL (1995); QUINTAVALLE (2002).

se explica por el interés medieval hacia el arte antiguo, un tema que implica inevitablemente la recuperación de la memoria histórica y que esconde también fuertes motivaciones políticas. La emulación de "lo antiguo" puede ejemplificarse desde el siglo IV con el arco de Constantino como claro exponente, de evidentes connotaciones propagandísticas y celebrativas[65]. De la misma manera, en el siglo V el emperador Teodorico, fascinado por la grandeza de Roma, quiso adornar su residencia de Ravenna con las columnas de la *domus* pinciana[66]. Este tipo de recuperación será una constante durante épocas de inestabilidad política, con tal de justificar la necesidad de legitimar el poder[67]. No es casualidad si dicha apropiación encontrará su apogeo en el renacimiento carolingio, que tiene sus fundamentos, "*nella conservazione delle memorie del mondo romano e cristiano*"[68].

Esta expresión pone en evidencia que el mundo carolingio no se fundamenta en un intento de recuperación del pasado sino en la afirmación de una tradición ininterrumpida[69]. Un sentimiento que se desvanece más adelante (siglos X-XI) cuando, a causa de los graves disturbios políticos ocurridos bajo el mandato de los Otones, la recuperación del mundo antiguo se llevará a cabo de una manera mucho más limitada, simbólica y referente a un pasado emulado pero ya demasiado lejano[70]. Sólo contemporáneamente a la época de la reforma gregoriana y del abad Desiderio (1060-1080) se refuerza y se extiende la concepción de vivir en el ocaso del mundo antiguo, pero sin tener la mínima conciencia histórica de la enorme distancia que los separa de la edad imperial[71]. Como resultado de este proceso, la recuperación del contexto histórico se realizará en detrimento de la comprensión de las originarias funciones del objeto, desembocando en inevitables y

[65] Véase: CANTINO (1984).
[66] Para su edificación se utilizaron relieves procedentes de monumentos oficiales de época Flavia, Adrianea y Aureliana. Véase: CANTINO (1984); DE LACHENAL (1995).
[67] CANTINO (1984).
[68] FICHTENAU (1958), 23.
[69] Véase: CANTINO (1984), 178. L. De Lachenal recuerda que la reaparición de los modelos clásicos juega un papel fundamental también la iglesia cristiana que pretendía "valorizzare un antico non troppo lontano nel tempo [...] additato come exemplum da imitare per cancellare definitivamente il ricordo della sudditanza da Bisanzio e della crisi di età longobarda". Véase: DE LACHENAL (1995), 98.
[70] Greenhalgh explica que esta enorme distancia en realidad se halla a partir de la época carolingia, cuando "*il complesso di convenzioni riguardanti la vita civile, la legge, la religione e tutto il resto che i Romani, da Augusto fino anche a Costantino avrebbero accettato, non era più in vigore*". Véase: GREENHALGH (1984), 117. Como subraya L. De Lachenal: "*la memoria di un impero che si tentava in ogni modo di resuscitare o almeno di emulare, senza comprendere che ormai la sua sostanza era perduta e quel che restava era solo un lontano riflesso del suo bagliore*" Véase: DE LACHENAL (1995), 140.
[71] DE LACHENAL (1995).

contundentes cambios de significado[72]. Este fenómeno es patente a lo largo de todo el periodo románico, como muestra C. Frugoni (1984) hablando del relato del "Maestro Gregorio" (principios del siglo XII), donde se percibe la incapacidad del autor de interpretar correctamente los monumentos romanos[73]. Se deduce que, en el arco de tiempo analizado el pasado ha sido considerado unánimemente como épico y glorioso, pero también ha sido largamente instrumentalizado con finalidades más políticas que culturales. Este factor tuvo una influencia decisiva tanto en la elección de las fuentes latinas y griegas a traducir y en como la recuperación la demolición de los edificios.

En consecuencia, podemos considerar iniciado este proceso a partir de la época carolingia, cuando después del acercamiento de época constantiniana y paleocristiana se empiezan a seleccionar sistemáticamente las obras literarias y monumentales[74]. Una "*reinterpetatio*" que afectará notablemente en la transmisión de los modelos y de sus mensajes. En efecto, la distancia cronológica genera inevitablemente cambios de significado. Los efectos de este proceso ya son evidentes en la mencionada obra del "Maestro Gregorio", que se puede considerar una *summa* de ejemplos que atestiguan el arraigo de consideraciones típicamente medievales referentes a algunas obras romanas. A la mirada peculiar y selecta hacia el pasado se le añade el punto de vista del erudito medieval, completamente diferente a la de su antecesor. A todo esto cabe añadir los cambios estilísticos y la búsqueda de un mayor efecto simbólico frente a las más realísticas producciones latinas. El efecto de esta conjunción ha llevado a importantes alteraciones iconológicas de las obras: en los *scriptoria* carolingios el artista medieval, con los medios de que disponía, no podía llegar a alcanzar profundos niveles de comprensión del texto o de la imagen, con el resultado de inevitables cambios en su contenido, más numerosos cuanto más copias se hacían. Las modificaciones de un texto a otro podían afectar al estilo, como el abandono de la tridimensionalidad de las imágenes, y al significado[75].

En todo este contexto de inmersión en la cultura antigua cabe decir que la ornamentación tanto escultórica como pictórica tuvieron un trato diferente: no se

[72] Véase: GREENHALGH (1984); FRUGONI (1984).
[73] Véase: FRUGONI (1984), 14.
[74] A este propósito, es interesante recordar la opinión de A. C. Quintavalle: "*...L'altro grande tema, di che cosa accogliere e che cosa rifiutare della letteratura del mondo romano* [...] *è questione che viene risolta nel giro dei secoli che vanno grosso modo da Costantino a Gregorio Magno; è allora infatti che una drastica selezione di quello che si deve e non si deve conservare della letteratura romana, viene compiuta in modo davvero sistematico*". Véase: QUINTAVALLE (2006), 13.
[75] Véase: OAKESHOTT (1959).

presentaron los mismos dilemas de interpretación que afectaron las expresiones figurativas y narrativas más complejas, como las que se han citado anteriormente. Dado su carácter sencillo y su falta de contenidos y valores, ha constituido una constante tanto en el arte clásico como en el medieval. Durante esta época histórica, la ornamentación puede alcanzar diferentes interpretaciones dependiendo de su contexto histórico y cultural[76], y estuvo inevitablemente menos sujeta a alteraciones que cualquier conjunto historiado[77]. Su simplicidad, en algunos casos, la hace fácilmente distinguible entre los demás elementos. Llegando a "transmigrar" integralmente, sin afectar ni en la forma ni en la función, el ornamento hizo posible que la cultura románica se apropiara fácil y enteramente de ella. Este hecho queda demostrado en la ingente presencia, al lado de los imponentes conjuntos teológico-doctrinales, de elementos figurados y ornamentales pertenecientes al mundo antiguo. Aparte de la función del ornamento, también cabe destacar su frecuencia en el mundo medieval, es decir, el uso que se hace de un determinado repertorio a lo largo de la edad media. Tanto es así que algunos autores han llegado a definir algunos motivos ornamentales (como es el caso de las cornisas bícromas intercaladas por una fila de perlitas) como "*un elemento modulare di base*[78]". Asimismo, es posible interpretar de esta forma el motivo de peltas largamente repetido en las tallas realizadas por Wiligelmo y su taller en la catedral de Modena. Otro ejemplo escultórico representativo es constituido por la decoración en ajedrezado, un tema que recuerda a los mosaicos griegos y romanos y largamente utilizada en ámbito románico tanto que puede considerarse "omnipresente" en los edificios peninsulares construidos entre finales del siglo XI y primera mitad del XII. Como se ha dicho, el ornamento escultórico ha reflejado, durante el periodo románico, los cambios de hábito en el arte: así, cabe resaltar que precisamente la decoración en ajedrezado, empieza a ser utilizada frecuentemente a partir de la segunda mitad del siglo XI en las mismas partes de los edificios anteriormente ocupadas por los dientes de sierra[79].

En conclusión podemos afirmar que dichos elementos "secundarios" ampliamente repetidos constituyen, por su riqueza y variedad estilística y formal, el substrato común de una determinada producción románica, que pretende la recuperación del pasado también

[76] GRABAR (1992), 12.
[77] Cabe enmarcar esta afirmación en función de la naturaleza misma del ornamento, cuyo *iter* histórico se define en palabras de M. Carboni: "*governato da una ripetizione che ripete ciò che non è mai stato originale, che evoca il ritorno ricorsivo di un sigillo, di un prototipo non perduto ma infinitamente moltiplicato e diffuso*". Véase: CARBONI (2000), 183.
[78] LOMARTIRE (1997), 75.
[79] Como se detallará más adelante esto es visible en la iglesia ribagorzana de Santa María d'Alaó.

por lo que al ornamento se refiere. Si bien hay que recordar el vasto y complejo fenómeno de recuperación ideológico y artístico a la base de la reforma gregoriana, es evidente que este acontecimiento se debe principalmente al inextinguible interés por "lo antiguo" a lo largo de toda la alta edad media. La presencia de ricos repertorios ornamentales de derivación clásica en la escultura románica se explica a partir de las primeras expresiones del arte paleocristiano, recuperado en el ámbito de la *renovatio* gregoriana, cuando la exigencia de afirmación de la nueva religión llevó a la copia y a la asimilación de elementos decorativos, incluidos los paganos, extraídos de las numerosas *spoliae* aún disponibles[80]. La introducción sistemática de los repertorios ornamentales de época clásica en el arte medieval puede considerarse a raíz de una ingente *reinterpretatio* del mundo antiguo acontecida durante la época carolingia. Es posible suponer, entonces, que durante todo este proceso el ornamento, utilizado como marco de las escenas historiadas, haya sido copiado por el artista como un elemento vinculado a ellas quedando además sustancialmente inmutado, tanto en su forma como en su estilo, a causa de su sencillez ejecutiva.

Mi opinión acerca de su contundente reaparición en la escultura románica se debe a motivaciones más profundas, que sobrepasan su simplicidad formal. En efecto, elementos como las ovas, los dientes, las perlitas, los meandros, utilizados con profusión y según un orden establecido en la arquitectura monumental clásica, fueron copiados en la Edad Media porque constituyen una rotunda e inmediata citación visual de la antigüedad. Una referencia que no implica el respeto del orden compositivo clásico, puesto que algunos elementos decorativos han sido copiados directamente de los *spolia* o de algún esbozo hecho por los mismos canteros y sucesivamente adaptados a las nuevas superficies arquitectónicas. Cabe considerar la posibilidad de que existiera algún tipo de soporte escrito del cuál no tenemos constancia que haya constituido lo que R. W. Scheller denomina "*some kind of intermediate link wich served as the vehicle of transmission*"[81]. Tampoco podemos excluir la posibilidad de que los mismos artistas que copiaron estos modelos, puedan haber hecho alguna aportación personal, algún cambio, una *reinterpretatio*. Dicha posibilidad ha sido recientemente contemplada para explicar las formas de transmisión de determinados temas iconográficos en la talla en relieve altomedieval de la Península Ibérica. Se ha supuesto la existencia de soportes gráficos

[80] OAKESHOTT (1959).
[81] Véase: SCHELLER (1995), 27.

