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

2.1. Evolución de los sistemas ornamentales desde el primer románico hasta el románico pleno

Antes de proceder con el análisis de los templos románicos seleccionados, es necesario aclarar los pasos más significativos que definieron la morfología de los templos denominados lombardos para entender la eclosión y las características de la plástica monumental en el románico europeo.

El primer románico, también denominado "lombardo"[161], se caracteriza por el uso de aparejo pequeño, por la construcción, en su gran mayoría, de edificios de una sola nave y ábside semicircular cubiertos por techumbre de madera a dos aguas en la nave central y de bóveda de horno en el ábside. Si bien el tipo de edificio más difundido es aquello de dimensiones reducidas, no faltan ejemplos de templos de mayor envergadura, de planta basilical dividida por pilares o por pilastras cuadrangulares, con esquina triple en los ángulos y bóvedas de crucerías en los colaterales. En los edificios lombardos los soportes divisorios de las naves quedarán lisos sin decoración alguna pero su introducción a lado de las tradicionales columnas favorecerá la disposición de los conjuntos escultóricos en la segunda mitad del siglo XI[162]. En efecto, en los edificios lombardos tanto la decoración escultórica como pictórica es aún escasa o nula en el paramento mural. Las únicas ornamentaciones utilizadas son estrictamente anicónicas: la lesena, el friso de arquillos y las cornisas en dientes de sierra, afectan únicamente al exterior de los templos (cabeceras y campanarios). Los elementos decorativos se ciñen únicamente a frisos de arquillos ciegos coronados por cornisas de dientes de sierra dispuestas debajo del alero de los ábsides o como impostas de los campanarios.

[161] El término de románico lombardo o arte lombardo ha sido largamente cuestionado durante las últimas dos décadas del siglo pasado por M. Durliat que, sin rechazarlo por completo, considera más apropiado el uso de primer románico, tal y como había sugerido en su momento J. Puig i Cadafalch: "*je préfère au terme d'art lombard celui de premier art roman qui avait déjà proposé J. Puig i Cadafalch, en y ajoutant seulement le qualificatif de méridional, pour tenir compte de l'existence a la même époque, de démarches souventes convergentes, mais cependant différentes*". DURLIAT (1972), 48. Sobre el uso del término primer arte románico, véase: LAMBARD (1985), donde se refuerza la propuesta de M. Durliat.

[162] Véase: BRENK (2002). Según este autor, el periodo románico renuncia a un modelo de iglesia que durante siglos se había impuesto como símbolo de prestigio y autoridad, tal y como son las basílicas de San Pietro y de San Giovanni in Laterano (Roma). Una de las posibles causas de esta evolución puede achacarse a la menor disponibilidad de columnas y capiteles expoliados de monumentos preexistentes.

Ya a finales de siglo X, desde Lombardía[163] este estilo se expandió rápidamente tanto hacia al sur como hacia el oeste y, atravesando los Alpes, se asentó principalmente en los territorios orientales de la Marca Hispánica y no afectó aquellos territorios peninsulares noroccidentales que perpetuaron otros estilos artísticos legados de dominaciones anteriores[164]. Hacia el año 1000, se registra el ingreso masivo de lombardos a Catalunya y a la Ribagorza, aunque es difícil reconocer los recorridos concretos que estos artistas realizaron en territorio hispánico, ya que los trayectos posibles pasaban tanto por tierra como por mar (véase el testimonio de la isla de Córcega, que posee un arte románico lombardo muy primitivo)[165]. Entre los motivos que indujeron estas migraciones están los movimientos de renovación arquitectónica acontecidos en estas tierras y encabezados por el abad Oliba y el conde Ermengol, obispo de Urgell[166]. Es posible que todos aquellos artistas que poseían una buena formación en el campo de la construcción tuvieran sin duda una buena acogida, por la necesidad de recaudar mano de obra experta que pudiera satisfacer en breve tiempo a la necesidad de construir nuevos templos cristianos. Prueba de ello son las alusiones a *Longobardus* (más tarde evolucionando en *Langubardus, Languarda o Longoardus*) que aparecen a partir de final de siglo IX (tal y como aparece en un *cancellarius* del Marqués Fredol de Tolosa)[167]. Entre los primeros edificios lombardos levantados en territorio catalán cabe mencionar el templo de Santa

[163] "*Il termine Lombardia qui va inteso storicamente come intero settentrione e comprende anche la regione Emilia da Piacenza a Parma a Reggio a Modena e anche a Bologna e il Veneto con Verona*". Véase: QUINTAVALLE (2006), 106.

[164] El término Marca Hispánica, si bien no indica una verdadera división administrativa, define una agrupación de territorios-situados en la franja pirenaica que formaban parte de las posesiones del imperio carolingio. Este espacio, que se extendía desde los condados del Rosellón (al este) hasta la franja costera del País Vasco (al oeste), toma el nombre de Marca Hispánica desde el primer cuarto del siglo IX hasta la extinción de la dinastía franco-carolingia en el siglo X. Véase: ABADAL (1869). Para más información acerca del primer románico, véase: PUIG I CADAFALCH (1928); CAMPS Y CAZORLA (1935), WHITEHILL (1941), GUDIOL-GAYA (1948), LAMBERT (1956), DURLIAT (1962), GAILLARD (1972), PERONI (1989), QUINTAVALLE (2004), YARZA (2004).

[165] Estos grupos de personas se enfrentaron a largos viajes hacia occidente y hacia el norte, utilizando probablemente la vía del Gran San Bernardo para seguir los caminos de Romain-Motier y del Jura valdense o aquellos que transcurrían más al norte de Ginebra y Ambérieu. Asimismo, los valles del Ródano y del Saona sirvieron para alcanzar los caminos de la Mosela, Mosa, y Rhin. También se tiene conocimiento de la vía que ponía en comunicación La Garde-Freinet (la antigua *Fraxinetum*) con Tortosa. J. Vallery Radot ya señaló la necesidad de estudiar las vías de comunicación para reconstruir el proceso de expansión del arte románico lombardo. Véase: VALLERY (1929).

[166] La razón principal podría estribar en la difícil situación política en la que se encontraba el tercio norte de la Península Italiana, teatro de los enfrentamientos entre el rey de Italia, Arduino de Ivrea y el Emperador Enrique II. Las ciudades lombardas, sometidas a frecuentes presiones se vieron obligadas a aceptar tanto la autoridad milanesa como la del Sacro Romano Impero Germánico. "No extrañará pues que numerosas personas decidieran abandonar aquel país que siempre había estado en contacto con amplias áreas geográficas y con las más variadas gentes". Véase: LLORENTE-GALTIER-GARCÍA (1982), 113.

[167] Véase: LLORENTE-GALTIER-GARCÍA (1982), 114.

María de Gualter, edificado por voluntad de los monjes de Ripoll y del conde Ermengol, que expresó así la intención de renovar el edificio anterior: "*reedificare et novo scemate exaltare*"[168].

Por el hecho de verse menos afectados por las invasiones musulmanas[169], los condados catalanes pudieron constituirse rápidamente en focos receptores de nuevas corrientes artísticas y permitir así la expansión del primer arte románico peninsular[170]. Las formas arquitectónicas y escultóricas que se difunden en territorio catalán fueron previamente aplicadas a llanura milanesa y, posteriormente, fueron filtradas y adaptadas en el conjunto del Piemonte, donde el uso de los ladrillos dejó paso a la utilización de piedras calcáreas en sillarejo pequeño. En el ámbito ibérico, los edificios religiosos presentan un aparejo sencillo y alargado, pequeño y no desbastado, de posible inspiración en las construcciones bizantinas de Ravenna. En un primer momento los techos se cubren con madera a dos aguas, pero luego el uso de la bóveda se impondrá por todo el edificio, como muestran los ejemplos de la Marca Hispánica. Cuando no son de nave única, se utilizan pilares o columnas sin capiteles para dividir el espacio. La decoración escultórica, prácticamente ausente, se sitúa en las fachadas y en los ábsides con formas sencillas y repetidas, como son la serie de arcos ciegos, lesenas o dientes de sierra, rompiendo así con la tradición paleocristiana que solía concentrar la decoración en el interior del templo por necesidades litúrgicas. Se trata de una forma de construir muy rápida que no requiere la presencia de canteros expertos, no plantea problemas ni en la estructura ni en los materiales.

Por lo que atañe a nuestro estudio, es interesante destacar que la mayoría de las iglesias catalanas del "primer románico"[171] se construyen según las directrices de la arquitectura lombarda y, por ello, presentan estructuras muy sólidas. Realizadas, como se ha dicho, en aparejo pequeño, abovedadas y enriquecidas, como en los casos de Sant Jaume de Frontanyà (hacia 1070) y de Sant Llorenç de Munt (hacia 1064) con un cimborrio sobre trompas. Se trata de templos muy sencillos, fabricados con suma rapidez

[168] Véase: LLORENTE-GALTIER-GARCÍA (1982), 116.
[169] Con referencia a los territorios catalanes hay que matizar esta expresión: basta con recordar el saqueo de Barcelona por parte de Al-Mansur en el año 985 para evidenciar su influencia. Para una análisis de conjunto de los enfrentamientos entre cristianos y muslimes, véase: DE AYALA MARTÍNEZ-BURESI-JOSSERAND (2001) y en particular: GUICHARD (2001).
[170] Si bien actualmente se consideran obsoletas, los investigadores siguen utilizando la división de Puig y Cadafalch entre primer románico y románico pleno, pero únicamente de manera convencional.
[171] "Cuya duración se alargaría hasta el 1075, fecha de comienzo de las obras en la catedral de Santiago de Compostela". Véase: YARZA (2004).

y con un único patrón[172]. Sin embargo, en torno a las mismas fechas, en los territorios nororientales de la Marca Hispánica aparecen templos que se alejan de esta tendencia por presentar en su interior capiteles ricamente decorados e inspirados tanto en la tradición clásica como en la hispano-mozárabe del siglo X[173]; tal es el caso de Sant Pere de Rodes, Sant Andreu de Sureda, Santa Eulàlia d'Elna y hasta la temprana iglesia de Sant Martí del Canigó (hacia 1009)[174]. Cabe destacar que las iglesias de la Marca Hispánica de ambas vertientes de los Pirineos presentan, en muchos casos, el ajedrezado como patrón decorativo en común, utilizado para la realización de algunos de los capiteles de este segundo tipo de iglesias[175]. En todo caso, hasta bien entrado el siglo XII, es muy poco frecuente que en los documentos escritos aparezcan citados los técnicos que realizaron la obra, es decir, los artistas. En cambio, los artistas lombardos son una excepción, ya que son citados varias veces con la mención genérica de "*magistri edorum*" o más precisamente de "*lambard*" o "*llombard*"[176].

La peculiar posición geográfica de la Marca Hispánica favoreció la repoblación de territorios en su tiempo abandonados (como por ejemplo el castillo de Cardona) y la reedificación de grandes edificios (monasterios, castillos, iglesias y catedrales) que sustituyeron aquéllos de características más humildes. Asimismo, se impulsaron centros culturales en los monasterios; como el *scriptorium* de Ripoll, que contaba con una biblioteca especializada en las artes del *cuadrivium* recuperado por los carolingios. La presencia del abad Oliba y de su familia jugó un papel determinante. Su control, tanto territorial como político, le permitió equiparar su señorío al de los señores feudales y

[172] A este propósito, M. Riu i Riu afirma que: "*l'art romànic nasquè profundament arrelat en la societat que li donà vida i esdevenia, des de els seus orígens, un art popular*" CATALUNYA ROMÀNICA (1992-I), 53.
[173] Véase: YARZA (2004), 153.
[174] Cabe observar que precisamente las iglesias de Sant Pere de Rodes y la catedral de Elna han sido consideradas por J. Ainaud de Lasarte expresión de otro tipo de "primer románico" probablemente procedente de la región del Poitou y de las comarcas centrales de Francia. Sus edificios presentan aparejo de piedra bien tallada, sustentados por pilares cruciformes y grandes capiteles de inspiración clásica. El mismo autor afirma, además, que esta corriente paralela de románico se difundió por los condados catalanes y roselloneses antes que el lombardo, hecho que invalidaría la distinción de Puig i Cadafalch (1908) entre primer y segundo arte románico. Véase: PUIG I CADAFALCH (1908); AINAUD DE LASARTE (1994).
[175] J. Yarza concibe este proceso como consecuencia de la existencia de grupos itinerantes de canteros en lugar de entenderlo como obra de equipos locales: "se tiene la impresión de que cuadrillas de canteros recorrieron el norte de Italia, el sur del Imperio, parte de Francia y llegaron también a Hispania (…) debido a la escasez de ciudades grandes y al predominio de los monasterios". Véase: YARZA (2004), 141.
[176] En los documentos del monasterio de Sant Cugat del Vallès (Barcelona), de la primera década del siglo XI, se cita un maestro de obras como: "*S + M Fedantius, Architectus et magister edorum"*. Véase: RIUS (1945-1947), 72. En la Marca Hispánica el término *lambard* o *llombard*, en origen referente a las personas procedentes de la Lombardía, llegó a equivaler a constructor, tal y como es el caso del arquitecto Raymond Lambard, que se ocupó, a partir de 1174, de finalizar las obras de la catedral de la Seu d'Urgell. J. Adell afirma a este propósito: "*El mot lambardus pot traduir-se per paleta o mestre d'obres*". Véase: ADELL (et alli) (2000), 69.

promover la construcción de nuevos edificios religiosos. Oliba, descendiente de Guifredo el Velloso, fue nombrado en el año 1008 abad de Ripoll y de Cuixà y en 1018 obispo de Vic. A partir de esta fecha empezó a ejercer su política constructiva y, finalmente, consagró sucesivamente las iglesias de Ripoll (1032), Cuixà (1035) y Vic (1038).

Por lo que se refiere al resto de los territorios cristianos de la Península Ibérica como el reino castellano-leonés, que no recibieron plenamente el arte lombardo se observa la aparición, poco antes de la implantación del primer románico, de otro tipo de articulación arquitectónica de los espacios. Las diferencias estructurales y estilísticas de los edificios del tercio nord-occidental peninsular enlazan con el substrato cultural típico de la zona castellano-leonesa que es el resultado de elementos constructivos y decorativos tanto alóctonos (procedentes del mundo islámico) como autóctonos (la tradición visigoda y asturiana). Esto se refleja durante el siglo X en el uso muy difundido de los arcos de herradura[177] o bien el predominio de iglesias de una sola nave y ábside rectangular con cobertura de bóveda de medio cañón[178]. Precisamente la tradición asturiana y visigoda, sobre la cual se asienta el románico de los territorios situados en el tercio norte-oriental de la Península, deja un legado muy significativo sobre todo por lo que atañe a la decoración escultórica. Tal y como muestran el templo visigodo de San Juan de Baños (Palencia) y el asturiano de San Miguel de Lillo (Oviedo), las iglesias de los siglos VII a IX acostumbraban a llevar decoración escultórica en bajorrelieve tanto en las cornisas (franjas esculpidas incrustadas en el paramento mural) como en las partes constructivas (arquivoltas, bases de columnas). Los temas prevalentes son de tipo vegetal o geométrico (círculos, trenzas, cruces o flores estilizadas) y, ocasionalmente, figurados (como en el caso de San Miguel de Lillo).

En particular, el territorio leonés recibe la aportación estilística de las iglesias visigodas de San Juan de Baños (Palencia), San Pedro de la Nave (Zamora) y Santa Comba de Bande (Ourense), hecho que, por un lado permitió la permanencia de este estilo, y por el otro diferenció notablemente la producción artística del cuadrante nordeste peninsular de la parte noroeste. Esta demarcación se aprecia hasta el siglo XI cuando la

[177] Véase la iglesia de San Esteban de Gormaz (Soria), Santiago de Peñalba (León) y San Cebrián de Mazote (Valladolid).
[178] Como por ejemplo la iglesia de Santa Cruz de Maderuelo (Segovia). Véase a este propósito: RODRÍGUEZ (2001) y RODRÍGUEZ (2002-Segovia).

tradición visigoda se encuentra "desplazada por un arte nuevo que llegó en el siglo XI desde el otro lado de los Pirineos, a través del Camino de Santiago"[179].

Como se ha dicho anteriormente, los templos lombardos se caracterizan sobre todo por la ausencia completa de decoración arquitectónica (salvo los elementos que se han detallado). Esto se debe probablemente a la concepción cristiana alto medieval de los exteriores de los templos que eran vistos como un espacios secundarios y por lo tanto no dignos de recibir decoración en su paramento mural[180]. Los templos levantados a partir de la segunda mitad del siglo XI en cambio, mutan considerablemente este concepto valorando plásticamente tanto los muros exteriores como los interiores de la iglesia e incluyen programas decorativos en relieve. Además, se organizan en espacios mucho más grandes de las modestas iglesias del primer románico compuestas por la mayoría de una nave y cabecera semicircular o cuadrada[181].

El románico pleno constituye la expresión de esta evolución de las formas decorativas y es consecuente con la reorganización territorial que afectó ciudades, iglesias y monasterios. El renacimiento urbano, que acontece sobre todo en los reinos aragoneses y castellano-leoneses en la segunda mitad del siglo XI, llevará los centros de decisión y poder a las ciudades. Por lo tanto, las iglesias y los monasterios se elevan como símbolo de la hegemonía cultural y religiosa de los reinantes asentados en estos territorios. Es bien conocida la aportación financiera de la monarquía en la construcción y engrandecimiento de grandes fábricas catedralicias[182] y, asimismo, el interés de los mismos gobernantes en

[179] ROLLÁN (1972), 25.

[180] "Hasta el siglo X el edificio se cuidaba en su interior como derivación de la necesidad funcional de lo paleocristiano. El exterior era secundario y no interesaba articularlo". YARZA (2004), 176. Véase también al respecto: GANDOLFO (2006). Otra cosa es la decoración interior de los templos paleocristianos y prerrománicos, donde se centra toda la labor de los pintores o mosaiquistas. Se trata de una tradición ininterrumpida: desde los mosaicos de los templos bizantinos de Rávena (Battistero di Galla Placidia, siglo V; Sant'Apollinare in Classe y Sant'Apollinare Nuovo, siglo VI) hasta los frescos de las iglesias asturianas (San Julián de los Prados o San Salvador de Valdediós, siglo IX). En algunos casos sólo tenemos constancia de la existencia de decoraciones parietales en los documentos, tal y como sucede en la iglesia del monasterio carolingio de Saint-Riquier (siglo IX) donde abundaban decoraciones en estuco e incrustaciones de piedras. En el siglo X, la decoración pictórica llegó a predominar sobre las otras artes, tal y como se observa en la catedral de Magdebourg y en la iglesia de Saint-George d'Oberzell, cuyas paredes fueron completamente recubiertas con escenas de los milagros de Cristo dispuestas entre medallones con las figuras de los profetas. Estos ejemplos evidencian la puesta en escena de un programa monumental desconocido entre los pintores carolingios. Véase al respecto: HEITZ (1980); DÉMIANS D'ARCHIMBAUD (1992).

[181] Precisamente esta conjunción arquitectura-relieve esculpido es una creación del románico francés borgoñón, ya que no aparece en el área meridional de Francia. Véase: YARZA (2004). Como remarcó en su tiempo R. Crozet, dicha innovación obliga a la escultura a doblarse a las leyes del marco arquitectónico en el que se inserta. Véase: CROZET (1962).

[182] "Eso es el caso de Ordoño II, a principios del siglo X, cuando cede al obispo leonés Fruminio el solar de las antiguas termas romanas o de la donación de Alfonso bien 1075 a la viajera sede burgalesa del palacio

levantar allí su propio panteón o su capilla funeraria. Este hecho es de crucial importancia para entender la aparición de la escultura monumental en los conjuntos románicos, ya que la elección de un monasterio o de una catedral como lugar de sepultura de un reinante determinaba, en algunas ocasiones, la construcción de nuevos espacios y la inclusión en ellos de un rico aparato decorativo. Tanto en el levantamiento de nuevos edificios religiosos como de sus anexos sepulcrales, trabajaron canteros formados al norte de los Pirineos, que importaron fórmulas decorativas y constructivas que contemplan la presencia imperante de la decoración escultórica. Su difusión, tanto en los territorios de los condados catalanes como en la corona aragonesa o castellano-leonesa, determinó, en la segunda mitad del siglo XI, una cierta "homogeneización" en el uso de los repertorios decorativos y en la aplicación de las técnicas constructivas.

En la realización de los programas iconográficos románicos los artistas aplican, si bien en un lenguaje completamente diferente, no solamente los esquemas figurativos y decorativos del pasado, sino también los *spolia* de templos antiguos como el resultado de "*un programa consapevole di riflessione sul passato*"[183]. Como resultado de ello, las soluciones constructivas importadas por los artistas lombardos que emigraron hacia el otro lado de los Pirineos evolucionaron hacia finales del siglo con la inclusión masiva de la escultura monumental, una característica destinada a desarrollarse plenamente durante la primera mitad del siglo XII. Los temas representados, los repertorios decorativos, proceden en parte de iconografías anteriores, bagaje de los artistas románicos, aplicadas a nuevas figuraciones. El repertorio de las imágenes medievales, como ha demostrado A. Grabar, tiene sus raíces en la Antigüedad sobre la cual se realizó una *interpretatio* cristiana[184]. E. H. Gombrich refuerza esta idea contemplando la posibilidad de que el artista medieval pudo realizar variaciones sobre elementos ya conocidos o, al menos, presentes en su alrededor que son considerados parte de su pasado, de su historia[185].

Sin embargo, la elección de determinados temas a representar fue guiada por el poder político y religioso: en las portadas, en las escenas bíblicas de los capiteles historiados pueden reconocerse alusiones a la voluntad de expiación de los pecados, de redención, amonestación o celebración[186].

Sin duda alguna, los testigos contemporáneos al levantamiento de los edificios románicos constituyen para el historiador la fuente más interesante para entender el asombro que despertaban semejantes despliegue de programas iconográficos y de artificios arquitectónicos. A este propósito, es interesante recordar que el motivo de las polémicas palabras de san Bernardo (hacia 1124) contra el lujo de los monasterios estriba en observar la gran altura, longitud, anchura de las iglesias así como la labor de la cantería y las pinturas realizadas en ellas. En esta profusión de medios el monje no negaba razones de alabanzas hacia Dios, pero por otra parte, denunciaba la imposibilidad de llevar a cabo los actos regulares de devoción[187]. Aparece evidente que las intenciones de quienes encargaron tales obras dieron en el blanco: con la creación de imágenes ricas de colores y detalles destinadas *ad honorem Dei*, con la realización de esplendidos programas figurados y de los colaterales aparatos ornamentales, se lograba un medio muy eficaz de recaudar fondos y mayor veneración por parte de los creyentes[188].

En último cabe analizar brevemente otro factor que enlaza con la creciente importancia que adquieren las iglesias y su decoración, en el curso de la Edad Media. Generalmente las dimensiones del edificio religioso superaban cualquier tipo de construcción particular, la única rivalidad posible era representada por el castillo feudal. Es evidente que este dualismo de símbolos opuestos constituía un arma extremadamente eficaz tanto para el poder político como para el religioso, hecho que explica la presencia, cada vez más imperante, de la escultura en los edificios, tanto cristianos como laicos, realizados a partir de la segunda mitad del siglo XI.