"cartones" y en el uso de un álbum de modelos "icónicos" del cual se podían fácilmente seleccionar y copiar los episodios deseados[82].

Así, se mantienen generalmente inalteradas las características formales del ornamento pero se cambia su disposición en el monumento. Como demostración de ello, véase el ábside de Sainte-Marie de Alet-les-Bains, en donde la utilización muy libre y copiosa de los repertorios ornamentales clásicos rompe con la disciplina y el orden vitruviano de los monumentos antiguos a los que hace referencia[83]. Es más, la utilización del ornamento en la escultura medieval tanto de derivación clásica como de nueva creación, llegará en el siglo XII a dominar la composición arquitectónica con su variedad y riqueza, siendo, como en el coro de la iglesia de Notre Dame de Rioux (Charente), el protagonista absoluto.

1.2.3. Hipótesis sobre los posibles orígenes de la decoración escultórica en ajedrezado

En la aproximación al estudio estilístico y formal de una decoración, ya sea arquitectónica, escultórica o pictórica, es necesaria la previa identificación de las posibles fuentes de inspiración, su periodo de aplicación y fortuna. Eventualmente, cabe averiguar las causas de su "abandono" en favor de otros motivos decorativos. Este proceso es utilizado por estudiosos como D. Jalabert y J. Bousquet[84] que, después de haber delimitado el campo de interés, investigan la posible derivación de la decoración escultórica floral para analizar los territorios dónde aparece y el arco temporal en el que se utiliza la misma. Por lo que a nuestro tema se refiere, resulta un tanto difícil trazar con exactitud el origen de la decoración en ajedrezado, ya que se trata de un tema abstracto profusamente utilizado en la historia del arte tanto en Occidente como en Oriente. A diferencia del trabajo de D. Jalabert no es posible buscar las fuentes de la decoración escultórica en ajedrezado en la tradición escultórica altomedieval ni tampoco en la cultura clásica: se trata de un tema que pertenece únicamente al románico y que, por lo tanto, se registra en un marco temporal delimitado a apenas tres siglos. Su uso, antes del siglo X[85], sólo se

[82] Véase: VIDAL (2007), 23.
[83] Sin embargo, cabe observar que dicha libertad compositiva no puede considerarse una invención de época románica ya que, como se ha observado anteriormente, el arte producido bajo Constantino dió buena demonstración de ello.
[84] JALABERT (1965); BOUSQUET (1986).
[85] Si bien soy consciente de que los estudios más recientes han declarado obsoleta la distinción de Puig i Cadafalch entre el "*primer romànic" y el "romànic ple*", se siguen reconociendo como primeros ejemplos de románico edificios religiosos empezados en el siglo X como Sant Miquel de Cuixà. Véase: PUIG i CADAFALCH (1909-1918); YARZA (2002).

documenta en piezas de vajilla o de mosaico: su apariencia es la misma, aunque su tratamiento formal sea muy diferente, siendo únicamente bidimensional.

Los primeros ejemplos se remontan a la cerámica arcaica de Oriente Medio: como por ejemplo aquellas piezas procedentes de *Tell Halaf* (Siria, VII-VI milenio a.C, *imagen 16*). En éstas, según G. Semper, se ha intentado decorar la vajilla con motivos en losanges realizados cruzando líneas oblicuas, inspiradóse en las cestas trenzadas de uso cotidiano[86], costumbre muy común también en el área mediterránea como muestran las cerámicas a incrustación halladas en la zona alicantina y de tradición ibérica[87]. Ejemplos más elaborados del mismo motivo, que aparece ya geometrizado y presentado en un reticulado de líneas perpendiculares, se encuentra en la cerámica arcaica denominada de tipo "*Alfa*" procedente de Arpachiyah (norte de Iraq)[88] (*imagen 17*). Más adelante, se dibujan en la cerámica de tipo protogeométrico (hacia 950-900 a.C.) cuyos influjos repercutirán en la producción sucesiva[89] (*imagen 18*). Dos siglos más tarde, este motivo será presente en la cerámica del periodo dominado por el estilo "*Wild goat Style*"[90].

En la zona occidental, cabe mencionar los frescos etruscos de las tumbas de Tuscania (hacia el VI-V siglo a.C.): deudoras de la cultura figurativa helénica, algunas de ellas (las tumbas "*dei Leopardi*", "*delle Bighe*", "*del cacciatore*", *imagen 19*) presentan decoraciones realizadas con colores muy vivos y de efecto muy plano entre las cuáles se halla el ajedrezado, situado en las techumbres de las tumbas "*a camera*"[91]**.** Finalmente, ya en nuestra era, destacan los frescos de la pequeña capilla de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo, hacia el siglo VI, *imagen 20*)[92].

---

[86] Véase: SQUICCIARINO (1994), DAVIDSON (1981).

[87] Precisamente de la Sierra de Crevillente, Alicante. Entre los fragmentos de cerámica hallados en 1976, hay una pieza que presenta en su lado exterior "*un ajedrezado en reticula en donde alternan cuadros rellenos de trazos paralelos y cuadros lisos pintados de rojo*" definida, por estas características, un ejemplo de la cultura de *Hallstatt* fechable entre el siglo IX y el VII sec. a. C. Véase: GONZÁLEZ PRATS (1977).

[88] El último hallazgo es documentado en el Museo Arqueológico de Bagdad.

[89] MURRAY (1975); COLDSTREAM (1977).

[90] Definición de R. Cook utilizada para indicar la cerámica jónica del siglo VII a.C. El autor sostiene que: "*Favoured patterns are a cable patten consisting of two lines and dots and checker pattern. The pattern consisting of four diamonds is the commonest pattern for the back ground, which still retains more space than later examples.* Véase: BROWN (1989), 201

[91] MOSCATELLI, G., MAZZUOLI (2006); GIULIANO (1992). POULSEN (1970).

[92] En el margen inferior de la composición pictórica del pequeño ambiente se encuentra una faja decorada con dos filas de tacos negros y blancos alternados. En la opinión de F. Singul, el aparato decorativo de la capilla deriva del gusto para el estilo oriental llevado por las primeras comunidades cristianas de Galicia. Sin embargo M. Guardia opina que dichas representaciones no tienen ninguna relación con las comunidades cristianas ya que se trataría de un templo pagano, un ninfeo, cuya transformación en cristiano no es del todo aceptable. Esta segunda hipótesis justificaría la presencia de dicha decoración que, como se sabe, pertenece al repertorio clásico más que al cristiano. Véase: GUARDIA, M. (2003), ABAD CASAL (1979), SINGUL, (1998).

El mundo clásico hace uso de esta decoración con mayor recurrencia, pero únicamente en su forma bidimensional, realizado generalmente en una sucesión rítmica de táselas bicromadas alternadas. Encontramos ejemplos en Italia: en Pompeya (Casa del Citarista y Casa de Salustio, I a.C.) y en el Palatino de Roma (casa adyacente a la *Scalae Caci*, I a.C.); en la Península Ibérica destacan ejemplos en Navarra (Villafranca, mosaicos n. 1, 2 y 3), Aragón (Fraga, Villa *Fortunatus*), Cataluña (Badalona, Casa Pinós y Casa Lladó) y en Francia en Hérault (Loupian, Villa gallo-romana de Prés Bas, I a. C.)[93]. Los mosaicos paleocristianos, si bien con características diferentes, también mantienen la decoración en ajedrezado entre sus repertorios decorativos, tal y como muestra el mosaico de una villa romana de *Barcino* (conservado en el *Museu de Historia de la Ciutat* y hallado en el subsuelo del edificio medieval)[94]. A nivel general es posible afirmar que los motivos geométricos como los meandros (en particular las esvásticas de vuelta invertida y las redes de esvásticas en losangas), las olas, las composiciones de líneas escalonadas y los nudos de Salomón persisten en los mosaicos medievales como complemento de las escenas figuradas, inspiradas todas ellas en los episodios de la Biblia.

Sin datos incontrovertibles sobre el origen de la decoración escultórica en ajedrezado, los estudiosos han formulado opiniones muy varias: G. Plat, por ejemplo, apuesta por el origen clásico, y propiamente de los mosaicos[95] y que el pasaje del tratamiento bidimensional de los mosaicos al tridimensional de la talla de piedra tuvo lugar en la Alta Edad Media[96]. Por otra parte, E. Pagella reconoce que precisamente este tipo de decoración en relieve no se halla en la cultura clásica sino que se debe buscar en la producción artística altomedieval[97]. I. Bango Torviso supone que los primeros ejemplos de billetes se pueden encontrar en ámbito español y precisamente en la iglesia asturiana de San Pedro de Teverga, cuya consagración es tradicionalmente fijada al 1023[98]; de allí se

[93] Para las imágenes y su comentario, véase: BRAGANTINI- DE VOS (1983); GUARDIA (1992); BLÁZQUEZ-LÓPEZ (1993); STERN (1962); PELLECUER (2000).
[94] Véase: BARRAL (1979).
[95] "*Le damier est d'origine romaine, puisqu'on le rencontre fréquemment dans les mosaïques*". Véase: PLAT (1939), 52 y 135.
[96] "*Dès le VI ou le VII siècle au moins, on avait cependant tenté de transposer cet effet dans la sculpture, en creusant à intervalles réguliers des perforations qui, dans l'exemple le plus ancien connu, une vasque provenant de Saint-Pierre-des-Tourettes à Apt, sont en forme de losange posés sur la pointe*". Véase: PLAT (1939), 52.
[97] "*les billettes e certi tipi di palmette sono una creazione medievale* […] *i modelli per questa fioritura di parti architettoniche ornate furono le miniature e soprattutto le tavole dei canoni carolinge e ottoniane.* Véase: PAGELLA (1984).
[98] "*O tacos como elemento decorativo, e con esta disposición, pódense ver na igrexa asturiana de Teverga, asi como noutros edificios hispánicos, todos eles perfectamente datados nesta decada do setenta*". Véase: BANGO TORVISO (1987), 130.

repartiría en Galicia gracias a la recepción de este modelo en la iglesia del monasterio de San Martin di Mondoñedo[99]. Recientemente, M. A. García Guinea ha tomado en consideración esta decoración dedicándole un subapartado de su introducción al románico palentino y planteando algunas hipótesis acerca del origen y formas de difusión de esta decoración[100].

Precisamente por el hecho de no haberse hallado pruebas del uso del motivo en ajedrezado en la escultura antes del periodo románico, solo es posible hacer dos suposiciones: la primera, que se detallará en el capitulo siguiente, plantea la derivación de este motivo de la ilustración de los manuscritos altomedievales; la segunda de la que hablaré a continuación, propone la creación de la decoración escultórica en ajedrezado a partir de la imitación de los algunos motivos arquitectónicos distintivos del mundo antiguo. Recordaremos que el ajedrezado es una decoración geométrica tallada en alto relieve, cuya forma es generalmente cuadrangular o rectangular. Por su forma y por su disposición en los edificios románicos (principalmente de alero y cornisas) puede asemejarse a un elemento decorativo típico del mundo clásico: el dentículo, constituido por un taco de forma rectangular o cuadrada tallado en marcado altorrelieve de modo que se dejan a la vista cuatro de sus seis caras. El dentículo imita, estilizándolas, las vigas de madera dispuestas horizontalmente a soporte de los techos en los edificios y es ampliamente utilizado tanto en las casas privadas como en los templos[101].