Un ejemplo que ayuda a explicar esta evolución estética subyace en la comparación entre las iglesias del valle de Boí (Santa Maria y Sant Climent de Taüll) y la iglesia de Santa Maria d'Alaó (Ribagorça). Si bien el templo ribagorzano fue consagrado

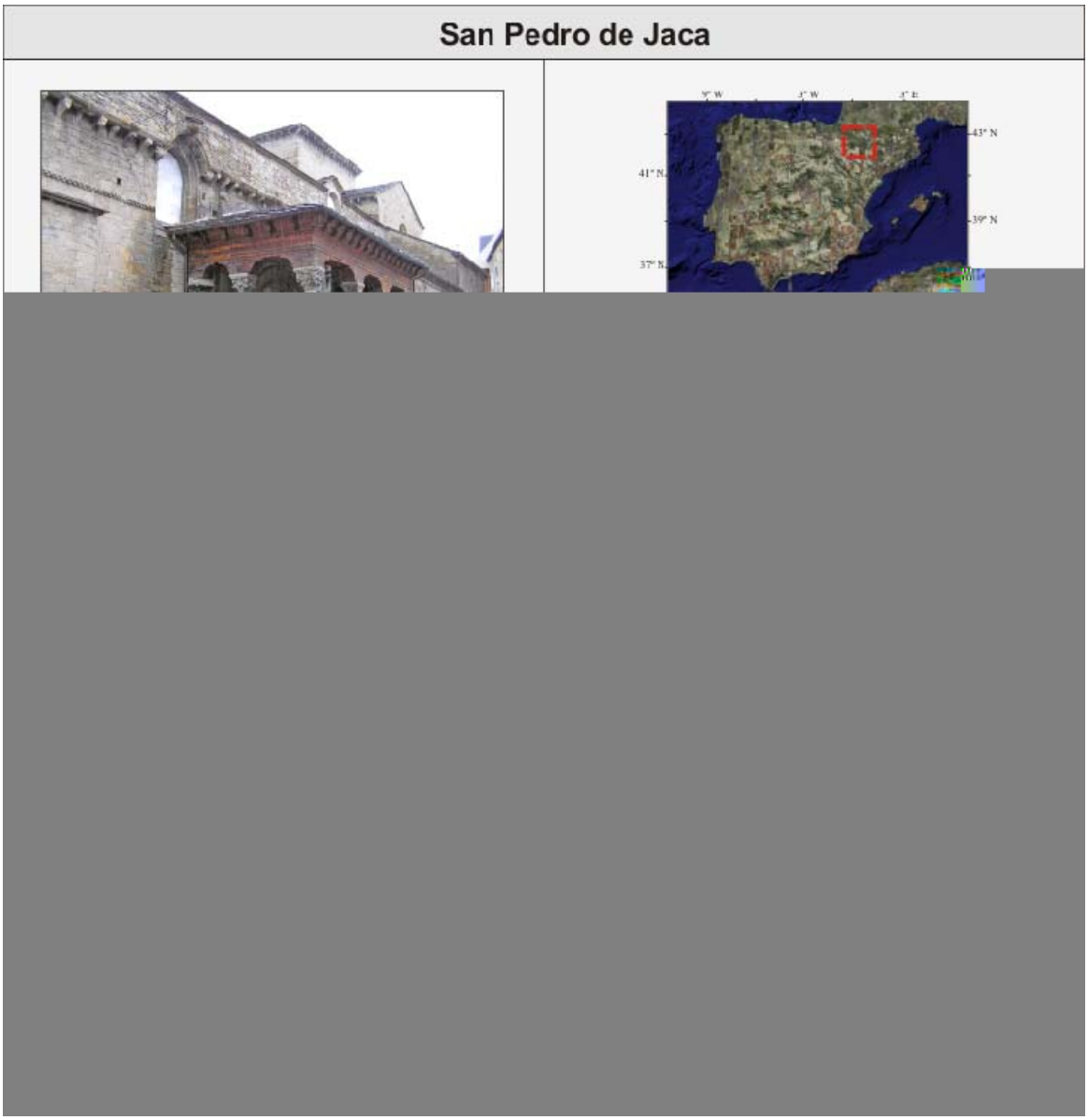
[186] Véanse como ejemplo los casos de la basílica de San Isidoro de León: en la portada que comunica el Panteón Real con la iglesia aparecen representados en los capiteles que flanquean el tímpano con el *Agnus Dei* los temas de la Resurrección de Lázaro y de la curación del leproso. Esta escena invita al ceremonial penitencial y rememora las intenciones de Fernando I. Tal y como afirma J. L. Hernando Garrido: "El verdadero protagonista del programa es Fernando I, que con intención expiatoria, aparece arrodillado a los pies de Cristo en la pintura mural adyacente". Véase: HERNANDO (2005), 78.
[187] Véase a este propósito: GÓMEZ GÓMEZ (2006).
[188] GÓMEZ GÓMEZ (2006), 14.

por Ramon Guillerm, obispo de Roda-Barbastro apenas un mes antes, tal y como lo documentan las fuentes[189], es significativo remarcar que en aquella ocasión sólo la iglesia alaonesa había sido acabada recientemente, mientras en el caso de los dos templos de Taüll el hecho que se celebra es la aplicación del aparato decorativo pictórico sobre dos monumentos realizados en el siglo anterior. Asimismo, cabe remarcar las diferentes soluciones decorativas propuestas para estos templos: en la iglesia alaonesa, realizada en el primer cuarto del siglo XII, se incluye la escultura monumental en los elementos arquitectónicos aún típicamente lombardos (véanse las cornisas decoradas con tres hiladas de dientes de sierra o con ajedrezado), mientras que en las iglesias de Santa Maria y Sant Climent se añade un conjunto pictórico en su interior para renovar el escueto aparato arquitectónico de época lombarda y promover así la devoción a los templos.

[189] Véase: CATALUNYA ROMÀNICA (1996-XVI).

2.2. La Península Ibérica

2.2.1. El reino de Aragón y el fuero de Jaca



Localización geográfica

La ciudad de Jaca se emplaza en una depresión interpirenaica moldeada entre las sierras calcáreas que forman el Pre-Pirineo aragonés. Jaca se encuentra en la encrucijada de los ríos Aragón y Gas, que canalizan las frías aguas que descienden del núcleo axial pirenaico. Esta cubeta sedimentaria dibuja una planicie que se alarga hasta las

proximidades de Pamplona, conocida como el Canal de Verdún, y que concentra un buen número de iglesias que contienen la decoración en ajedrezado.

Aproximación a la historia del templo

El marco cronológico en el cuál se inscribe la construcción de la catedral de Jaca se remonta al siglo XI, entre el reinado de Ramiro I (1035-1063) y de Alfonso I el Batallador (1073-1134), rey de Aragón y Pamplona desde 1104 hasta su muerte[190]. Ramiro I condicionó el programa de reforma monástica primando la necesidad de defender los confines del reino y edificó construcciones mayoritariamente defensivas[191] y, tal y como se afirma en las recientes investigaciones, no estuvo implicado en la construcción de la catedral jaquesa. Si bien anteriormente la historiografía acostumbraba a atribuir el papel prevalente de su levantamiento a Ramiro I al considerar que las obras de la catedral de Jaca empezaron en 1063 durante su reinado[192], actualmente esta teoría parece totalmente descartada al demostrarse falsos los documentos en los que se basaban los historiadores que propusieron una fecha tan temprana[193]. Otros motivos que inducen a creer que los trabajos de la catedral de San Pedro de Jaca empezaron únicamente bajo Sancho Ramírez derivan de la puesta en marcha bajo su reinado de algunas acciones políticas y religiosas necesarias para el desarrollo de unas obras de tal envergadura: el establecimiento de un Cabildo reformado; la creación del obispado de Jaca, la concesión del *fuero* a la ciudad (1077)[194]. Ramiro I preparó el terreno para la implantación de una ciudad próspera y de

[190] Ramiro I logra independizar el condado de Aragón de la Corona de Pamplona aprovechando el asesinato de su rey García de Nájera (1037) y obtiene así el título de reino para Aragón; en un segundo periodo añade también a su reino los territorios de Sobrarbe y Ribagorza que eran posesión de su hermano Gonzalo:. De esta manera, con el apoyo de la nobleza local se declara oficialmente Rey de Aragón y extiende su dominio "hasta la orilla izquierda de aquel río que da nombre a su tierra". Véase: CANELLAS- SAN VICENTE (1981), 26; LACARRA (1977).

[191] Concentradas en el límite sur de los condados de Aragón, Sobrarbe y Ribagorza, estas edificaciones estaban destinadas a asegurar la frontera y servir de base para incursiones en territorio islámico. En algunos casos se trataba de emplazamientos reconquistados a los musulmanes y reconvertidos en baluartes de los reyes cristianos, tal y como ejemplifica el castillo de Abizanda (Huesca), conquistado por Sancho el Mayor (1017) y reconvertido en plaza cristiana bajo Ramiro I. Para un panorama general del arte y contexto histórico del reinado de Ramiro I, véase: GALTIER MARTÍ (1993); GALTIER MARTÍ (2006). Para un análisis de estas fortificaciones, véase: ESTEBAN-GALTIER-GARCÍA (1982); VIRUETE (2008).

[192] Véase: GÓMEZ MORENO (1934); LACARRA (1951); NAVARRO (1961); CANELLAS-SAN VICENTE (1981).

[193] En el subapartado siguiente ("Análisis del conjunto monumental") trataré con profundidad la cuestión relativa a la cronología de la catedral jaquesa. Por el momento, basta con mencionar el autor que impugnó la autenticidad de estos documentos. Véase: UBIETO (1964).

[194] En sus estudios, A. Ubieto concluye que la concesión del *fuero* a Jaca sólo pudo acontecer en 1077, coincidiendo con la instalación de los obispos en la ciudad. En relación con la decisión de establecer un Cabildo, cabe recordar que esta agrupación religiosa fue creada para gestionar las ayudas procedentes de la familia real aragonesa con motivo de la realización de las obras de la futura catedral. Véase: UBIETO

una importante seo obispal bajo el control del papado romano con la convocatoria del Concilio de Jaca (1063), dónde fueron invitados ocho obispos procedentes de ambos costados del Pirineo[195]. A la muerte de este monarca el mando del Concilio pasa a su hijo, quien decreta la creación de una ciudad en el asentamiento (*villa*) conocido como *Iacca*[196]. La concesión del *fuero* de Jaca (1077) propulsa la ciudad aragonesa, que alcanza su máximo esplendor medieval durante las décadas siguientes.

Por lo tanto, para estudiar el conjunto catedralicio de Jaca debemos restringirnos al ámbito temporal del reinado del hijo de Ramiro I, Sancho Ramírez (1063-1094). Este monarca, siguiendo el modelo de su progenitor, desarrollará una efectiva política expansionista tanto desde un punto de vista territorial como político que se reflejará en las expresiones artísticas[197]. En primer lugar, cabe destacar la voluntad de pactar con la Iglesia romana y erguirse en su defensa, tratando de ayudar a restablecer su autoridad espiritual en el occidente cristiano[198]. Bajo su reinado, se crea la ciudad de Jaca, que será motivo de la construcción de la catedral y la implantación de la seo episcopal[199].

(1964); DURLIAT (1993). Sobre la fecha de la creación de la seo obispal, cabe mencionar nuevamente el estudio de L. H. Nelson: "*Although the bishop of Aragon continued, to maintain his seat at San Adrian de Sasave, documents of 1058 and 1068 title him "Episcopus in Iaka*". Véase: NELSON (1978), 698.

[195] Es posible que Ramiro I solamente empezara este Concilio, ya que murió el 8 de mayo de 1063 durante una batalla en Graus. Sin embargo, esta cumbre se prolongó durante todo el año así que alguien tuvo que ocupar su lugar. A. Ubieto sitúa la muerte de Ramiro I en el año 1066, otorgándole de esta manera un papel más relevante en lo que atañe a las decisiones tomadas en el Concilio de Jaca. La finalidad principal de este Concilio fue la de planificar una profunda reorganización de la diócesis de Aragón y la consecuente edificación de templos y residencias eclesiásticas. Ramiro I, ya en su momento, había establecido otorgar a la ciudad oscense "la décima parte de los ingresos reales en el mercado de Jaca así como la décima parte de los tributos en oro, en plata, trigo y vino que pagaban al rey los cristianos y sarracenos de la frontera". En cambio, la catedral, edificada después de la seo obispal, recibía parte de las ganancias de la frontera entre Jaca y Canfranc. Véase: DURÁN GUDIOL (1962); UBIETO (1964); LACARRA (1977), 45.

[196] En las actas del Concilio se recoge este hecho: "Q*uod ego volo constituere civitatem in mea villa quae dicitur Iacca*". Véase: GEA (1980-1987), 234.

[197] El románico pleno en Aragón se introduce con Sancho Ramírez de manera paralela al clima reformista de su reinado, en el que tienen una importancia decisiva la introducción del rito romano y el establecimiento de relaciones con el mundo transpirenaico y con Roma. Buena demostración del apoyo de Sancho Ramírez a la Iglesia romana se evidencia en el monasterio de San Juan de la Peña, donde, por primera vez en la Península Ibérica, el rito romano substituye definitivamente al rito hispánico según las indicaciones de la reforma cluniacense. Véase M. Durliat: "*Au cours d'une cérémonie symbolique à San Juan de la Peña, le deuxième mardi de carême de l'année 1071, le service divin fut encore célébré selon le rite tolédan aux heures de prime et de tierce, et, à l'heure de sexte, commença le rituel romain*". En cuanto a las relaciones con Francia, que se remontaban a tiempos de Sancho el Mayor, Sancho Ramírez lleva a cabo una política matrimonial que permeabiliza los contactos a banda y banda de los Pirineos. Véase: LACARRA (1977); DURLIAT (1992-b), 22. En el catálogo de la exposición: *Signos. Arte y cultura en el Alto-Aragón medieval* es posible disponer de varios ensayos que ofrecen una visión completa del periodo en cuestión. Véanse al respecto las siguientes contribuciones: CAAMAÑO MARTÍNEZ (1993); DURÁN GUDIOL (1993); DURLIAT (1993); LACOSTE (1993).

[198] El románico pleno en Aragón se introduce con Sancho Ramírez de manera paralela al clima reformista de su reinado, en el que tienen una importancia decisiva la introducción del rito romano y el establecimiento de relaciones con el mundo transpirenaico y con Roma. Buena demostración del apoyo de Sancho Ramírez a la Iglesia romana se evidencia en el monasterio de San Juan de la Peña, donde, por primera vez en la Península

La voluntad política de Sancho Ramírez pretende consolidar y ampliar los núcleos urbanos preexistentes, impulsando el comercio y la inmigración desde los condados y reinos franceses[200]. En consecuencia, Jaca se erige como un importante centro cultural y económico del reino y un modelo a seguir para otros asentamientos tanto desde el punto de vista de la organización urbana como de la expresión artística[201]. Otro fuerte impulso a la economía jaquesa deriva de los condicionantes históricos: después de siglos de resistencia, los reyes cristianos necesitaban reactivar su economía con el libre intercambio de productos manufacturados de ámbito musulmán y cristiano[202]. En este contexto Jaca se beneficia de su emplazamiento en uno de los ejes comerciales principales: entre las ciudades de Narbona y Pamplona, los escasos pasos naturales del Pirineo obligan a los viajeros al pago de la aduana de Jaca-Canfranc[203]. Así, gracias a este hábil programa político tejido por Ramiro I y hecho realidad por su hijo, Jaca se transforma, hacia finales del siglo XI, en una de las más importantes fábricas medievales. Un papel relevante es jugado por la Santa Sede que, al conceder plenos poderes a Sancho Ramírez, se servirá de la floreciente ciudad para instaurar una nueva plaza-fuerte reforzando así su autoridad y control sobre este territorio aragonés en pleno desarrollo[204].

Ibérica, el rito romano substituye definitivamente al rito hispánico según las indicaciones de la reforma cluniacense. Véase M. Durliat: "*Au cours d'une cérémonie symbolique à San Juan de la Peña, le deuxième mardi de carême de l'année 1071, le service divin fut encore célébré selon le rite tolédan aux heures de prime et de tierce, et, à l'heure de sexte, commença le rituel romain*". En cuanto a las relaciones con Francia, que se remontaban a tiempos de Sancho el Mayor, Sancho Ramírez lleva a cabo una política matrimonial que permeabiliza los contactos a banda y banda de los Pirineos. Véase: LACARRA (1977); DURLIAT (1992-b), 22.

[199] Comenta L. H. Nelson: "*The strategic center of the Aragonese-Navarrese state now lay at the road junction of Jaca, and the importance of the royal seat located there had increased correspondingly*". Véase: NELSON (1978), 698.

[200] Estos grupos proceden principalmente de la zona rosellonesa y de la Gascuña. Véase: LACARRA (1977).

[201] Los documentos municipales de la ciudad ya atestiguan la existencia de una cinta amurallada alrededor de este centro urbano a comienzos del siglo XII, elemento que sugiere el buen asentamiento y organización de la ciudad. Los investigadores consideran que una de las principales causas de este importante desarrollo se deba precisamente a la concesión del *fuero* a la ciudad. Es interesante recordar que este reglamento municipal será tomado como referencia para otras ciudades emergentes como Cuenca y Teruel. Véase: UBIETO (1964); UBIETO (1975); MUÑOZ ROMERO (1977); NELSON (1978).

[202] Véase: LALIENA (1994).

[203] Véase: LACARRA (1951).

[204] En el Concilio de Coyanza (1055) el rey Ramiro I ya había decretado el pasaje del rito hispano al romano, que, como se ha visto anteriormente, se formalizó por vez primera en el monasterio de San Juan de la Peña (1071). El conde Sancho Ramírez siguió en esta línea y en el año 1089 realizó un viaje a Roma para pedir la protección pontificia; en esta ocasión se declarará vasallo del Papa y se proclamará "*Rey por la gracia de Dios de aragoneses y pamploneses*". La vinculación con un poder espiritual lejano (la seo romana) podía constituir una forma de liberarse de los vínculos y obligaciones con la casa primogénita de Pamplona. Sin embargo, J. M. Lacarra considera que este acto fue inspirado también por un sentimiento de devoción sincera y un gesto de humildad y subordinación por parte del soberano, que se dirige al pontífice como "caballero de San Pedro". Véase: DURÁN (1962); LACARRA (1977), 39; DURLIAT (1991), 21.

Descripción general de la iglesia

La catedral de San Pedro de Jaca presenta una planta basilical de tres naves rematada por cabeceras semicirculares. Las naves se sustentan en pilares compuestos con columnas entregas, alternadas a pilares sencillos de base cuadrada; las paredes de las naves laterales están reforzadas por contrafuertes e interrumpidas por numerosas capillas construidas entre los siglos XVI y XVIII[205]. La nave central mantuvo la cubierta de madera a dos aguas hasta el 1598, cuando se empezó a construir la bóveda actual[206]. El transepto cubierto en los brazos por bóveda de cañón presenta en su centro un crucero acusado en el exterior y cubierto con cimborrio octagonal sobre trompas rematado por una cúpula hemisférica sostenida y resaltada por ocho grandes nervios. En el interior de la catedral la decoración escultórica aparece actualmente ceñida a los capiteles de tipo corintio, decorados con encestados y otros donde aparece la figura humana[207]; en las impostas de los muros predomina el ajedrezado. La nave central se prolonga hacia la puerta Oeste en un nártex coronado por una torre. Este portal presenta tres arquivoltas abocinadas apoyadas en columnas y jambas. Destaca el tímpano ornado por una composición escultórica constituida por un crismón trinitario flanqueado por dos leones que someten una figura humana y un oso vencido[208]. De los cuatro capiteles presentes en esta portada, tres son historiados con escenas inspiradas en la escatología musulmana y otro foliado[209]. En ambos lados del portal se abren dos ventanas abocinadas de medio punto y otras parecidas en ambos muros exteriores de la nave. En el lado meridional, a dos tercios de altura respecto la nave, se abre otro portal más pequeño cuya visión de conjunto viene

[205] "Todas las capillas, altares y sarcófagos que se encuentran en las paredes de ambos lados de la catedral son obra muy posterior a la que fue edificada, siendo de los siglos entre XIV y XVIII". Véase: NAVARRO GONZÁLEZ (1963), 13.

[206] Si tenemos en cuenta los mencionados documentos "falsos", la intención

dificultada por la presencia de una pequeña lonja bastida en el siglo XVI con las columnas y los capiteles del desaparecido claustro romá

Santiago[211]. Es imprescindible considerar estas premisas para enfocar el análisis de la iglesia de San Pedro de Jaca tanto desde un punto de vista cultural como cronológico.

Del examen del aparejo mural y de la decoración escultórica del templo se ha podido deducir que los trabajos, iniciados hacia el año 1080, se prolongaron durante un periodo bastante largo y que fueron interrumpidos en numerosas ocasiones[212]. Es indicativo apuntar que, hasta en el año 1100, se estaba trabajando en la cabecera, posiblemente como consecuencia del testamento del conde Sancho Ramírez, donde ordenaba de llevar a cabo su capilla funeraria en la catedral jaquesa

una copia de los modelos franceses[216]. Fue M. Gómez Moreno quien fijó para la catedral de Jaca la temprana y precoz cronología del año 1063 basándose en las Actas del Concilio de Jaca de 1063 y la supuesta donación realizada por el rey Ramiro I destinada a abovedar las tres naves de la catedral[217]. Estas hipótesis han sido descartadas por A. Ubieto, que remarca que en las Actas del Concilio no se hace mención alguna a la construcción de una catedral sino simplemente se decide fijar temporalmente la diócesis del reino aragonés en la ciudad de Jaca[218]. En esta línea, el mismo autor, retomando las teorías de otros investigadores[219], considera falsos tanto los documentos referentes a este Concilio (fechados en 1063) como las donaciones a la catedral de Jaca y el privilegio de disponer de los ingresos del peaje[220]. Por lo tanto, sería más sensato pensar que los trabajos en la catedral de Jaca no empezaron hasta 1077-1098, fijando el *terminus post quem* en el año en que fue otorgado el fuero a la ciudad de Jaca (1077) y como *terminus ante quem* la conquista de Huesca (1096), cuando se decide desplazar a la actual capital aragonesa la sede episcopal[221]. M. Durliat ha restringido aún más el arco temporal afirmando que los trabajos de la catedral no pudieron empezar antes de la creación del obispado de Jaca (que es consecuente con la concesión del fuero por parte de Sancho Ramírez) y ha situado el

[216] Véanse los comentarios de: DE LA TORRE (1980).

[217] Véase: GÓMEZ (1934). Las teorías de M. Gómez Moreno provocaron cierta reacción entre los estudiosos teniendo en cuenta que, al aceptar esta cronología, la catedral aragonesa quedaba definida no sólo como el monumento más antiguo del románico hispánico sino que además precedía cronológicamente algunos monumentos franceses señeros, como la catedral de Saint-Sernin de Toulouse. Véase: GEA (1986).

[218] Véase: UBIETO (1964).

[219] El primero en percatarse de la excesiva precocidad de las fechas propuestas por M. Gómez Moreno fue G. Gaillard, quien considera que el año 1063 debe considerarse únicamente como la fecha de comienzo de los trabajos siendo la fábrica plenamente activa sólo a partir de 1075. Véase: GAILLARD (1938), 124.

[220] Así lo afirma A. Ubieto: "Federico Balaguer y Mosén Durán Antonio Gudiol han llegado a la conclusión de que la (versión, n.d.r) más antigua no es original, aunque por el tipo de letra y las miniaturas que lo adornan podría ser casi coetánea a la fecha que presenta". Según sus estudios, todos los documentos pertenecientes a la época de Ramiro I y de Sancho Ramírez siguen un mismo esquema (invocación- titulación- concesión- motivación- fecha- reinante- escriba). La contrastación de las supuestas actas del Concilio de 1063 y los documentos tomados como referencia por M. Gómez Moreno se evidencian muy diferentes tanto desde un punto de vista estilístico como de las fórmulas utilizadas, que denunciarían la intervención de un falsificador. Véase: UBIETO (1964). Las propuestas de A. Ubieto han sido apoyadas por la historiografía sucesiva. Véase: MORALEJO (1973); MORALEJO (1979); DE LA TORRE (1980); DURLIAT (1994). Al contrario, A. Canellas y A. San Vicente opinan que en estas copias no debe verse una "intención jurídica fraudulenta", como supone A. Ubieto, ya que estos se hubieran limitado a copiar un original en mal estado de conservación. Con esta afirmación los autores se oponen a retrasar la cronología de Jaca más allá de 1063. Véase: CANELLAS-SAN VICENTE (1981), 122.

[221] Tal y como afirma este autor: "*Y sólo desde el momento en que legalmente fue ciudad, Jaca pudo convertirse en sede episcopal, lo que a su vez supone la erección de una sede o catedral*" UBIETO (1964), 193. Por lo que se refiere al *terminus post quem*, cabe recordar que al perder la titularidad de seo obispal Jaca ve notablemente restringidos sus poderes y su capacidad de captar las más recientes corrientes artísticas. Véase: MORALEJO (1979). Según este autor, el único *terminus ante quem* que tiene el respaldo de los documentos es la donación de la infanta Urraca, en el cual se utiliza la expresión *ad laborem* en lugar de *ad opus* o *ad fabricam*, que indica que los trabajos ya habían empezado. Véase: MORALEJO (1973).

inicio de las obras de la fábrica románica hacia el año 1080[222]. S. Moralejo, aceptando la tesis de A. Ubieto, contempla que las obras de la catedral de Jaca puedan corresponder a dos fases distintas separadas por la conquista de Huesca[223]: la primera de ellas estuvo caracterizada por la presencia de un refinado y variado programa escultórico que contribuyó a caracterizar el templo y a definir su estilo; en la segunda etapa (primeras dos décadas del siglo XII) se llevaron a cabo las obras aplicando los mismos modelos ensayados en la primera etapa constructiva sin cambios sustanciales[224].