Estos pequeños adornos con forma de paralelepípedo dispuestos en una única fila debajo de las techumbres y por encima de los frisos, forman parte de los cánones decorativos de la escultura monumental clásica y en particular en el orden jónico. Es más, se puede decir que se trata de un elemento tópico: su presencia, entre otros motivos como los óvulos o la hoja de acanto, permite identificar una pieza como perteneciente al mundo antiguo o bien a imitación de ello. El motivo decorativo de dentículos no se pierde en la escultura monumental del periodo románico; sin embargo, cambia su emplazamiento en

[99] J. de Pita Andrade afirma: "*Cronológicamente hay que fijar la comparsa de los tacos dentro del siglo XI, no solo en Santiago sino también en la iglesia de San Martín de Mondoñedo. Durante el siglo XII se registra en prácticamente todas las iglesias. Algunos ejemplos: Monasterio cisterciense de Armenteira, Santa Cruz de Arrabaldo, Santa Maria de Camporramiro, San Facundo de Cea*". Véase: PITA ANDRADE (1969), 44.

[100] Véase: GARCÍA GUINEA -PÉREZ (2002-P).

[101] Según Vitruvio, la escultura dórica nace de la imitación, en todas sus partes, de primitivas estructuras arquitectónicas de madera. Este fenómeno, que pretende sustituir con una estructura perdurable algo que naturalmente se deteriora, es conocido comúnmente como *mimicry*, y es una característica común a toda expresión artística. Así se explica la muy difundida emulación, estilización, imitación de los motivos florales, la presencia de cortinas pintadas tanto en la tradición figurativa egipcia, como en la medieval. Véase: GOMBRICH (1979).

los templos: en lugar de encontrarse únicamente debajo de las techumbres, se aplica también como "guardapolvo" en arcos de medio punto, ventanas o tímpanos (véase la fachada de San Pietro de Tuscania, hacia finales del siglo XI, *imagen 21*, Saint-Nectaire, Puy-de-Dome, hacia 1080, *imagen 22*, o la fachada de la iglesia de Sant'Angelo in Formis, hacia 1075, *imagen 23*).

Posiblemente la decoración escultórica en ajedrezado proceda de este elemento decorativo a causa de su amplia presencia en los monumentos antiguos que los canteros medievales pretendían imitar mediante su observación directa o bien mediante la transposición de dichos motivos en suportes de papel. Los artistas pueden haber interpretado diferentemente los dentículos, quizás a causa de un efecto de claroscuro y sombras que puede manifestarse mirando a los aleros iluminados directamente por la luz y que da la impresión de que las filas se multipliquen y se alternen. A este propósito, A. Riegl opina que el vocabulario decorativo a lo largo de la historia del arte presenta algunos elementos de base que se utilizan en dos culturas y en dos épocas diferentes y que los cambios son en realidad sólo aparentes[102]. Así el susodicho arabesco, presente en el Egipto islámico, no sería otra cosa que una interpretación de la palmeta griega, según el principio de "la fuerza de la costumbre" que haría posible la supervivencia de algunos motivos en la historia del arte[103]. En este sentido sería posible pensar en la decoración en ajedrezado en la escultura monumental románica como una interpretación del motivo a dentículo. Sin embargo, si consideramos las formas según las cuales se articula el complejo sistema ornamental medieval, sería más adecuado pensar que se trate de una recuperación finalizada a la exaltación de un pasado considerado sumamente prestigioso.

Finalmente, cabe subrayar otro aspecto que presentan ambos motivos: la repetición sistemática en los monumentos tanto en los aleros (esto es el caso del dentículo) como en los ábacos, cornisas, aleros y arquivoltas (tal y como ocurre en el caso del ajedrezado). La repetición en el arte tiene múltiples significados dependiendo del periodo en el cuál se manifiesta. No es lo mismo analizar la repetición de un determinado elemento decorativo en el arte medieval que en el arte contemporáneo. Véanse por ejemplo algunas de las obras más representativas de A. Warhol que presentan rostros de famosos repetidos e inseridos en sistema reticulado cuya variación es determinada únicamente por el color (*Marylin Monroe*, 1969; *Liz Taylor*, 1970). En ellas se hace patente la voluntad del artista de negar

[102] RIEGL (1980).
[103] Véase: GOMBRICH (1979), 183.

la importancia universalmente atribuida a personajes identificados universalmente como iconos. La repetición monótona en la tela de la misma imagen, llevando a su fragmentación, elimina la posibilidad de que la mirada se detenga en un punto focal predominante y paralelamente, destruye la idea de "icono" hacia el sujeto representado[104].

En el arte medieval el uso de la repetición en la decoración nace de propósitos muy diferentes: tal y como se ha comentado anteriormente, este principio sería guiado por la exigencia de establecer un nuevo orden[105]. Por otro lado, también puede interpretarse como el resultado de un largo proceso de descontextualización arquitectónica del mundo antiguo iniciada en época constantiniana[106]. A diferencia de cuanto ocurre en el arte contemporáneo, además, en el mundo medieval bien se puede hablar de la existencia de una jerarquía visual más que de una fragmentación o pérdida de importancia del sujeto representado. Si consideramos la ornamentación geométrica en relación a los conjuntos historiados, aparece evidente que las escenas figuradas tienen primera importancia, mientras a los repertorios puramente ornamentales pasan en segundo plano o como mucho, se aplican con la intención de resaltar el significado de la escena central. Por lo tanto, es posible observar que, en ámbito general, cuanto más relevante es el tema, más aislamiento se le reserva. Al contrario, los repertorios ornamentales tanto geométricos como vegetales no teniendo importancia en sí, son un elemento repetido, casi de forma automática llegando, en ocasiones, a su estilización o simplificación por medio de líneas geométricas[107].

En este sentido, se explicaría la aparición del ajedrezado en la escultura románica monumental considerando la posible imitación, por parte de los canteros, de un modelo arquitectónico cuyos órdenes y funciones originales ha cambiado. Por otro lado, este

[104] H. Gombrich, comentando precisamente la obra titulada "Marilyn Monroe" (1962), resalta el hecho de que la repetición de una misma foto, organizada en un sistema geométrico parecido a un reticulado, disminuye el efecto de estar delante de un icono. En este contexto A. Warhol ha intencionalmente repetido una imagen para denunciar la despersonalización que conllevan los hábitos actuales. Véase: GOMBRICH (1992).

[105] Tal y como se ha visto anteriormente en referencia a la obra de: GROS (1976).

[106] Es precisamente a partir de este periodo cuando se empieza a dejar de respetar el orden compositivo y sobre todo decorativo en la construcción de los edificios. Si el arco de Constantino constituye uno de los primeros ejemplos de recupero de los *spolia* en la escultura monumental, el templo dedicado a Rómulo en el Foro Romano representa claramente esta descontextualización al ser utilizado como dintel del portal de entrada, una cornisa de un templo anterior.

[107] Como observa R. Ettinghausen "*Even elements which have naturalistic origin, such as leaves, are so stylized as to be barely recognizable. At its most typical, the geometry of the pattern is such that it can go on multiplying itself for ever*". Véase: ETTINGHAUSEN (1994), 72.

nuevo producto artístico sería utilizado en la edad medieval para otorgar estabilidad y orden a un nuevo aparato constructivo y figurativo.

1.2.4.- El mundo alto medieval y el tratamiento de los repertorios decorativos geométricos: el caso de los manuscritos sirios (siglo VI) como posibles antecedentes de la decoración en ajedrezado en la escultura románica

Si bien por un lado hemos avanzado algunas hipótesis acerca de los posibles orígenes del ajedrezado, por el otro no debemos olvidar que todo el mundo medieval, tanto el primer arte musulmán del siglo VI, como la cultura carolingia, hacen largo uso de

de talleres irlandeses, destaca la regularidad y la simetría del ornamento, que embelleciendo la pieza es, a la vez, baremo del prestigio y deleite de la vista[113].

El grado de dificultad implícito en la realización del ornamento geométrico en una sociedad no primitiva proporciona además indicaciones del contexto social en el que se ha llevado a cabo y de los destinatarios del objeto u obra. O. Grabar nos propone reflexionar sobre la estrecha conexión que hay entre los repertorios más sencillos y su uso en un ambiente pobre, iliterato y periférico, contraponiéndolo a las formas y ornamentos más complejos de las clases dominantes[114]. La misma presencia de la decoración geométrica en el arte de lugares cultural e históricamente aislados, la repetitividad pese a la variedad de los temas empleados y significados que se le atribuyen, demuestra como precisamente este tipo de ornamentación es además, por estos aspectos, ubicua[115].

El arte islámico es quizás el ejemplo más patente del uso sistemático y casi exclusivo de la decoración geométrica, sin paralelos en las expresiones figurativas de la cultura occidental. Sin embargo, cabe puntualizar que en el arte cristiano destaca la tendencia a la geometrización de las formas ornamentales y de la organización del espacio sagrado, tanto por motivos litúrgicos como decorativos. En la escultura este hecho se hará evidente sobre todo en el románico italiano; son ejemplo de ello los populares mosaicos cosmatescos presentes en las pavimentaciones de gran parte de las iglesias románicas o las fachadas realizadas mediante la yuxtaposición de piedra blanca y negra (San Miniato al Monte, *imagen 24*, y el Baptisterio de San Giovanni, Florencia; San Domenico, Fiesole, Toscana; la Colegiata de Sant'Andrea, Empoli y la misma catedral de Pisa)[116]. No obstante, este ámbito no puede compararse directamente con el arte islámico, ya que el geometrismo en la decoración arquitectónica tiene origen y difusión en un lugar y en un

[113] "*A geometric design may simply be an end in itself and the exclusive object of delectation*". GRABAR (1992), 120.
[114] GRABAR (1992), 129.
[115] Pero el mismo O. Grabar que formuló la idea, precisa que ésa no puede ser siempre cierta como demuestra la ausencia de la geometría entre los primeros temas decorativos presentes en las culturas más importantes, como la pintura del este Europa anterior al siglo XII o el arte de la dinastía Tang (entre el siglo VII y el X). GRABAR (1992), 128.
[116] En todos los casos se expresa la voluntad de ornar mediante las rígidas y ordenadas reglas del ritmo y de la repetición regular de módulos compositivos. En este segundo caso, además, juntamente con el propósito de ornar se pretende representar en la fachada la organización espacial del interior del templo, proyectando así el espacio sagrado en el contexto urbano.Si bien este estilo es predominante en el románico italiano, se encuentran ejemplos parecidos en Francia, en el departamento de Puy-de-Dome (Auvergne): en las iglesias de Saint-Paul de Issoire y Saint-Julien de Chauriat, las superficies externas de los templos aparecen ricamente ornadas por motivos geométricos incrustados, con una técnica similar a la del mosaico o a *opus sectile.* Véase: PERRY (1995). En Francia también tenemos un posible antecedente: véase la Torhalle de la abadía carolingia de Lorsch (siglo VIII) en la cual se alternan sillares de piedra calcárea blanca con el ladrillo.

tiempo concreto (Italia, siglo XII) y sobre todo, afecta exclusivamente a la arquitectura. Por lo tanto, con el fin de analizar las formas del creciente aprovechamiento que los artistas medievales supieron extraer del ornamento, es preciso volver la vista atrás hasta el siglo VIII; en este contexto, contemporáneamente a la afirmación del arte islámico abasí, la ornamentación geométrica, vegetal y simbólica en el oriente cristiano estaba representando el vehículo principal de la expresión artística. El arte durante el periodo de la lucha iconoclasta, sobre todo en la capital bizantina, se caracteriza por los contenidos preferentemente anicónicos, tanto para la confección de los manuscritos como por la decoración de los templos[117]. Cabe recordar también que los repertorios ornamentales empleados, que desde este momento empiezan a extenderse en la página manuscrita cobrando importancia y visibilidad, son los mismos utilizados en la época paleocristiana y pre-iconoclasta. La continuidad con el pasado (es decir, con el mundo antiguo) en una época donde el icono se concebía como vehículo de idolatría y la iconografía cristiana occidental se encontraba en pleno proceso de formación[118], fue asegurada a partir de la presencia constante de elementos decorativos sencillos extraídos de la naturaleza, de la arquitectura y, muy especialmente, de los manuscritos y de los mosaicos. Así, no es casualidad que los escasos manuscritos del siglo VI hasta el IX que han llegado hasta nosotros muestren una creciente atención por la letra inicial y los encabezamientos, evolucionando desde simples estructuras lineales hasta formas zoomórficas y arquitectónicas[119].