En resumen, después de los primeros estudios realizados por M. Gómez Moreno sobre la catedral jaquesa que fueron determinantes en su momento, A. Ubieto, basándose en los trabajos de G. Gaillard, refuta las ideas en las que se apoyaba la tesis de Gómez Moreno, induciendo a los sucesivos investigadores a reconsiderar la cronología de la catedral jacetana y retrasar así casi dos décadas la fecha de inicio de las obras. S. Moralejo propondrá la existencia de dos fases constructivas marcadas por la conquista de Huesca (1096), tras la cual, al trasladarse la seo obispal de Jaca a esta ciudad, se continuarán los trabajos de la catedral pero sin nuevas aportaciones estilísticas a la misma.

La presencia de la decoración en ajedrezado en este templo

S. Moralejo observa que en la catedral románica de San Pedro de Jaca destaca un motivo decorativo angular muy peculiar que se utiliza profusamente en los capiteles de todo el templo y que presenta forma de pitón[225]. Percatarse de su presencia (juntamente con otros elementos decorativos) tanto en la catedral jaquesa como en la compostelana ha permitido a S. Moralejo reforzar su hipótesis acerca de la presencia de artistas formados en Jaca en la catedral de Santiago de Compostela hacia el año 1105 y evidenciar, además, similitudes estilísticas también en la iglesia de Frómista[226]. Sin embargo, S. Moralejo no

[222] "*Nada pudo ser comenzado antes de la creación del Obispado de Jaca por el Rey Sancho Ramírez*". M. Durliat añade la posibilidad de que existiera, con anterioridad a la fábrica románica, otra iglesia dedicada a San Pedro aunque de dimensiones más modestas y donde tendrían lugar las principales funciones religiosas. Afirma: "*Muy al comienzo de las obras, hacia 1080, cuando los oficios religiosos tenían lugar todavía en una antigua iglesia ya consagrada a San Pedro*…". Véase: DURLIAT (1993), 95-96.

[223] La primera fase, que debe situarse entre los años 1070 y 1094, comprende las obras "*de aquel grupo de canteros que trabajaron a la realización de la mayor parte de las decoraciones escultóricas de la iglesia: ventanas y coronamento de los ábsides, portal oeste, portal sur, salvo por algunos capiteles del porche. Este conjunto revela de inmediato la presencia de diferentes manos lo que significa diferentes etapas de construcción*". Véase: MORALEJO (1973), 8.

[224] Véase: MORALEJO (1973), DURLIAT (1993), 96.

[225] "*Il méritait le qualificatif de jaqués, comme sceau d'une école*". Véase: MORALEJO (1979), 83.

[226] La observación de pequeños detalles decorativos aparentemente secundarios ha servido al autor para encontrar relaciones estilísticas también con la abadía de Saint-Sernin de Toulouse y a percatarse, siguiendo la intuición de T. W. Lyman, del importante intercambio artístico entre el taller de Bernard Gilduin de Saint-

incluye el ajedrezado entre estos repertorios a pesar de su evidente prevalencia entre los motivos decorativos arquitectónicos de la iglesia de San Pedro de Jaca[227]. Otros investigadores en cambio se fijaron en ello como un elemento perteneciente a la fábrica original de la iglesia y, asimismo, observaron que este mismo motivo decorativo se extendió en "subsiguientes copias" a multitud de templos. A. Canellas y A. San Vicente también mencionaron la repetición de esta decoración escultórica y su difusión en territorio ibérico[228].

A parte de su presencia en los puntos relevantes del templo[229], cabe remarcar que esta decoración está en sintonía con el rico programa escultórico de la catedral, centrado en la realización de temas cristianos cuya iconografía toma inspiración en el mundo antiguo. M. Durliat fue el único investigador de entre todos los que estudiaron el templo jaqués que puso de manifiesto una relación entre este motivo decorativo y la fascinación por el arte antiguo que influenciaba notablemente el mundo románico. En su estudio concluyó que los canteros que realizaron el programa escultórico del portal occidental y de algunos capiteles figurados del interior de la catedral de Jaca quisieron expresar su fascinación por el mundo antiguo no solamente a través de programas figurados, sino también por medio de seleccionados repertorios ornamentales y anicónicos[230]. Finalmente, planteó algunas hipótesis acerca del origen de la decoración en ajedrezado concluyendo que su primera aparición deba situarse en la abadía de Sainte-Foy de Conques[231]. Gracias a la ingente actividad constructiva de finales del siglo XI y principios del XII, esta decoración se difundiría rápidamente por España y Francia a través del Camino de Santiago, conociendo su plenitud en Saint-Sernin de Toulouse, San Pedro de Jaca y San Martín de Frómista.

Sernin de Toulouse y la catedral jaquesa. Hay un modillón realizado por el taller de Bernardus Gilduinus en el ábside principal de Jaca y, a su vez, hay un capitel de estilo jaqués en el transepto de Saint-Sernin. La fecha de consagración del altar de Saint-Sernin (1096) ayuda a fijar la cronología de las obras de Jaca. Véase: LYMAN (1967); MORALEJO (1973).

[227] Véase: GUDIOL- GAYA (1948), 98.

[228] "Primeramente en las cornisas, la decoración de billetes dará una pauta repetida frecuentemente en impostas y arquivoltas, que pasará de Jaca a muchos lugares de Aragón y otros reinos hispánicos". Véase: CANELLAS-SAN VICENTE (1981), 126.

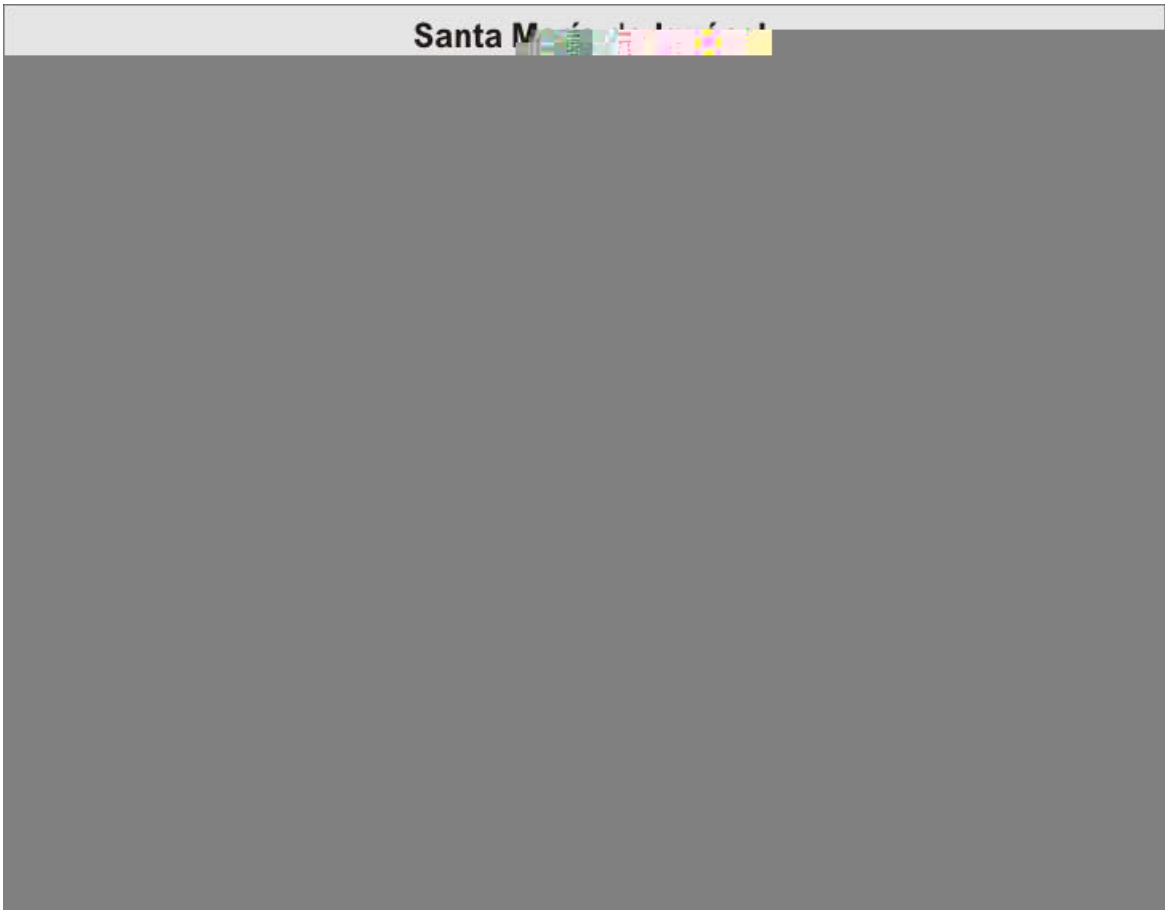
[229] Esta decoración se encuentra en la arquivolta del portal principal meridional; en la arquivolta y en las cornisas que flanquean el portal occidental; en las arquivoltas, impostas y aleros del ábside meridional y en las arquivoltas e impostas de todas las ventanas de los muros exteriores de la nave. Si bien con menor profusión, el ajedrezado también está presente en el interior de la iglesia: en una cornisa del ábside meridional y en las arquivoltas orientales y occidentales de los arcos de apoyo de la bóveda.

[230] DURLIAT (1993).

[231] "Lo encontramos, todavía reducido a sus elementos básicos, en la cabecera de la Abadía de Santa Fe de Conques, comenzada por el abad Odorico (1031-1065)".. Véase: DURLIAT (1993), 97.

Aceptando la cronología propuesta por los estudios más recientes que sitúan el inicio de las obras de la catedral durante las dos últimas décadas del siglo XI, podemos constatar que la decoración en ajedrezado (tal y como se presenta en San Pedro de Jaca) es el primer ejemplo de la tipología B. Esta decoración se repetirá de manera recurrente en todos aquellos monumentos que recibirán el influjo jaqués y se emplaza en las mismas partes del edificio originario, es decir: en las arquivoltas de los portales principales (Santa María de Iguácel, Santa María de Santa Cruz de la Serós y San Esteban de Sos del Rey Católico), en los ábacos de los capiteles y en los arcos triunfales (San Juan de la Peña, Castillo de Loarre) o en las cornisas de las ventanas (Santa María de Iguácel).

2.2.2. El caso de Santa María de Iguácel en relación a su cronología



Localización geográfica

La iglesia de Santa María de Iguácel se ubica en valle del Garcipollera, en el partido judicial de Jaca (Huesca), en las primeras estribaciones de la cordillera pirenaica en la zona del Alto Aragón.

Aproximación a la historia del templo

La existencia de este emplazamiento religioso está estrechamente vinculada a la familia condal aragonesa puesto que, en origen, fue propiedad del conde Sancho Galíndez, tutor del futuro rey de Aragón Sancho Ramírez[232]. En este lugar se hallaba en el siglo XI un pequeño eremitorio dedicado a la Virgen y centro de peregrinación: la iglesia de *Santa María de Ibuasar* aparece documentada en la primera mitad del siglo XI en un cartulario de la catedral de Huesca[233]. Tal y como se constata en la inscripción del portal occidental, esta fundación primitiva fue reformada por el conde Galíndez y su esposa, acabándose las obras en 1072 y recibiendo importantes donaciones entre las que destacan aquéllas del rey de Aragón, Sancho Ramírez[234]. En 1080 la pareja condal regaló Iguácel y su patrimonio al monasterio de San Juan de la Peña en ocasión de la consagración de la iglesia de San Juan Bautista[235]. La iglesia se encuentra nuevamente documentada en 1094, con motivo de la donación de parte de Pedro Sánchez, hijo del conde Galíndez, de una ingente cantidad de aceite y cera para su iluminación[236].

Descripción general de la iglesia

Se trata de un templo de una sola nave con un único ábside semicircular con tres

un portal de tres arquivoltas abocinadas apoyadas en pilastras y columnas esbeltas que finalizan en capiteles e impostas decoradas con motivos zoomorfos y vegetales. Destaca la presencia del ajedrezado tanto en la decoración de la última arquivolta como en la ornamentación del alero; las dos restantes cornisas que dividen horizontalmente el espacio del portal se decoran con motivos de palmeta[237]. Inmediatamente por debajo del tejaroz y doblando por el costado sur del alfiz se encuentra una larga inscripción referente a la conclusión de las obras[238].

En sendas paredes laterales se abren dos ventanas abocinadas de medio punto con columnas entregas y capiteles vegetales. La fachada sur presenta una particularidad: en la línea de imposta de los capiteles de los ventanales arranca una orla rectangular tallada en bisel que enmarca las arquivoltas[239]. En el muro orientado a mediodía se abre otra puerta de entrada al templo de proporciones más modestas y sin decoración alguna. El ábside semicircular consta de tres ventanas decoradas con capiteles vegetales figurados que, al igual que sucede en el portal, se inspiran en la catedral de Jaca y en el castillo de Loarre por la temática representada[240].

En el interior del templo se aprecia la cobertura de madera a dos aguas, mientras que el ábside se cubre con una bóveda de cuarto de esfera. En el espacio presbiteral, bajo la imposta que marca el arranque de bóveda, se encuentran cinco arcuaciones ciegas que se solapan a las tres ventanas descritas anteriormente. El pavimento viene decorado por cantos fluviales rodados que dibujan motivos geométricos y letras griegas. Los capiteles que adornan el ábside presentan un estilo similar al de la catedral de Jaca, si bien es evidente su menor calidad formal. En ellos se repiten los mismos repertorios anicónicos como palmetas, piñas y decoraciones geométricas, pero también escenas figuradas como la escena de Daniel en la fosa de los leones. La nave, además, conserva fragmentos de

[237] Una de ellas enlaza con las impostas de los capiteles y la otra, paralela, arranca a dos tercios de altura de la longitud del arco.

[238] Hay varias lecturas de esta inscripción, la primera de las cuales fue ofrecida por A. K. Porter. Propongo la lectura de A. Durán Gudiol, transcrita "con mínimas variantes" por S. Moralejo: "HAEC EST PORTA DOMINI VUNDE INGREDIVNTUR FIDELES IN DOMUM DOMINI QVE EST ECGLESIA IN HONORE SANCTE MARIE FVNDATA/IVSSV SAN.TIONI COMITIS EST FABRICATA/VNA CVM SVA CONIVGE NOMINE VRRACCA IN ERA T CENTESIMA XA EST EXPLICITA/REGNANTE..GE SANTIO R.NIMIRIÇIN ARAGONE QVI POSVIT PRO SVA ANIMA IN HONORE SANCTE MARIE VILLA/NNE LA/ RROSSA VT DEI ET DOMINVS REQVIEM ET. R../ AMEN. Véase: MORALEJO (1976-b), 129.

[239] A. Canellas y A. San Vicente reconocen en este elemento arquitectónico "una nota exótica, de reminiscencia musulmana", CANELLAS-SAN VICENTE (1981), 157.

[240] Leones y águilas en ambos lados del ventanal central absidal; figuras humanas sumergidas en agua o fuego en el lado de poniente de la ventana sur del ábside y palmetas, volutas y piñas en los ábacos.

pinturas posiblemente de época gótica. Cabe destacar que dentro del templo no se utiliza el ajedrezado, bien al contrario de lo que sucede en la parte exterior donde se utiliza profusamente; esta pauta decorativa hace suponer que el templo se levantase durante dos fases constructivas distintas. En sentido opuesto, los investigadores remarcan que el antiguo edificio románico fue integralmente reformado por Sancho Galíndez en su conjunto, tal y como prueba la existencia de elementos constructivos y decorativos inspirados en la sede jaquesa tanto en el interior como el exterior[241].

Análisis del conjunto monumental

Con Sancho Ramírez llega una nueva forma de construir edificios religiosos en la Península Ibérica que se asocia ya al románico pleno, con sillares de mayor tamaño, articulación plástica de los muros y la introducción de la escultura monumental integrada en la arquitectura. Esta tendencia se percibe de forma nítida en las obras clave de su reinado: la catedral de Jaca, el castillo de Loarre, San Juan de la Peña[242], Santa María de Santa Cruz de la Serós[243]. Todas ellas son edificaciones ligadas a la monarquía. Hay algunos edificios como San Pedro de Siresa[244] que muestran también un carácter monumental pero sin escultura arquitectónica salvo en su tímpano con crismón. Luego, destacan numerosos edificios que son reflejo a menor escala de la catedral de Jaca, como Santa María de Iguácel o San Adrián de Sásave. Entre estos templos edificados bajo el reinado de Sancho Ramírez sobresale el templo de Santa María de Iguácel. Su estilo arquitectónico es muy parecido a aquél de la catedral jaquesa, aunque su delimitación cronológica ha sido tema de controversia en el románico hispánico por la dificultosa interpretación de su epígrafe fundacional que se encuentra en el portal occidental del templo. En un primer momento la inscripción había sido fechada en el año 1072 y se consideraba que hacía referencia al año de consagración de la iglesia[245]; los investigadores J. Caro Baroja y E. Zudaire propusieron una relectura del epígrafe que hizo retroceder su consagración en un año (1071). En todo caso, la precocidad de estas fechas ha abierto un

[241] Véase a éste propósito CANELLAS-SAN VICENTE (1981), 156-157: "los condes Sancho y Urraca añadieron el ábside, la portada, los capiteles y las columnas, una bóveda de medio cañón que luego se derrumbaría...".
[242] Entendemos las reformas llevadas a cabo con la consagración de 1094.
[243] Donación de Doña Sancha en 1095.
[244] También vinculado a la monarquía, bajo el patronazgo de Doña Sancha (hermana de Sancho Ramírez).
[245] A. Kingsley Porter, después de haber citado el texto de la inscripción ("ERA T CENTESIMA X EST EXPLICITA REGNANTE SANZIO RADIMIRIZ IN ARAGONE"), comenta: "*no doubt is then possible, the church was finished in 1072*". KINGSLEY PORTER (1928), 115.

complejo debate en el campo del arte románico ibérico que ubicaría temporalmente este templo con anterioridad a otras iglesias más renombradas como la misma catedral de San Pedro de Jaca o la iglesia de San Isidoro de León[246].

S. Moralejo ha propuesto una posible solución en relación con las fechas a debate. Considerando como válidas las primeras interpretaciones de este epígrafe del siglo XVIII[247], el autor concibe la consagración como una intención de futuro y no como un relato de un acontecimiento ya pasado[248]. De esta manera, la función del epígrafe sería más bien la de promocionar el templo y recoger dinero para su construcción, mecanismo recaudatorio muy extendido en la Edad Media[249]. Finalmente, para J. Caamaño Martínez, es suficiente observar algunos elementos estructurales del templo de Iguácel (como la arquería del interior del hemiciclo absidal, los leves contrafuertes de su exterior, las ventanas de arcos doblados con columnas acodilladas, la imposta que enlaza sus cimacios y la decoración de los capiteles) para percibir en ella "efluvios jaqueses"[250]. Atendiendo a estas interpretaciones no es posible considerar la finalización del templo antes del último cuarto del siglo XI, tal y como demuestra la observación detallada de su estructura arquitectónica y escultórica estrechamente vinculada a la catedral aragonesa. Una de las causas es precisamente la presencia de la decoración en ajedrezado en este templo, situado en los mismos soportes arquitectónicos que en San Pedro de Jaca. Otros investigadores, como J. F. Esteban Llorente, F. Galtier Martí, M. F. García Guatas basándose en los parecidos entre Iguácel y San Salvador de Leyre (el diseño de puertas y ventanas, el tipo de molduras en el paramento mural) plantean la hipótesis de que el templo actual presenta una parte más antigua, fechable entorno al 1040-1050 y otra renovada bajo el reinado de Sancho Ramírez. La primera fase correspondería a los muros laterales donde aparece la

[246] Tal y como observó en su momento J. M. Caamaño Martínez: "Tomada la fecha de la inscripción como data *ante quem*, Iguácel sería anterior en unos años a la catedral de Jaca. Y por lo mismo, para algunos, ha pasado a ser el primer ejemplo de románico pleno en Aragón". Sin embargo, el estudioso no está de acuerdo con esta hipótesis y afirma que las dos fábricas son contemporáneas debido a la similitudes existentes tanto en la estructura arquitectónica (ábside semicircular, contrafuertes exteriores, ventanas de doble derrame y columnas entregas) como en la decorativa (cornisas y aleros con decoración en ajedrezado y ornamentación vegetal de los capiteles). Véase: CAAMAÑO MARTÍNEZ (1993), 105.

[247] Es un documento que se encuentra en el Archivo Nacional de Madrid y que constituye la primera copia existente de esta inscripción. Véase: PORTER (1928). Referente a este tema, véanse también los estudios de: DEL ARCO (1942); DURÁN GUDIOL (1967).

[248] La clave de esta lectura residiría en la palabra *ingrediunt*, que S. Moralejo interpreta como *ingrediuntur*, es decir, los feligreses "entrarán" en la iglesia en vez de "entran", explicando así la intencionalidad futura de la obra y no la acción misma en el presente del momento. Véase MORALEJO (1976).

[249] Como afirma Bousquet: "*Dès le debut d'une construction, ou en tout cas dès qu'un morceau du choeur était réalisé, il y avait intéret à attirer l'attention du public par une grande cérémonie, afin d'obtenir des offrandes pour la construction*". BOUSQUET (1972), 51.

[250] Véase: CAAMAÑO (1993), 104.

moldura de sección trapezoidal y las saeteras, mientras que la segunda coincidiría con la puerta occidental y con el ábside (tanto al interior como al exterior de la iglesia)[251].

La presencia de la decoración en ajedrezado en este templo

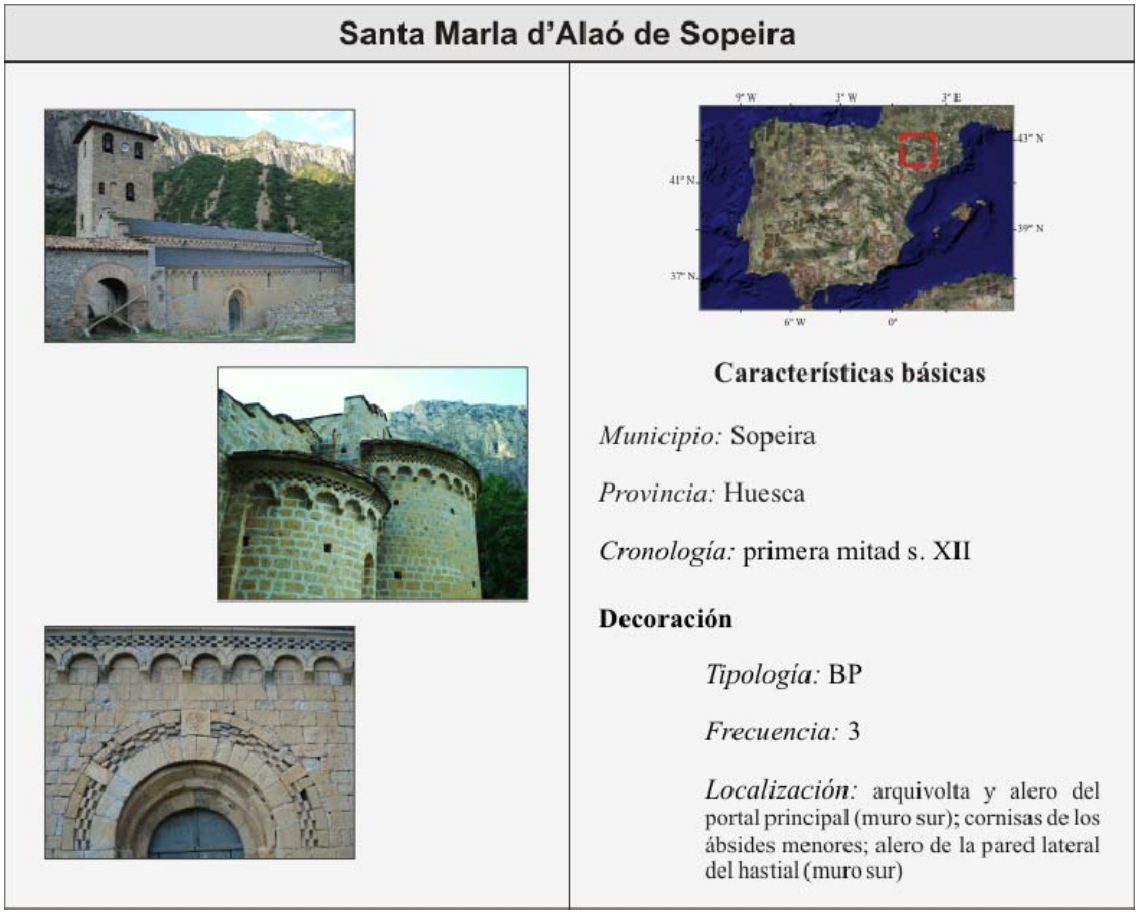
Puesto que en la iglesia de Santa María de Iguácel la decoración en ajedrezado presente en las cornisas, en la arquivolta del portal y en el alero es perfectamente coincidente con aquélla de la catedral de San Pedro de Jaca, resulta necesario considerar que el aparato ornamental de Iguácel "evoca la fascinación de Jaca"[252]. Parece bastante improbable suponer que esta iglesia ofrezca el primer ejemplo de decoración en ajedrezado. Dicha hipótesis es difícil de creer si consideramos que la realización formal de los tacos que componen la decoración en ajedrezado es perfectamente coincidente con aquélla de Jaca. Tal y como se percibe en numerosos ejemplos en territorio aragonés los templos que presentan esta decoración, tanto los más destacados como los rurales, reciben el influjo del taller jaqués y, por ende, la decoración en ajedrezado, entre finales de siglo XI y principios del XII. Este es el caso de la iglesia del monasterio de Santa Cruz de la Serós, cuyas obras fueron puestas en marcha en el último cuarto del siglo XI y se prolongaron hasta bien entrado el siglo XII[253]. Tanto sus capiteles como su sistema de abovedamiento han sido interpretados como el reflejo de "las tendencias estilísticas de San Pedro de Jaca"[254].