- **Las primeras aplicaciones de la decoración geométrica en los manuscritos sirios**

Buena demostración de ello son los cánones de concordancia. Realizados por vez primera en Grecia durante la primera mitad del siglo III por Amonio de Alejandría, fueron difundidos por Eusebio de Cesarea quien, a partir de la técnica de comparación de los evangelios inventada por su antepasado, elabora un método parecido, más enriquecido de

[117] "En la decoración de los templos se concede prioridad al adorno, cuyo auge no deja de influir en la evolución de los manuscritos que, en el curso de los siglos siguientes (X-XI), vivirán una etapa de especial florecimiento". DŽUROVA (2001), 33. Sin embargo, hay que remarcar que la autora distingue entre la producción artística en los talleres de la capital de aquellos situados en las provincias, donde, a pesar de la persecución iconoclasta, se siguen realizando, sin solución de continuidad, iconos y manuscritos ilustrados.

[118] Véase: GRABAR (1992).

[119] Véase GRABAR (1972). No pretendo ahora sacar a colación el debate encabezado por J. Osborne en los años noventa del siglo pasado sobre el origen de la tradición de las iníciales miniadas (aunque ha contribuido a matizar el papel preponderante anteriormente atribuido a los *scriptoria* griegos) sino focalizar la atención en el análisis de aquellos manuscritos que presentan la decoración estudiada en esta tesis. Véase: OSBORNE (1990).

imágenes, que dará a conocer en una carta dirigida a los Carpianos[120]. Este invento constituirá un modelo a seguir para la elaboración de las Tablas de los Cánones desde los primeros ejemplos supervivientes (siglo VI) hasta finales de la Edad Media (siglo XIII). Los textos de los Evangelios presentados conjuntamente en la primera parte de los mismos se encuentran enmarcados por estructuras arquitectónicas porticadas formadas generalmente por arcos de medio punto, capiteles foliados y columnas esbeltas. Dichas composiciones "recuerdan los arcos de los templos o los motivos cuadrilobulados de los revestimientos del suelo"[121] y se ven enriquecidos por motivos no figurados concentrados en las columnas y en las arquivoltas; la paleta cromática se presenta muy variada y se presta a la imitación de piedras valiosas como el mármol o el oro (*imagen 25*).

Una de las primeras composiciones de este tipo se encuentra en la tabla de los cánones del Evangeliario de Rábula realizado en el año 586 en el Monasterio de Beth Mar Yohannan a Beth Zagba (Siria) por un grupo de escribas, entre los cuales destaca el monje Rábula, que se ocupó de escribir las letras y de completar el libro. Producto de la zona conocida como "área sirio-palestina", contiene los textos de los cuatro evangelios presentados en dos columnas de veinte líneas cada una y organizados en 293 folios[122]. Se enriquece de frontispicios con las escenas más determinantes de la vida de Cristo (Crucifixión, Ascensión, Pentecostés); además se dedican 19 folios a las Tablas de los Cánones, en los cuáles se resalta más la decoración que la propia narración[123]. Las estructuras arquitectónicas que enmarcan los textos de las Tablas se asimilan a otros manuscritos antiguos (British Library, Ms. 5111, fol. 10v., *imagen 26*) por el hecho de presentarse ambos adornados con motivos vegetales y geométricos de "tipo tapiz"[124]. Tales elementos parecen derivados de los mosaicos o de los tejidos, pero no de la escultura, ya que se adaptan a la superficie arquitectónica disponiéndose de manera alternada o progresiva[125]. Sin embargo, hay que reconocer que en estas decoraciones a

[120] Véase: Migne, *Patr. Gr.* XXII, págs. 1276 y siguientes; CECCHELLI (1959).
[121] DŽUROVA (2001), 26.
[122] Se conserva una copia manuscrita en la Biblioteca Medicea-Laurenziana (MS. Plut. I. 56).
[123] Véase: WILLIAMS (2002).
[124] "Las formas arquitectónicas a menudo están recubiertas de ornamentos tomados de la geometría y de la flora: rombos, cuadrados, rectángulos, círculos, formas ovales, hojas, tallos, hileras de perlas, conchas, trenzas, dientes, adornos en forma de corazón o de hojas de hiedra". DŽUROVA (2001), 21.
[125] El uso de dichas estructuras arquitectónicas parece ser común a otros importantes productos de los *scriptoria* medievales, como se percibe en las Biblias atlánticas. Como precisa L.M. Ayres: "*Nelle Bibbie Barberini, Palatina, Monacense e di San Pietro le arcate sono decorate in prevalenza da motivi floreali, foliati o a 'ventaglio', mentre già nella Bibbia di Genova questo repertorio è sostituito da intrecci perlinati. Gli archi delle Tavole della Bibbia di Santa Cecilia sono ornati esclusivamente da pannelli con intrecci perlinati*". Sin embargo, el mismo autor opina que "*Il ricorso, nelle Bibbie atlantiche, ad una cornice*

menudo se incluyen motivos decorativos que ya no pertenecen propiamente al mundo clásico, como por ejemplo algunos tipos de flores y palmetas, que derivan posiblemente de la tradición figurativa oriental con sede en la zona de Siria oriental y de Persia[126].

Por lo que se refiere estrictamente a nuestro campo de estudio, fijamos nuestra atención en el folio del Evangeliario de Rábula que representa la entrada de Cristo en Jerusalén (Ms. Plut. 1.56, c. 11v., *imagen 27*), donde los personajes se disponen a ambos lados de una estructura arquitectónica conformada por un arco de medio punto ligeramente peraltado y apoyado en dos columnas esbeltas coronadas por sendos capiteles corintios. Alrededor de la arquivolta se disponen alternándose, pájaros variopintos y elementos vegetales de tres hojas. Toda la superficie arquitectónica aparece recubierta de decoración geométrica: el fuste de ambas columnas presenta un motivo de almenas, mientras que el arco de medio punto que enmarca el texto presenta un motivo ajedrezado realizado con dos filas de teselas en bicromía. Tanto el tratamiento ornamental de los fustes como de la arquivolta es plano, sin alusión alguna a la perspectiva. Los motivos decorativos geométricos (ajedrezado y almenado) proceden de los repertorios musivarios de época clásica[127]. Sin embargo, hay que notar el hecho de que estos motivos se emplean

---

architettonica per organizzare i dieci Canoni sembrerebbe derivare dalla tradizione turoniana", negando pues una derivación directa de los evangeliarios sirios del siglo VI. AYRES (2000), 24.

[126] En una página con la Tabla de los Cánones (British Library, MS 5111, fol. 11r., siglos VI y VII), Kitzinger observa que "*I motivi ornamentali che popolano le colonne e l'archivolto sono quasi sconosciuti nell'arte classica* [...] *non solo perchè consiste in file separate di fiori e foglie, una caratteristica sconosciuta a Greci e Romani, ma anche a causa della sua insolita relazione con la corna*

habitualmente en la decoración de pavimentaciones, mientras en el Evangeliario de Rábula se presentan aplicados por vez primera a una estructura arquitectónica (una puerta). Aunque parece más bien que el artista pretenda hacer referencia a los mosaicos del pavimento para decorar la arquivolta y los fustes (como indica la policromía de las teselas); también es interesante analizar este particular enfoque de presentar estas decoraciones no como un "elemento de fondo" sino como piezas ornamentales del conjunto arquitectónico[128]. Por lo tanto, el hecho de adaptar precisamente la decoración en ajedrezado a la arquivolta puede establecer un precedente, una posible fuente de inspiración para aquellos artistas que se ocuparon, siglos más tarde, de realizar los portales románicos[129].

Comparando las Tablas de los Cánones del siglo VI procedentes de talleres italianos con aquéllas otras contemporáneas producidas en los talleres sirios, es posible comprobar que, si bien ambos hacen uso de este ornamento en las arquivoltas los primeros pretenden imitar más claramente el efecto de un tapiz de mosaico policromado. Un ejemplo de esta voluntad artística es el folio de las Tablas de los Cánones del Vat. Lat. 3806 (véase: *imagen 25*); el texto aparece enmarcado, como de costumbre, por un conjunto porticado y la arquivolta presenta una decoración geométrica en ajedrezado, aunque su remate es muy diferente de aquél propuesto en el fol. 11v. del Evangeliario de

---

el mundo medieval de elementos decorativos de época clásica perfectamente reconocibles como tales. Véase: ROMANO JULLIARD (2004). Remarco con especial énfasis un aspecto muy importante para el presente estudio que concierne precisamente la decoración almenada: en un primer momento dicha cornisa me había parecido decorada con dos filas alternadas de teselas negras sobre fondo blanco, en lugar de un motivo continuo sinusoidal. Llevada quizás por el anhelo de encontrar ejemplos de la decoración en ajedrezado o influenciada por el parecido con la decoración en la arquivolta del Evangeliario de Rábula, invertí instintivamente los componentes de la cornisa, otorgando mayor relevancia a los elementos obscuros que a los claros. Si bien cabe considerar este hecho como una anécdota, también sugiere la posibilidad de que existan dos lecturas diametralmente opuestas de un motivo geométrico que es un elemento abstracto por naturaleza y que, por lo tanto, no tiene referentes visuales fijos (arriba, abajo, antes o después).

[128] La simple alternancia de teselas policromadas aparece como elemento de relleno, o de fondo en el Beato de Tábara (Madrid, Archivo Histórico Nacional, cod. 1240 fol. 139 A, *imagen 31*). Se trata del conocido folio con la representación del *scriptorium* de Tábara: en la torre, para simular la mampostería, se pintan alternativamente los sillares con colores diferentes. Este principio es expresado más claramente en el panel dedicatorio del "antependio de Magdeburgo" (Nueva York, Metropolitan Museum of Art), fechable hacia el año 955-968. Esta pequeña placa muestra a Cristo en el centro sentado en una corona de hojas de laurel y flanqueado por dos grupos de tres personas cada uno; el personaje de la izquierda ofrece a Cristo una maqueta de la futura catedral de Magdeburgo. Toda la escena se desarrolla en un solo plano y en el fondo aparece "como un abstracto tablero de ajedrez", posiblemente decorado en un principio con oro o metal dorado: el efecto del fondo de la escena es el de una sólida red, que asemeja una superficie perforada. Véase: LASKO (1999), 159.