Estas observaciones nos inducen a pensar que su consagración debe corresponder a una fecha posterior a la de la inscripción del portal occidental y, en extensión, ser ulterior al inicio de los trabajos en la catedral de Jaca que, como se ha visto anteriormente, deben situarse en torno a 1080[255]. Por lo tanto, no es posible aceptar las antiguas teorías sobre la fecha de consagración de Santa María de Iguácel y considerarla acabada en 1071 o 1072. Más bien se debe pensar en el hecho de que, como solía pasar en determinadas

[251] "La iglesia de Iguácel será reformada cuando Aragón se convirtió en un lugar seguro, detrás de unas fronteras bien guardadas [...] tanto Iguácel como la cercana iglesia de San Jacobo de Ruesta fueron remozadas con soluciones arquitectónicas y escultóricas derivadas del arte que triunfaba en la corte jaquesa adquiriendo personalidad propia". Véase: ESTEBAN-GALTIER-GARCÍA (1982), 231.
[252] Véase: CAAMAÑO (1993), 105
[253] Véase a este propósito: GONZÁLEZ (1956). Similitudes estilísticas se registran en el castillo de Loarre y en el monasterio de Siresa.
[254] Véase: GEA (2000), consultado en: http://www.enciclopedia-aragonesa.com.
[255] En el subapartado 2.1.2 detallo los documentos referentes a la cronología de la catedral de Jaca, que actualmente consideran el inicio de los trabajos de su levantamiento hacia el 1080 (véase: UBIETO, 1964; DURLIAT, 1993; CAAMAÑO, 1993). En efecto es más plausible concebir que Jaca haya influenciado a una iglesia rural que no este pequeño templo haya tenido repercusión directa en la decoración arquitectónica de la catedral jaquesa.

circunstancias, se trata simplemente de la anunciación de un acontecimiento que aún tenía que llegar. La inscripción de Iguácel cabe concebirla, pues, como una "*consécration avancée*"[256], posiblemente referente a la ceremonia que aconteció con el objetivo de recaudar fondos para rehabilitar así la antigua y maltrecha iglesia prerrománica aragonesa. Tal y como afirma Fray Justo Pérez de Urbel: "*Dans les siècles de la foi, ces grandes cérémonies solennes et pleines d'apparat produisaient une impression profonde sur les gens*"[257].

2.2.3. Santa Maria d'Alaó: entre la tradición lombarda y los nuevos influjos



Localización geográfica

Situado a las afueras del pueblo de Sopeira, en el margen derecho de la Noguera Ribagorzana[258], el templo se emplaza en una llanura aluvial elevada respecto al curso

[256] Citado de BOUSQUET (1972), 26.
[257] Citado de BOUSQUET (1972), 64.
[258] En el obispado de Barbastro-Mozón, antiguo condado de Ribagorza.

fluvial actual. La iglesia fue construida con el mismo material calcáreo de las imponentes murallas naturales que rodean esta pequeña depresión prepirenaica.

Aproximación a la historia del templo

En un primer momento, Santa Maria d'Alaó se consideró un emplazamiento monástico de origen visigodo que tenía su origen en la primera mitad del siglo VII[259]. No obstante, como demostró posteriormente R. d'Abadal su primera fundación como monasterio benedictino remonta al siglo IX. En las fuentes documentales, aparece por primera vez la noticia de la consagración por parte del obispo Aimerico de Ribagorza de una iglesia dedicada a Santa Maria y Sant Pere en el año 977[260]. Sin embargo, no quedan restos de este templo ya que fue destruido en 1006 por Abd-al-Malik. Así como no tenemos noticias de las condiciones del templo durante el siglo XI, solo sabemos que pasó de ser controlado por la nobleza local a formar parte de las posesiones de Sancho Ramírez, hacia finales de siglo[261]. El aspecto actual se debe a las reformas posteriores iniciadas entre finales de siglo XI y principio del XII, cuando pasó bajo la jurisdicción del obispado de Roda d'Isàvena[262] y culminadas con la consagración de la iglesia dedicada a Santa Maria en 1123[263]. En el siglo XII el monasterio tuvo su momento de máximo esplendor como sede religiosa ejerciendo sus derechos de señoría territorial y jurisdiccional[264], aunque su decadencia ya empezó durante el siglo XIII cuando fueron vendidas o alienadas

[259] Según J. Boix i Pociello, en este lugar existía durante la época visigoda una pequeña ermita bajo la advocación de Sant Pere. Véase: BOIX (1993).
[260] Véase: ABADAL (1955), 248-255; referente al acto de consagración, véase la misma obra, págs. 411-412, doc. 239 *ex*. A.
[261] Véase: ABADAL (1955).
[262] El cenobio de Alaó fue reformado hacia finales del siglo XI por el obispo Ramon Dalmau según las nuevas directrices cluniacenses y en línea con el proyecto renovador del legado pontificio Amat presente en estos territorios para restaurar algunos monasterios urgelianos. Véase: BOIX (1993). Otro aspecto a destacar es la creación de un importante *scriptorium* que reunirá en el *Cartulari d'Alaó* (finales de siglo XI) toda la documentación del archivo primitivo del monasterio. Cabe destacar que el hecho de que este monasterio fue puesto bajo la jurisdicción del obispado de Isàvena es bastante peculiar ya que, desde 1096, la principal sede episcopal del reino aragonés era Huesca.
[263] El texto de la consagración de Santa Maria d'Alaó fue transcrito en la bóveda de la cripta de la iglesia, aunque en ella no aparece la fecha de 1123, que se conserva en el *Cartulari d'Alaó* (folio 72). Para los estudios de carácter más general relacionados con este templo, véase: CATALUNYA ROMANICA (1996-XVI), 464-480; CASTILLÓN (1994), CASTILLÓN (1996).
[264] Desde las cumbres del Beciberri hasta los pastos invernales del Baix Cinca, Montsó y Xalamera, su dominio llegaba hasta la sierra del Cis, el valle de la Sosa y la Llitera. Sin embargo, esta creciente extensión territorial en sentido longitudinal y perpendicular respecto al eje de los Pirineos hizo que el monasterio alaonés quedase en una posición marginal, situación de la que sacaron provecho los emergentes centros conventuales o iglesias como Santa Maria de Vilet de Calassanç, Sant Pere de Cornudella, Santa Maria de Xalamera y la iglesia de Mare de Déu la Nova de Castanesa, construidos o reformados a principios del siglo XII. Véase: BOIX (1993); CASTILLÓN (1996).

importantes partes del monasterio. Del originario conjunto monástico del siglo XII sólo queda intacta la iglesia dedicada a la Virgen, algunas dependencias adyacentes a la parte oeste del templo, la sala capitular (hoy sacristía) y el recinto del claustro.

Descripción general de la iglesia

Se trata de un templo de planta basilical orientada, de tres naves separadas por arcos formeros de medio punto que arrancan de pilares cruciformes escalonados y tres ábsides semicirculares cubiertos con bóveda de cuarto de esfera. La nave central está cubierta con bóveda de cañón de perfil semicircular mientras que las laterales presentan bóvedas de crucería. El ábside central está elevado respecto a los laterales por medio de cinco escalones debajo de los cuáles se aloja una cripta que ocupa todo el perímetro del presbiterio y de la cabecera principal. La puerta de acceso al templo, situada en el lado meridional de la iglesia, está formada por tres arquivoltas de medio punto abocinadas, la central apea en columnas sutiles rematadas por sendos capiteles sin decoración y el trasdós de la tercera se decora con un friso de ajedrezado enmarcado por dos cornisas de dovelas. En la clave se sitúa un Crismón trinitario de seis brazos lisos, siendo los dos horizontales más cortos que el resto, una tipología común en la zona también visible en la iglesia de Santa Maria de Cóll[265]. Por encima de la portada se sitúa un alero constituido por una cornisa de ajedrezado apoyada en una serie de arcos ciegos. Esta misma composición decorativa es presente también en los ábsides laterales, mientras que en el ábside central el ajedrezado es substituido por tres filas alternadas de dientes de sierra.

Análisis del conjunto monumental

Para el análisis del templo de Santa Maria d'Alaò, aparece útil ponerlo en comparación con otras dos iglesias románicas que fueron consagradas a un solo mes de distancia: Santa Maria y Sant Climent de Taüll. Según el *Cartulari d'Alaó*[266], el obispo de Roda-Barbastro -Ramon Guillem- consagró el día 8 de noviembre de 1123 la iglesia de Santa Maria d'Alaó y el 10 y 11 de diciembre del mismo año los templos del valle de Boí. A pesar de esta contigüidad cronológica, estas dos iglesias pirenaicas no presentan una relación estilística evidente con el templo ribagorzano[267]. La primera diferencia concierne

[265] Para un estudio más exhaustivo sobre los crismones y su iconografía, véase: OCÓN (1983).
[266] CORRAL (1984), fol. 72.
[267] Esto se debe a que las iglesias de Boí consagradas por el obsipo de Roda-Barabastro son edificios del siglo XI recientemente pintados. Por lo tanto lo que se celebra es la decoración pictórica, que de alguna

a la forma de interpretar el modelo constructivo lombardo: Santa Maria d'Alaó consta de planta basilical de tres naves, siendo la central aquélla más alta y cubierta con bóveda de cañón reforzada en los tramos centrales mientras las laterales presentan bóvedas de crucería. En las iglesias del valle de Boí, la planta basilical consta de tres naves separadas por arcos de medio punto y cobertura a dos aguas apoyada en pilares cilíndricos. El uso de pilares cruciformes alternados con columnas monolíticas en la iglesia de Santa Maria d'Alaó, una forma constructiva poco frecuente en la zona ribagorzana, muestra un posible influjo de la catedral de San Pedro de Jaca. La segunda diferencia se centra en el aparato decorativo de los templos: en el valle de Boí predomina indiscutiblemente la decoración pictórica (que no sólo recubría el interior de las iglesias sino también parte de la fachada y el campanario)[268], mientras que en Santa Maria d'Alaó -y en las iglesias que se inspiraron en ella- se acostumbra a ornar con escultura las arquivoltas de los portales y de las ventanas, además de los aleros de los ábsides, algo totalmente desconocido en la tradición lombarda.

El peculiar estilo arquitectónico y ornamental presente en Santa Maria d'Alaó se difundirá, después de 1123, tanto en el tramo alto de la Noguera Ribargorzana[269] como en el valle de Boí[270]. El estilo alaonense también visible en menor medida en los templos prepirenaicos de Santa Maria de la Quadra de Carrera, de la Mare de Déu de Torm (Sopeira) o en Sant Cristòfol de Lluçars (Vilanova de Meià) además de en las reformas de Sant Feliu de Barruera y de Santa Maria de Cardet, en el valle de Boí. El conjunto de la Ribagorza se enmarca en los relieves pirenaicos y está drenado por los valles de los ríos Noguera Ribagorzana, Isàvena y Ésera. Su compleja orografía es decisiva para entender la falta de unidad estilística en los templos románicos edificados en estos valles. Sin embargo, si consideramos las diferentes regiones naturales de la Ribagorza[271] por separado, destaca un evidente parecido estilístico en el seno de las mismas; tanto en el

---

manera, renueva el templo y no el edificio en sí mismo. Por otro lado, recordamos que la iglesia alaonesa influyó estilísticamente a otros templos del valle de Boí: Santa Maria de Cóll, Santa Maria de Durro y probablemente también en la reforma de Sant Feliu de Barruera.

[268] "*Els dos campanars de Taüll presenten encara part de la seva decoració pictòrica* […] *les façanes de les esglésies també foren dotades, totalment o parcialment, de decoració pintada*". Véase: ADELL (1996), 113.