[129] Con respecto a este tipo de tratamiento de la decoración, A. Grabar lo concibe como prerrogativa de los talleres latinos: "*Sauf erreur, les peintres byzantins n'ont pas eu recours à cette façon de décorer les façades des architectures qu'ils figuraient. En revanches, des miniaturistes latins d'Italie, à l'époque de notre manuscrit (IX-X sec.), en font un usage courant*". El autor pone como ejemplos los manuscritos siguientes: París. Suppl. Grec cod. 1085, fol. 83 v., y un *Exultet*, fig. 295, *planche* 72. Véase GRABAR (1972), 72.

Rábula. Las teselas que componen las cinco filas no alternadas, están realizadas en bicromía alternando colores vivos que imitan más a un mosaico o un elemento de "relleno" (como los antes mencionados tapices) que a una decoración escultórica[130]. El mismo tratamiento se observa en otros manuscritos producidos fuera del área de influencia italiana, pero dentro del contexto de Europa occidental[131]. De la comparación entre los manuscritos latinos de los siglos IX y X y los sirios del siglo VI, es evidente que los primeros pretenden reproducir fielmente el efecto de las teselas policromadas de un mosaico. No obstante los segundos, a pesar de su mayor sencillez en la ejecución, se apoyan en la misma tradición clásica, especialmente por lo que se refiere a las formas. Resumiendo cabe concluir que, a pesar de que se trate de diferentes planteamientos estilísticos, ambos *scriptoria* cronológicamente distantes entre sí hacen referencia al mismo ámbito cultural y, además, perpetúan la imagen de la decoración incrustada en un conjunto arquitectónico.

- **La aplicación de los Cánones en la arquitectura**

Por lo que a nuestro ámbito de estudio atañe, más que su tratamiento cromático o su adaptación en los complejos pictóricos medievales, es especialmente interesante profundizar en la patente voluntad de las Tablas de los Cánones de Eusebio de Cesárea de realizar un conjunto arquitectónico posiblemente de características clásicas. Según C. Nordenfalk, esto demostraría el pasaje "*from a graphical system of ornaments to the imitation in color of real architectural structure*"[132]. La estructura arquitectónica a la que el autor hace referencia remontaría en su opinión al siglo III, cuando empezaron a difundirse en las ceremonias imperiales el uso de ambientes porticados para presentar los reinantes al pueblo. El hecho conlleva por sí mismo la concepción de la arcada como punto de acceso, un pasaje a un lugar sagrado; con el mismo planteamiento simbólico, se empezarán a realizar, un siglo más tarde los primeros *Martyria* en Egipto[133]. Entre los

[130] Volveremos a encontrar esta decoración realizada de la misma manera más tarde, a principios del siglo IX, en el Valenciennes, Bibl. Mun., 99, fol. 7v-8r posiblemente a imitación de la mampostería de la pared de la iglesia de Thiatyra. Otro ejemplo se encuentra en el manuscrito: París, suppl. Grec 1085, fol. 124, 83 v. Véase: GRABAR (1972). Si bien hemos dicho que esta forma de realizar el ajedrezado no constituye el antecedente para la decoración escultórica medieval estudiada, es oportuno mencionar el caso de la iglesia de Sant-Etienne a Bourges (Centre, siglo XII, *imagen 32*), donde la arquivolta del portal occidental presenta una similitud directa con el antes mencionado manuscrito Vat. lat. 3806.

[131] Como es el manuscrito de Harley 1775 f.7v., 10v., (*imagen 33*), en el cuál la bicromía de las teselas permite distinguir perfectamente las dos series de *billettes*.

[132] NORDENFALK (1992), 4.

[133] A. Grabar, *Martyrium I*, París, 1946, 91-92, citado por NORDENFALK (1992), 6.

antecedentes de las Tablas de los Cánones, se reconoce un manual escolar de derivación helenista, datado en el siglo III a. C. cuyas tablas didácticas son divididas por columnas. Su sencillez y falta de toda estructura arquitectónica evidencia que este papiro no puede ser la fuente de inspiración directa, sino que deben haber habido otros vehículos intermediarios. Descartando las hipótesis de los papiros egipcios maniqueos o de las "*holy writings*" de Avesta[134], C. Nordenfalk propone una tercera opción: los sarcófagos helenísticos-judíos del I siglo, en los cuales aparece esta misma serie de arcos enmarcando medallones. Como muestra de ello, destaca el osario judío realizado en piedra calcárea hacia el siglo I, que en la tapa presenta las mismas estructuras arquitectónicas porticadas cuyas arquivoltas se encuentran ornadas por el ya mencionado motivo almenado[135] (*imagen 34*).

Es interesante detenerse sobre esta última observación que liga las Tablas de los Cánones con el arte del objeto, como son los osarios, los dípticos o las arquetas. En efecto, esta misma estructura porticada cuyos primeros ejemplos se pueden situar en la producción palestina del siglo I, se sigue utilizando sin solución de continuidad hasta el siglo XII[136]. Muestra de ello son los ejemplos de la Baja Antigüedad (precisamente del siglo IV): la caja de Proiecta[137], el sarcófago de Junio Basso[138]; o la valva de díptico en marfil con la imagen de un arcángel del siglo VI[139]. Durante la época alto-medieval este sistema decorativo se vuelve a utilizar para la producción artística imperial, como muestran la cubierta posterior del Evangeliario de Lorsch (primera mitad del siglo IX[140]), más tarde, los paneles de marfil procedentes de Bamberg (hacia el año 930)[141] y la arqueta con engastes de plata dorada de Quedlimburg[142] (ambas producciones de la corte de Enrique I, siglo X). El siglo XI muestra la perpetuación de esta iconografía: véanse por ejemplo el majestuoso frontal de altar de oro de la catedral de Basilea en el cual los personajes (Cristo, Gabriel, Rafael, San Miguel y San Benito) se insertan en nichos

[134] Propuestos respectivamente por J. Strzygowsky y L. I. Ringbom. Estas hipótesis han sido descartadas por el mismo C. Nordenfalk por ser dos ejemplos cronológica y culturalmente muy alejados del tema en cuestión. Véase: NORDENFALK (1992).
[135] Londres, *Brit. Mus. West*, n. inv. 126.392. La importancia de la influencia de los manuscritos en la formación del lenguaje decorativo románico fue enfatizada en primer lugar por E. Mâle, quien veía en ellos un medio de comunicación y de transmisión excepcional. Véase: MÂLE (1978).
[136] MÂLE (1978), DŽUROVA (2001).
[137] Londres, *Brit. Mus. Late*, n. inv. 66, 12-29, I. Véase: AUREA ROMA (2008), 493.
[138] Roma, Museo del Tesoro di San Pietro.
[139] Londres, *Brit. Mus. Late*, *Catalogue of Christian Antiquities*, n. inv. 295.
[140] Roma, Museo Sacro Vaticano, n. inv. 138-1866.
[141] Múnich, Bayerisches Nationalmuseum.
[142] Quedlinburg, St. Servatius Stiftskirche.

realizados mediante arcos de medio punto apoyados en columnas esbeltas y sendos capiteles[143].

• El ejemplo más representativo

Todos los ejemplos antes mencionados demuestran el uso y la perpetuación de los sistemas porticados en la iconografía medieval aunque en ellos no es posible encontrar la misma aplicación de los repertorios decorativos geométricos greco-romanos que interesan al presente estudio. Hay que esperar hasta bien entrado el siglo XI cuando aparece un caso en el cual, finalmente, se reproducen las mismas condiciones evidenciadas en el fol. 11 v. del Evangeliario de Rábula. El valioso tesoro de la Real Colegiata de San Isidoro de León, que cuenta con varios objetos litúrgicos de oro, plata y marfil, es la demostración más evidente del indiscutible protagonismo alcanzado por las artes suntuarias en el siglo XI, gracias al impulso conjunto del rey Fernando I y de Doña Sancha[144]. Ambos monarcas serían determinantes en el enriquecimiento cultural de la ciudad de León, que en el curso de veinte años, recibe sus aportaciones más importantes en el campo artístico: desde el traslado de las reliquias de San Isidoro y la previa reedificación de la Basílica hasta las donaciones de numerosos objetos litúrgicos[145]. Sin embargo, la aportación musulmana iba

[143] París, Musée de Cluny, n. inv. 1854-2350. Esta pieza presenta dos particularidades: la primera es que las arquivoltas no se adornan con elementos vegetales o geométricos, sino que su superficie es pulida y en ella se han grabado inscripciones; la segunda es que los arcos que enmarcan los personajes no son todos de la misma altura, siendo el central, donde se representa a Cristo el más grande y alto. Aunque a primera vista puede parecer una solución bastante insólita, en realidad es la expresión de un cambio iconográfico concretado precisamente durante aquel periodo (primeras décadas del siglo XI) y cuyo apogeo se alcanza en los dinteles de Sant Genís des Fontanes y Sant Andreu de Sureda (hacia el año 1020 y después de 1022). Estas importantísimas piezas, inspiradas claramente en los objetos de orfebrería, presentan la misma partitura arquitectónica (las galerías porticadas) de las obras mencionadas anteriormente. Sin embargo, la continuidad de la estructura es interrumpida por la figura central de Cristo en la mandorla llevado por dos ángeles que resalta notablemente en la escena tanto por sus dimensiones como por el hecho de no estar inserido en ningún nicho. Para la referencia cronológica de ambos dinteles véase: CATALUNYA ROMÀNICA (1993-14).

[144] El supuesto contraste ideológico entre los dos cónyuges es un tema ya matizado por estudios más recientes. La dicotomía entre el soberano de Castilla, más abierto a la renovación del Reino, y la heredera de la corona leonesa, aún ligada a las viejas tradiciones visigóticas, ha sido cuestionada al demostrar el activo papel jugado por Doña Sancha al estrechar relaciones con Cluny. BISHKO (1968-1969). Franco Mata alega como ejemplo los extraordinarios honores de intercesión acordados por la abadía cluniacense a la muerte de ambos reinantes. Sancho III el Mayor, padre de Fernando I, ya había sido colaborador de la abadía cluniacense bajo el titulo de *socius* y *familiaris*; sin embargo su hijo, apoyado por su esposa, logra pasar de la amistad a la alianza o *coniunctio*. FRANCO (1991), 36 y 40. Para los estudios relativos al tesoro, consultar: FLÓREZ (1765); AMADOR DE LOS RÍOS (1877); PÉREZ LLAMAZARES (1925); GÓMEZ (1925); GOLDSCHMIDT (1926); FERRANDIS (1928); GÓMEZ MORENO (1932); BRAUN (1940); VIÑAYO (1971); *id*. (1979); GAUTHIER (1983); FRANCO (1988) y ASTORGA REDONDO (1990).

[145] El traslado de las reliquias de San Isidoro desde Sevilla a la capital leonesa remonta al 1063, en consecuencia de la victoria contra Al-Mu'tadid; en este mismo año se consagra el altar de la renovada Basílica. Por lo que se refiere a las artes suntuarias tenemos noticia de la copia de dos manuscritos

más allá de lo material, como muestra la totalidad de las arquetas isidorianas que proceden, en parte, de los talleres árabes (conservadas en el Museo Arqueológico Nacional) y el resto muestran su influencia (arqueta de San Juan Bautista y San Pelayo). Su análisis evidencia una estructura largamente repetida: una cubierta de tronco piramidal y un cuerpo con forma de paralelepípedo, en origen decorado externamente con una chapa de oro, marfil o piedras duras valiosas; en el interior destaca un revestimiento de seda donde se encuentran, en frecuentes casos, inscripciones con signos cúficos ornamentales.

Entre ellos interesa centrar la atención en la arqueta de marfil destinada a contener las reliquias de san Juan Bautista y san Pelayo, los antiguos titulares de la Basílica. Este objeto de madera fue donado en 1059 por los dos monarcas Fernando I y Doña Sancha a la iglesia leonesa entonces titulada a los dos santos[146] (*imagen 35*). El cuerpo inferior la arqueta está decorado con doce placas de marfil, con los apóstoles de pie debajo de sendas arcadas: cuatro en cada uno de los costados más largos y dos en cada uno de los cortos[147]. En la tapa se incrustan otras trece piezas de forma rectangular y triangular que representan a los ángeles, arcángeles e imágenes simbólicas, entre los cuales destaca el del Cordero místico con nimbo crucífero y san Miguel arcángel y de san Rafael; la obra parece realizada en la Península Ibérica, posiblemente procedente de talleres locales[148]. Todos los personajes del apostolado, a excepción de san Pedro y aquéllos de los dos extremos del frente posterior, vienen enmarcados por arquillos de herradura con columnas retorcidas y arquivoltas decoradas por elementos como roleos, hojas o tallos. Por sus contenidos escatológicos, por la aparición de figuras angélicas y por el uso de los arcos de herradura

encargados por Fernando I (Beato, 1047) y por su esposa (Diurnal 1055); la "Arqueta de San Juan Bautista y San Pelayo" (1059 ca.), la "Arqueta de las Bienaventuranzas" (1060?), "Arqueta de las Ágatas" (entre 1043 y 1060); "Crucifijo de Don Fernando y Doña Sancha (1050-1060)". Sólo se citan los elementos más destacados, la lista completa de los objetos litúrgicos destinados a la nueva iglesia consta en la escritura de donación del 21 de diciembre de 1063, recogida por ASSAS (1872). En relación a las reformas de la Basílica, A. Franco Mata concuerda con P. Robb en fijar la construcción de la nueva iglesia fernandina entre el 1054 y el 1067, aunque J. Williams más bien acentúa la ampliación de Doña Urraca, a finales del siglo XI. FRANCO MATA (1991), ROBB (1945); WILLIAMS (1973). La riqueza de estas últimas piezas y sus abundantes concesiones anuales a la abadía de Cluny, fueron posibles gracias a los tributos procedentes de las tierras reconquistadas, de entre las cuáles Zaragoza destacó como "una taifa especialmente generosa" FRANCO MATA (1991), 40.

[146] La inscripción acreditativa ha sido recogida por Ambrosio de Morales y es mencionada por varios autores como P. Lasko y J. Viñayo. Véase: LASKO (1999); VIÑAYO (1979).

[147] Originariamente la decoración constaba de elementos en oro y marfil: aunque la chapa dorada que recubría enteramente la arquilla y enmarcaba veinticinco figuras de marfil desapareció en 1808. Según parece, sólo quedaron los clavillos y algún trozo de chapita cincelada. VIÑAYO (1979).

[148] Véase a este propósito los estudios de: GÓMEZ MORENO (1925); GOLDSCHMIDT (1926); FERRANDIS TORRES (1928); VIÑAYO (1979); ESTELA MARCOS (1984) y FRANCO MATA (1991). En particular, A. Franco Mata afirma: "Las veinticinco plaquetas de marfil, obradas en el taller real". FRANCO MATA (1991), 43. J. Viñayo, a su vez: "La mejor joya, única y verdaderamente excepcional, son las veinticinco plaquitas de marfil, de los talleres de Fernando y Sancha". VIÑAYO (1979), 129.

(peraltados), la iconografía de la arquilla de los marfiles se ha relacionado con la liturgia mozárabe del santoral y de los difuntos[149]. Precisamente, los detalles estilísticos como los arcos de herradura y el ornato recuerdan el Beato de San Severo, emparentando "estilísticamente a la obra con lo mozárabe, en consonancia con la temática cultural"[150]. Según P. Lasko, los arcos de herradura que enmarcan a los apóstoles se incluyen en la tradición figurativa española, ya que aparecen habitualmente tanto en la arquitectura como en los manuscritos contemporáneos a la creación de la arqueta de San Juan Bautista y San Pelayo[151]. En general, la iconografía analizada en la arqueta de los marfiles está en línea con el estilo figurativo autóctono, deudor de los contemporáneos talleres otonianos tardíos, hecho que se hará más evidente con la segunda arqueta relicario dedicada a la iglesia de San Isidoro por los reyes leoneses[152].

En la arqueta de los santos Bautista y Pelayo resultan particularmente interesantes dos plaquitas que presentan una decoración geométrica constituida por tres filas de tacos que, al parecer, "es la primera vez que se encuentran en el románico español"[153]. Dichos elementos geométricos se disponen exactamente como en la decoración en ajedrezado presente en los portales románicos. El paralelismo con la escultura es evidente y, a diferencia de lo que ocurre en los manuscritos, los elementos decorativos inseridos en la estructura arquitectónica se presentan en bajorrelieve constituyendo el verdadero antecedente de la tradición decorativa románica objeto del presente estudio.

- **Consideraciones finales**

Dichas consideraciones permiten constatar que los manuscritos producidos con anterioridad a la lucha iconoclasta tanto de proveniencia oriental como latina han podido constituir una fuente de inspiración muy válida para la decoración de las cornisas, arquivoltas y de los márgenes ya sea en la producción pictórica que escultórica de época medieval. El hecho de haber insistido particularmente en los ejemplos del siglo VI se debe a que, el uso de la decoración en ajedrezado como elemento arquitectónico, al menos por lo que a los manuscritos se refiere, tenderá a desaparecer en la producción de los siglos

[149] FRANCO MATA (1991).
[150] FRANCO MATA (1991), 42.
[151] Precisamente, el autor vislumbra una relación con el Libro de Horas escrito por Pedro e iluminado por Fructuoso para Fernando y Sancha de León en 1055, especialmente por lo que se refiere a la iconografía de los santos. Véase: LASKO (1999).
[152] Se hace referencia al Relicario de San Isidoro que fue regalado

siguientes. En efecto, no constan casos tan contundentes como el ejemplo proporcionado por el manuscrito de Rábula, ya que generalmente dicha decoración se utiliza como elemento de fondo. Aunque inserida en un contexto arquitectónico, como en los casos detallados anteriormente, su aspecto recuerda más al mosaico que a la talla.

En conclusión, parece evidente que no se puede determinar con seguridad el origen exacto de la decoración escultórica en ajedrezado. Partiendo del supuesto que, como se ha visto, las fuentes de inspiración del mundo románico son múltiples, soy partidaria de que no es fructífero pretender buscar una sola fuente de inspiración e irradiación. Por un lado, cabe reconocer que el legado clásico en la cultura medieval puede haber jugado un papel muy importante; en efecto, los repertorios decorativos musivarios greco-romanos, entre los cuales está el ajedrezado pasan, en su mayoría, a formar parte de los repertorios decorativos medievales. Asimismo, durante la Edad Media volvemos a encontrar la costumbre de ornar con una faja de dentículos de origen dórico las cornisas debajo de las techumbres de los templos románicos.

Por otro lado destaca también la aportación de la cultura altomedieval y, especialmente, aquella expresada en los manuscritos sirios. Como he señalado la aparición de las Tablas de los Cánones permite la aplicación sistemática en unas estructuras arquitectónicas porticadas de elementos decorativos anicónicos, inspirados tanto en la cultura clásica como en la tradición oriental. En este punto cabe concebir que un motivo decorativo normalmente utilizado en forma bidimensional se aplique intencionadamente a un soporte realizado mediante la talla en tres dimensiones. Finalmente, el ejemplo paradigmático de la arqueta relicario de los marfiles constituye la puerta de entrada de la decoración escultórica en ajedrezado aplicada al ámbito monumental.

La presencia en la escultura monumental de la decoración en ajedrezado es la demostración de la coexistencia de tradiciones estilísticas con diferentes orígenes en el panorama medieval. Por lo tanto, cabe entender que su tratamiento estilístico y formal es la demostración de cómo la cultura románica ha sido capaz de captar e interpretar los resultados del largo proceso de creación de la iconografía cristiana.

1.3. Los objetivos

Una vez presentado el estado del arte referente a la investigación relativo a la decoración en ajedrezado y haber reflexionado en torno a sus posibles antecedentes en el mundo clásico y/o medieval, se procede a explicar el sistema de catalogación utilizado para localizar territorialmente cada templo que presenta dicha decoración y sintetizar las características formales de la ornamentación en estudio.

Una de las potencialidades de esta tesis es precisamente el nuevo enfoque metodológico propuesto para el campo de la Historia del Arte: se trata un Sistema de Información Geográfica que permite la localización absoluta de diferentes elementos (en este caso, iglesias con ajedrezado en sus repertorios escultóricos) sobre el territorio para extraer pautas espacio-temporales de su distribución.

Finalmente, el último apartado es una síntesis crítica de la capacidad de este método para responder a todas nuestras hipótesis de trabajo.

1.3.1. Aplicabilidad de un Sistema de Información Geográfica (SIG) para la definición de una geografía artística territorial

Entre los objetivos del presente trabajo se encuentra la intención de ofrecer una nueva aproximación en el campo humanístico mediante la conjunción de dos metodologías muy distintas: el enfoque tradicional en Historia del Arte, que se basa en el estudio de bibliografía específica y en el análisis de las obras, y otro instrumento ampliamente extendido en Geografía, el uso de un Sistema de Información Geográfico (SIG). Esta técnica es utilizada habitualmente en los estudios de carácter territorial y está teniendo un creciente éxito gracias a su aplicabilidad en multitud de disciplinas científicas. Un SIG permite la localización absoluta de un elemento o conjunto de elementos en un mapa georreferenciado y la posibilidad de añadir múltiples capas de información que complementen el mapa original. El hecho de aplicar un SIG en una tesis de Historia del Arte es un ejemplo paradigmático de la multidisciplinariedad creciente de la ciencia actual.

El estudio individualizado de numerosas iglesias que presentan la decoración en ajedrezado en Europa occidental ha permitido la creación de un *database* que reúne más de 3.400 fotos de aproximadamente unos 600 templos repartidos por la Península Ibérica (más de 400 entradas), Francia, Italia y Portugal (menos de 200 casos entre los tres

países). La catalogación llevada a cabo ha servido para ordenar la ingente cantidad de datos encontrados, que se ha sintetizado en un archivo del programa Microsoft Excel que consta de diferentes columnas atendiendo, entre otras, a la tipología de la decoración, importancia dentro del conjunto monumental y edad en la que fue consagrada la iglesia. Estos datos posteriormente se han exportado al programa ARCGIS que los captura y los plasma sobre el mapa previamente georreferenciado. El resultado final son las figuras globales y seccionadas por territorios que se analizan en el capítulo 3.

En todos los casos se ha aplicado la mism

1- La decoración aparece en una sola parte del templo (portal, ventana, alero, imposta, chambrana o arquivolta).

2- La decoración es presente en dos partes, aunque únicamente en el exterior o interior.

3- La decoración es presente en dos o más partes de la iglesia, tanto en el exterior como en el interior de la misma.

4- La decoración es profusamente utilizada en todos aquellos elementos arquitectónicos normalmente reservados a la escultura monumental (portal, ventana, alero, imposta, chambrana o arquivolta).

5- La decoración es el principal elemento escultórico que orna la iglesia. Además, la importancia de la misma ha contribuido a la difusión de la variedad tipológica de ajedrezado que en ella se presenta ejerciendo un papel clave en su expansión territorial.

Es decir, mientras que en algunos conjuntos el ajedrezado sólo aparece en una cornisa (1), en otros representa la decoración geométrica prevalente (4). En casos como Santo Tomé de Zamora o Notre-Dame de Jumiège (Normandie) en los que predomina el ajedrezado tanto en las cornisas como en los guardapolvos e impostas, se le atribuye el nivel 4, mientras que en templos como San Juan Evangelista de Bespén (Huesca) o la catedral de San Sabino (Bari) donde la decoración sólo se presenta una vez, se les atribuye el nivel 1. El nivel 5 se reserva únicamente a aquellas iglesias de especial relevancia monumental en las que la decoración en cuestión destaca por su presencia y por ser un elemento caracterizador del conjunto monumental. Éste es el caso de San Isidoro de León, Saint-Sernin de Toulouse, San Pedro de Jaca y Sainte-Foy de Conques.

La anteúltima columna (Tipología) reúne otra variable muy importante en esta tesis: la tipología. La decoración en ajedrezado se ha revelado rica de matices tanto estilísticos como formales que varían notablemente según el contexto geográfico y cultural[155]. Finalmente, la columna titulada "marco temporal" hace referencia al marco cronológico en el cual aparece esta decoración. Por lo tanto, con la finalidad de clasificar

[155] La diversidad y la falta de criterios universalmente aceptados son factores con los cuáles el investigador es obligado a enfrentarse en el estudio del arte románico. E. Vergnolle recuerda que: "*Une partie des difficultés que presente l'étude de l'architecture romane résulte, aujourd'hui comme hier, de son étonnante diversité*". Véase: VERGNOLLE (2005), 9. En este caso, la clasificación tipológica ayuda precisamente a poner orden en casos donde la variedad estilística y formal obstaculizan la tarea del historiador.

el ajedrezado existente en los templos, remarco la importancia de considerar tanto la frecuencia con la que la decoración se aplica como las diferentes variantes tipológicas que aparecen en el territorio estudiado. Con tal de establecer esta diferenciación tipológica se ha prestado particular atención al tipo de talla de los tacos que conjuntamente dan idea de una tabla de ajedrez: éstos se realizan tanto en alto como en bajo relieve, en biselado o incidido y se disponen en número variable de entre dos y ocho filas.

De entre todas las variedades encontradas se han podido establecer hasta ocho tipologías bien diferenciadas, más otra considerada "atípica", que reúne todos aquellos casos que no cumplen con las características definidoras de las anteriores. Para facilitar la caracterización del ajedrezado en la base de datos, se ha asignado a cada tipología de esta decoración escultórica un acrónimo convencional (A, B, C, D, F, N, R, V), salvo en el caso del lombardo-aragonés (BP), por el hecho de ser un pasaje entre la decoración existente en Aragón (B) y aquélla de decoración prerománica (P). En algunas ocasiones he considerado el nombre del edificio o de la zona en la que hacen su primera aparición (F: Sant Miquel de Fluvià), mientras que en otras me refiero al territorio en el que aparecen con mayor frecuencia (G: tipología gallega). Tal y como es posible comprobar en el anexo, las iglesias analizadas presentan entre una y tres tipologías de ajedrezado entre sus repertorios ornamentales ya que contemporáneamente se emplearon diferentes variedades de dicha decoración; esto sucede por ejemplo en San Martín de Tours (Soria) o Sant Feliu de Bagergue (Lleida)[156]. Esta división se ha utilizado tanto para la compilación del texto (capítulo 2) como para los mapas (capítulo 3) y en el anexo.

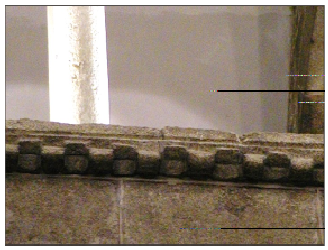
- **A**: Sainte-Foy-de-Conques
- **B**

Sainte-Foy-ce-Conques (A)

San Pedro de Jaca (B)

Santa Maria d'Alaó (BP)

Santa Maria de Harlén (C)



Santiago de Compostela (D)

Sant Miquel de Fluvià (E)

Tipología A, Sainte-Foy-de-Conques

Toma el nombre de la iglesia abacial francesa por presentarse en las impostas del portal septentrional cuya datación puede situarse hacia a la primera mitad del siglo XI[157]. Se caracteriza por cuatro filas de tacos rectangulares en relieve y escalonados de manera que las teselas se solapan y cada fila empieza a mitad de la línea anterior recordando los *muquarnas* árabes. Los ejemplos se concentran en Francia: Santa Maria de Voló y Saint-Jacques de Béziers (Languedoc-Roussillon), Saint-Pierre de Rosheim y Saint-Leger de Murbach (Alsace), y en Italia (San Urbano de Apiro, Marche; San Secondo de Cortazzone, Piemonte). El único ejemplo existente en la Península Ibérica es constituido por las impostas de la desaparecida catedral románica de Vic (Barcelona)[158].

Tipología B (o Jaqués), San Pedro de Jaca

Es la decoración más difundida en todo el territorio de la Península Ibérica y se concentra sobre todo en el tercio norte peninsular. Su nombre deriva de la catedral de San Pedro de Jaca (Huesca), porque probablemente fue el centro desde el cuál se propagó, aunque es ciertamente muy difícil descifrar su verdadero origen ya que aparece en la misma época en otras importantes fábricas románicas: San Martín de Frómista (León) y Saint-Sernin de Toulouse (Midi-Pyrénées).

Por su presencia en todos estos monumentos levantados en el último cuarto del siglo XI, es posible fechar el origen de esta tipología dentro de este rango temporal. Se compone de dos o tres filas de tacos cuadrangulares y de forma convexa dispuestos en marcado altorrelieve respecto al plano. Ya en su momento J. Villaamil y Castro hablando de los repertorios decorativos del románico gallego y mencionando la decoración de "*billetes*", hacía referencia precisamente a esta tipología describiéndola como "trozos cuadrangulares de superficie convexa"[159].

Como se puede comprobar en los mapas del anexo, se aplica en gran parte de las iglesias románicas de la Península Ibérica edificadas entre finales del siglo XI y a lo largo del siglo XII, siendo los ejemplos más numerosos en las provincias de Palencia y Burgos, aunque también cabe destacar su presencia en las provincias gallegas de A Coruña y Lugo.

[157] VERGNOLLE (1994).
[158] Considerando la actual división administrativa de los estados europeos.
[159] VILLAAMIL Y CASTRO (1904), 56.

Tipología BP, Lombardo-Aragonés

Se aplica principalmente en el exterior de los edificios, en elementos arquitectónicos tales como arquivoltas, aleros o impostas. La decoración se compone de dos o tres filas de pequeños dientes rectangulares labrados con cincel e incrustados en el hueco de la cornisa o arquivolta. Destaca el uso genérico de la piedra calcárea en los templos, evidenciando el nexo entre el contexto litológico y el material de construcción de las iglesias del Prepirineo. Toma el nombre de lombardo aragonés porque aparece por primera vez en el templo de Santa Maria d'Alaó (Huesca), donde se dispone al lado de los dientes de sierra, decoración típica del prerrománico[160]. En otras iglesias del entorno de Santa Maria d'Alaó esta decoración perderá su peculiar y reconocible aspecto por el hecho de que los tacos rectangulares fueron tallados directamente en el sillar. Sin embargo, es posible detectar su influencia estilística al ser los tacos rectangulares (en lugar de cuadrangulares, como en San Pedro de Jaca) apoyados sobre el costado más largo. Además, esta decoración en la arquivolta se presenta siempre rematada por otra igual en la cornisa plana del tejaroz, como se puede ver en las iglesias de Santa Maria de Durro o de Santa Maria de Gerri de la Sal (Lleida).

Tipología C, "Gallego"

Destaca por presentar entre 5 y 8 filas de tacos cuadrangulares en medio relieve. Se encuentra sobre todo en los arcos triunfales de las iglesias gallegas y también en las arquivoltas de los portales occidentales y en las saeteras de los ábsides. En ocasiones este tipo de decoración se realiza sobre una moldura achaflanada y en otras sobre una chambrana en bocel. La tipología debe su nombre a los templos gallegos por el hecho de que es precisamente en esta área geográfica donde se encuentra con mayor frecuencia. Su origen es incierto aunque teniendo en cuenta que el territorio gallego en época románica recibió durante el siglo XII los influjos del arte producido en el reino aragonés así como del obrador de Sainte-Foy-de Conques, es posible considerar que se trate de una adaptación local de un modelo importado.

[160] Es interesante destacar que los dientes de sierra presentes en la iglesia de Santa María d'Alaó, si bien se disponen, como de costumbre, debajo de la techumbre del ábside se organizan en tres filas alternadas, imitando, así, la decoración en ajedrezado utilizada para decorar las cornisas de los ábsides menores.

Tipología D, "Compostelano"

Dicho así porque aparece por vez primera en la catedral de Santiago de Compostela, cuya fecha de comienzo de las obras se fija en torno al año 1078. En su interior, las cornisas baquetonadas que dividen en dos partes los muros de las naves laterales y subrayan las bases de las ventanas de las tribunas, presentan una fila de tacos en alto relieve realizados sobre una moldura en bocel y alternados por otra fila de tacos más pequeños de sección triangular. Desde lejos se percibe únicamente aquella fila compuesta por los bloques más grandes de modo que puede parecer una cornisa de dentículos, a imitación del arte clásico. Por sus características, se trata de la forma de decoración en ajedrezado más sencilla; cabe destacar que su aplicación está reservada únicamente a las impostas que sirven para dividir los muros de las naves en dos cuerpos o al arranque de las ventanas de la tribuna. En Galicia tuvo una moderada difusión, como muestran las iglesias de Santiago de Cereixo, San Martín de Sobrán, San Salvador de Bergondo, Santa Leocadia de Frixe, San Pelaio de Diomondi, Santa María de Bermes, Santa María de Cela y Santiago de Parada.

Tipología F, Sant Miquel de Fluvià

La cornisa ajedrezada consta de una superficie biselada plana en la cuál la talla está trabajada alternando espacios huecos. Toma el nombre de la iglesia de San Miquel de Fluvià (Girona), donde aparece dos veces en las impostas de los capiteles de la nave. Sabiendo que la escultura de este templo está fechada en torno al año 1066[161] y considerando que no se han hallado otros ejemplos parecidos de cronología anterior, se ha decidido nombrar así esta tipología de ajedrezado. Esta variedad se encuentra recurrentemente en el arte románico, con más frecuencia en territorio catalán, como es el caso de Sant Esteve de Banyoles (Girona), Sant Feliu de Beuda (Girona), Sant Diumenge de Su (Lleida), Sant Feliu de Canovelles (Barcelona) y, ocasionalmente en el ámbito peninsular, como muestran las iglesias de San Claudio de Olivares (Zamora) y San Pedro de Teverga (Asturias). También cabe mencionar ejemplos en territorio francés, como la iglesia de la Trinitat de Bula d'Amunt (Languedoc-Roussillon), Saint-Hugues (Loire) o Saint-Pierre (Airvault). En Italia sólo se ha cartografiado un caso, la iglesia abacial de Sant'Antimo (Siena), al igual que en Portugal con Sao Pedro de Rates de Póvoa (Porto).

[161] Véase: CATALUNYA ROMÀNICA (1990-IX).

Tipología R, Sant Pere de Rodes

En este caso no se trata exactamente de una tipología ya que no se puede establecer ningún paralelo con las otras iglesias analizadas. Sin embargo, considero interesante remarcar la presencia de esta decoración en un templo que destaca por su importancia en el proceso de formación del románico europeo. La escultura monumental conservada en el interior de la iglesia de Sant Pere de Rodes ha sido fechada hacia la primera mitad del siglo XI, y aproximadamente entorno al año 1033[162], y por lo tanto, es el primer ejemplo de esta decoración en la Península Ibérica. Se trata de dos filas de tacos en relieve cuadrangulares que ornan el collarín de dos de los capiteles de la nave central. El único ejemplo parecido lo encontramos en las impostas del portal septentrional de Sainte-Foy-de-Conques, por ser los tacos en marcado relieve respecto al plano y por su forma cuadrangular en ángulos rectos.

Tipología V, Val d'Aran

Nace en el Val d'Aran y se difunde rápidamente por los valles adyacentes durante el periodo del apogeo constructivo en el sector central del Pirineo Axial hacia la segunda mitad del siglo XII. Debido a la difícil datación de las iglesias aranesas no ha sido posible establecer con exactitud donde hizo su primera aparición. Esta variedad de ajedrezado se utiliza principalmente para la decoración de arquivoltas y de los dinteles; las teselas se disponen en dos o seis filas y aparecen incisas en el plano de la talla. El templo más representativo es Santa Maria de Bossòst (Lleida) por ser en ella el elemento decorativo geométrico principal. Finalmente cabe destacar que esta tipología se encuentra en territorios relativamente cercanos como en la Cerdanya (Sant Esteve de Guils) y en otros más alejados, como en las provincias de Zamora (Nuestra Señora de Bermillo de Sayago) y de Burgos (Parroquial de Abajas). Fuera del contexto peninsular se encuentra en Auvergne (iglesia de Chatel-de-Neuvre) y en Alsace (Saint-Léger de Murbach). Formalmente, se parece a la decoración presente en Santa Maria d'Alaò.

Tipología N, Atípico

Esta última variedad reúne todos aquellos casos que no se han podido listar bajo ninguna de las tipologías previas. He considerado atípicas aquellas decoraciones en ajedrezado poco frecuentes que aparecen como casos aislados; este tipo engloba por

[162] Véase: LORÉS (2002).

ejemplo aquellas decoraciones realizadas por dos filas de tacos alternados y separados por un junquillo, como muestra el portal de la iglesia de Nuestra Señora de Villahernando (Burgos), así como el ajedrezado presente en las impostas del portal occidental de Sant Benet de Bages (Barcelona), formado por un tipo de fajas entrelazadas en vertical. Al ser casos geográficamente dispersos y poco representativos para el presente estudio, he considerado oportuno incluir todos ellos en un único "cajón de sastre".

1.3.2. La metodología de la investigación, los límites del estudio.

Tanto los diferentes apartados en los que se expone el estudio de los conjuntos como la base de datos en la que se recogen las iglesias de interés son dos instrumentos básicos que nos han permitido llegar a las conclusiones finales de la presente tesis. Por lo tanto, es posible afirmar que el enfoque que se presenta es pionero en el campo de Historia del Arte por el hecho de aplicar esta herramienta informática a la distribución de iglesias que presentan la decoración en ajedrezado, obteniendo así la posibilidad de visualizar y caracterizar las diferentes tipologías del mismo y su expansión temporal. Lo que se propone es un instrumento innovador y eficaz que permita tratar con facilidad un tema muy vasto desde el punto de vista cronológico y geográfico. Con este soporte, se intentan abrir nuevas perspectivas de estudio que centren su atención en el papel jugado por el ornamento en el arte románico.

El método de estudio aplicado en esta tesis es de tipo inductivo porque se establecen una serie conclusiones después de analizar elementos particulares, como es el caso de la decoración en ajedrezado en las diferentes iglesias tomadas en referencia. En los apartados precedentes se ha considerado la posibilidad de que algunos motivos ornamentales medievales representen un vehículo de transmisión de la cultura antigua. Su estudio sistemático, por lo tanto, puede constituir un válido instrumento para demonstrar la existencia de una continuidad entre la época antigua y la medieval. Esta investigación se ha basado en los conceptos morelianos del “atribucionismo”, es decir, extrayendo la información que suscita el análisis de los detalles de una obra. Sin aceptar enteramente el postulado de G. Morelli, podemos tomar en consideración cada elemento ornamental por separado concentrando nuestra atención en la supervivencia de algunos elementos decorativos y en como vienen representados en conjuntos diferentes.

El presente enfoque está en línea con las recientes tendencias en el estudio de la escultura románica: E. Pagella, en su contribución sobre los repertorios ornamentales

presentes en la catedral de Modena, defiende que para aclarar los posibles referentes culturales en el románico modenés es necesario "*procedere ad una classificazione sistematica del vasto repertorio dei motivi decorativi"* y, con ello, cabe prestar atención a cada detalle, cada variación en línea con el método comparativo de G. Morelli[163]. De esta manera se abren al investigador nuevas vías de comprensión de las obras y su contexto, pudiendo deducir así las fuentes originales de inspiración y los matices culturales escondidos en ellas. De la observación detenida de los repertorios decorativos ejecutados por Wiligelmo en la catedral de Parma y de Módena, subyacen dos ideas que enlazan directamente con el *leitmotiv* de todo el periodo medieval: la recuperación del mundo antiguo.

La primera conclusión brota de la constatación de que la presencia de motivos decorativos procedentes del mundo clásico (rosetas, cornisas con palmetas o peltas dobles) y presente en el arte medieval, atestigua el renovado interés por el arte antiguo. La segunda idea es que la presencia de las ovas o de las peltas (que no han dejado de ser utilizadas durante todo el periodo tardo-antiguo y medieval), prueba la teoría de la *unbroken tradition* que se detalló anteriormente[164]. De la misma manera con la presente tesis se propone crear un catálogo de referencia para el estudio de la decoración escultórica en ajedrezado en el románico europeo en un formato fácilmente exportable para usos análogos. De esta forma será posible investigar, por ejemplo acerca del origen, evolución y difusión de otro elemento decorativo, como son los dientes de sierra, que llegaron a ser un tópico en la escultura monumental del primer románico.

Una de las aportaciones más innovadoras de mi tesis es la conjunción de dos disciplinas aparentemente alejadas en el campo científico como son la Historia del Arte y la Geografía. Mi investigación une el substrato teórico derivado del estudio del ornamento

---

[163] "*Il repertorio di formule impiegate da Wiligelmo,–ma il discorso vale per la scultura romanica in genere-nella resa degli elementi "morelliani" nella rappresentazione delle figure è assai più limitato e scarno di quello ornamentale. Spesso modi analoghi di intagliare panneggi e capelli accomunano complessi scultorei geográficamente distanti, cosa che ha giocato un ruolo non secondario nel disegno di una supposta koiné culturale ed artística tra Spagna, Francia e Italia, così come lo aveva tracciato K. Porter all'inizio di questo secolo. Il problema andrà invece affrontato da un altro punto di vista*". Véase: PAGELLA (1984), 494. Como obra de referencia de G. Morelli, véase: MORELLI (1893).

[164] En palabras de Pagella: "*partendo dalla fortuna di un motivo come la doppia pelta, si può cercare di abbozzare un bilancio su alcuni aspetti del repertorio decorativo medievale, intanto come, accanto a schemi squisitamente romanici come le billettes, esista un esteso gruppo di formule che collegano la scultura del XII sec ai modelli antichi attraverso l'importantissima mediazione del periodo carolingio e ottoniano*". PAGELLA (1984), 499. Si bien hay que reconocer que en Módena las peltas se utilizan por vez primera en la escultura y no sólo como un simple ornamento, sino que en ocasiones, para imitar el movimiento del agua, como en la escena de la creación de Eva, donde se representa a uno de los cuatro ríos del Edén debajo de Adán dormido.

en diferentes conjuntos artísticos y el SIG, técnica geográfica que permite la localización automatizada de los templos analizados, y en extensión, de las dinámicas difusoras de la decoración en ajedrezado.

Los principales problemas encontrados durante la recopilación de datos y la elaboración del presente texto se pueden sintetizar en dos factores: la amplitud del tema tratado, difícil de limitar geográficamente; y la necesidad de individualizar y discernir con precisión las variedades existentes de la decoración en ajedrezado. Los problemas principales que suponen dicha ornamentación radican en su variedad y en el hecho de que forma parte del repertorio escultórico de la mayoría de las construcciones románicas, y por lo tanto, comprende una cronología muy amplia. También cabe mencionar otro obstáculo que ha dificultado la diferenciación de las tipologías decorativas que se resume en la imposibilidad de llevar a cabo *in situ* la recopilación de muestras fotográficas. De hecho en algunos casos la toma de fotografías tuvo que ser completada mediante páginas *web* especializadas que, para garantizar los derechos de autor, no ponen a disposición imágenes digitales de alta resolución. Por este motivo, en algunos casos (como ha sucedido en la provincia de Ávila), ha sido difícil desgranar con precisión la tipología de decoración empleada para poderla sistematizar.

Otro problema radica en los indicadores cronológicos que en muchos casos hacen referencia a dataciones generalmente aceptadas por los estudiosos pero de ningún modo absolutas. Como se ha visto anteriormente, muchos templos presentan una datación controvertida; en algunos casos se hicieron dos o más consagraciones (San Isidoro de León, Sant Pere de Rodes), mientras que en otros se añadieron o se modificaron posteriormente partes del templo sin que tengamos constancia de ello en los manuscritos (San Pedro de Teverga).

Es por ello que el sistema de catalogación que se propone, a falta de indicaciones precisas y universalmente aceptadas debe ser tomado simplemente como una referencia cronológica de carácter orientativo. En efecto en la presente tesis no se pretende plantear nuevas dataciones para las iglesias analizadas, sino que se busca ofrecer la posibilidad de visualizar de una forma inmediata y precisa la expansión e intensidad del uso de un determinado ornamento escultórico.