[269] Véase las iglesias de: Santa Maria de Viu de Llevata, Santa Maria de Corroncui, Sant Pere de Cornudella, Santa Maria de Miralles, Mare de Déu la Nova de Castanesa y la Mare de Déu de Torbiner.

[270] Como muestran las iglesias de: Nativitat de Durro y Santa Maria de Cóll.

[271] Se entiende por región natural un medio físico que presenta una serie de rasgos homogéneos que lo caracterizan y definen respecto de las áreas geográficas que lo rodean. En este sentido, los valles pirenaicos drenados por un mismo curso fluvial suelen tener características geográficas comunes ya que el río ha sido la vía de comunicación, propagación y contacto entre los distintos núcleos de población. La Val d'Aran o el valle de Boí son ejemplos clásicos de regiones naturales.

valle de Boí como en las iglesias del entorno del monasterio de Alaó se puede hablar de la presencia de unos estilos propios reducidos a áreas geográficas concretas. El mismo hecho sucede en el Val d'Aran, donde se reafirma el papel determinista de la orografía, que condiciona y define los estilos arquitectónicos imperantes en estos ámbitos de montaña.

La presencia de la decoración en ajedrezado en este templo

La decoración en ajedrezado fue realizada mediante la incrustación en el paramento mural de tres (en los aleros) o cuatro (en el portal) tacos rectangulares lisos apoyados horizontalmente en el lado más largo. Los tacos son del mismo material calcáreo uo. Los t

cubre todo el perímetro del recinto claustral[274]. Sin embargo, si se observa detenidamente dicha decoración se percibe que ésta recuerda más a la tipología empleada en San Pedro de Jaca que a aquélla empleada en el monasterio alaonés (*imagen 36*). Asimismo cabe remarcar que el exterior de la iglesia de San Vicente de Roda d'Isàvena, anterior a aquella de Santa Maria d'Alaó, presenta cornisas de dientes de sierra como única decoración escultórica: es necesario buscar otras fuentes de inspiración para explicar el motivo de la presencia del ajedrezado en Santa Maria d'Alaó[275].

Si bien es cierto que el estilo arquitectónico dominante es el lombardo, no es posible afirmar que en la iglesia ribagorzana éste se aplica respetando el modelo original: la presencia de pilares cruciformes y de columnas monolíticas en los arcos formeros es ya una prueba de esta voluntad de cambio del modelo, que vincula la iglesia alaonesa a la catedral de San Pedro de Jaca[276]. No obstante, su existencia no es determinante para afirmar que Santa María d'Alaó se inspire en la catedral de Jaca, ya que el uso de pilares cruciformes es presente también en una serie de iglesias de la Marca Hispánica oriental construidas durante la primera mitad del siglo XI (Sant Pere de Rodes, Sant Andreu de Sureda, Santa Eulàlia d'Elna). El elemento que, a mi parecer, permite afirmar con seguridad de que la iglesia de Santa Maria d'Alaó se inspira en modelos aragoneses es precisamente la presencia en arquivoltas y aleros de la decoración en ajedrezado en tres filas. Este elemento decorativo, como se ha visto, aparece en el templo aragonés en la segunda mitad del siglo XI y de allí se difunde, juntamente con otros elementos decorativos, por todo el tercio norte de la Península Ibérica. Así, su uso en Santa Maria d'Alaó corroboraría la posible inspiración de los canteros en la catedral de San Pedro de Jaca, aunque cabe subrayar que la decoración en ajedrezado presente en la iglesia alaonesa no puede considerarse una copia idéntica de aquélla presente en la catedral jaquesa, que destaca por la forma de los tacos, cuadrangulares y convexos, dispuestos en marcado

[274] "*Paral·lelament a la construcció del monestir d'Alaó es construïa el claustre i el conjunt de la canònica de Sant Vicenç de Roda*". Véase: ADELL (1996), 113.

[275] La iglesia románica de Roda d'Isavena recibió la primera consagración por el obispo Arnulf en 1067; sin embargo, su construcción continuó en los años del obispado de Salomó (1068-1074) culminando con las obras del claustro a principio de siglo XII. Véase: JUNYENT (1975).

[276] Esta afinidad estilística se debe, sin duda alguna, a motivaciones históricas que remontan de principios de siglo XI, cuando Sancho el Mayor, después de haber emprendido sin éxito una serie de campañas en la Ribagorza (1017-1025) hizo prevaler el derecho pirenaico mediante el cual designó conde de estos territorios a su hijo Gonzalo. Siendo éste asesinado en 1043, el condado ribagorzano pasó a formar parte del reino de Aragón en manos de Ramiro I. Además, la relación con el reino aragonés quedó reforzada por la dependencia del monasterio alaonés, a partir de finales del siglo XI, de la sede obispal de Roda (desde 1100, Roda-Barbastro), que gozaba del apoyo de los barones de Erill, vasallos de los condes del Pallars y del rey de Aragón Alfonso I. Véase: IGLESIAS (1980); GALTIER (1981).

altorrelieve respecto al plano; en la iglesia ribagorzana, como se ha visto, se trata de pequeños bloques rectangulares planos incrustados en el paramento mural.

Con ello no se niega la posibilidad de que el modelo inspirativo del ajedrezado alaonés sea la catedral de San Pedro de Jaca, sino que se pretende reafirmar que se trata de una interpretación de este motivo por los canteros[277] que operaron en la iglesia ribagorzana que, de esta manera, encontraron un punto intermedio entre la tradición lombarda y las nuevas formas constructivas y decorativas aragonesas[278]. En efecto, cabe precisar que la presencia del ajedrezado en Santa Maria d'Alaó no debe vincularse estrictamente al reino de Aragón, ya que su procedencia podría tener un origen ultrapirenaico. Cabe recordar a este propósito que el obispo Ramón Guillem de Roda-Barbastro formó parte de la canónica agustiniana de Saint-Sernin de Toulouse. En este templo la decoración en ajedrezado forma parte de los repertorios decorativos escultóricos; además, tanto su realización formal como su emplazamiento en los elementos arquitectónicos coinciden con aquéllos de la catedral de San Pedro de Jaca. Finalmente, cabe remarcar que el periodo de permanencia de Ramón Guillem en la sede de Roda-Barbastro (1104-1126) corresponde con el levantamiento de la iglesia alaonesa (1104-1125). Las relaciones con el sur de Francia no se limitan a la presencia de Ramón Guillem: antes de la llegada de este obispo la sede fue presidida por breve tiempo por Ponç, monje procedente de Sainte-Foy de Conques; paralelamente, en este mismo periodo el monje Pierre d'Andouque o de Rodez, también procedente de Conques, gobernaba la diócesis de Pamplona[279].

La estructura innovadora de la iglesia de Santa Maria d'Alaó, basada en el modelo lombardo aunque con soluciones constructivas y decorativas inéditas (pilares cruciformes, columnas monolíticas y decoración en ajedrezado), se enmarca en una nueva etapa constructiva marcada por un estilo más propio del románico hispánico pleno. La iglesia de Santa Maria d'Alaó representa una transición entre la fo

1 0 0 1 129.511 84347.0 cm /Im1 Do Q q 1 0 0 1 129.511 84347.0 cm /Im1 Do Q BT /F1 5.0 Tf 1 0 0 1 129.511 84347.0 Tm (e)Tj 1296.8

influenciada por la monarquía aragonesa se difundirá por el reino durante los primeros decenios del siglo XII.

2.2.4. La influencia de la "escuela alaonesa". La iglesia de Santa Maria de Cóll y otros ejemplos

La importancia de la iglesia de Santa Maria d'Alaó se percibe en su influencia sobre numerosas iglesias del ámbito pirenaico y prepirenaico. Para demostrar este hecho me centraré en el análisis de la iglesia de Santa Maria de Cóll, en el corazón del valle de Boí y listaré otros ejemplos de esta zona montañosa, haciendo especial referencia a Mare de Déu de la Nova de Castanesa por su significativo aparato decorativo.

- **Santa Maria de Cóll**

Localización geográfica

La iglesia de Santa Maria de Cóll está situada en las afueras del pequeño pueblo de Cóll, que le da nombre al templo. Se emplaza en un lugar estratégicamente elevado en el margen derecho de la Noguera de Tort, justo en la entrada del valle de Boí.

Aproximación a la historia del templo

Hasta el año 1054 la población se encontraba bajo la jurisdicción de Castelló de Tor, cuando fue adquirida por el rey Ramiro I y sucesivamente cedida por su hijo, Sancho Ramírez a la sede de Roda d'Isàvena. Actualmente pertenece a la diócesis de Lleida[280].

Descripción general de la iglesia

El templo presenta una planimetría muy sencilla, de nave única, orientada y edificada con sillares pequeños y regulares de piedra caliza local. La fachada de dos aguas corona con una decoración de arquería ciega escalonada; en el centro, se abre un óculo con chambrana biselada y bajo el mismo se encuentra la única portada de acceso al templo. Ésta presenta cuatro roscas decrecientes de medio punto sin más decoración que una moldura de baquetón en la segunda y cuarta, mientras que las otras presentan un perfil de arista. Las primeras simulan una prolongación de las columnas existentes bajo los capiteles labrados y las segundas constituyen una pieza única con las jambas rectas. La arquivolta más externa, situada en la dobladura del arco, presenta una refinada decoración en ajedrezado enmarcada por una pequeña cornisa de sogueado. Adyacente a la clave del arco se encuentra un crismón trinitario labrado con la misma piedra caliza utilizada para el resto del edificio. Se trata de un crismón de seis brazos lisos, siendo los dos horizontales más cortos que el resto, y viene rematado por hojas carnosas dispuestas en círculo que recuerdan la tipología común en la zona del Benasque[281]. Se dispone flanqueado por elementos figurativos: en las enjutas superiores aparecen palomas; bajo ellas, flores inscritas en medallón y, seguidamente, dos figuras en posición frontal, una de las cuáles toca un cuerno o una trompeta, en una posible alusión al juicio final[282].

[280] Información recogida en: BOIX-PLADEVALL (1996); IBARRA (1904).

[281] Otros crismones del mismo tipo se encuentran en la fachada de la iglesia de Santa Maria de Viu de Llevata y, en general, aparecen ejemplos similares en las vecinas comarcas del Pallars y del Val d'Aran.

[282] Es interesante detenerse en los relieves que enmarcan la pieza y observar que la cornisa decorada con hojas carnosas se encuentra cortada en su parte superior. Esto induce a considerar que dicha pieza no se encontraba originariamente en este lugar y que fue adaptada posteriormente a la fachada. C. Llarás Usón y L. Carabasa i Villanueva postulan que se pueda tratar de una parte de un sarcófago, probablemente uno de

El ábside semicircular presenta en su exterior una ornamentación de arquillos ciegos apoyados en ménsulas lisas sin decoración, salvo la última del costado norte en la que se ha tallado un pequeño rostro humano; en el centro de la cabecera, se abre una pequeña saetera. Por la forma y disposición ajustada de los sillares del campanario, adosado al lado meridional de la cabecera del conjunto, puede considerarse edificado contemporáneamente al resto de la iglesia.

Análisis del conjunto monumental

Es interesante remarcar la presencia en el interior de la iglesia de una inscripción fechada en el año 1110, que parece hacer referencia a la consagración del templo[283]. Sin embargo, esta información suscita muchas dudas; en primer lugar, porque el templo de Santa Maria de Cóll se enmarca estilísticamente en la órbita del monasterio alaonés, tanto por el uso de sillares pequeños y regulares como sobre todo por su decoración

una sutil línea de sogueado. A pesar de su aspecto formal diferente al ajedrezado de Santa Maria d'Alaó, cabe remarcar que el portal de entrada en Santa Maria de Cóll presenta la misma estructura de dos arquivoltas abocinadas coronadas por una cornisa exterior de ajedrezado. Esta similitud se ve reforzada por la disposición de los tacos, que si bien están tallados en la misma piedra a diferencia de Santa Maria d'Alaó donde están incrustados, presentan una forma rectangular y permanecen apoyados en su costado más largo. Caben contextualizar estas influencias en el marco histórico del momento, donde ambas iglesias estaban bajo el mando de la sede de Roda d'Isàvena.

La iglesia de Santa Maria de Cóll, tanto por su planimetría como por su estructura arquitectónica, se puede considerar una iglesia inspirada en modelos constructivos lombardos. Una hipótesis confirmada por la presencia en el exterior de decoración en arquillos ciegos en el alero del ábside y de la nave. Sin embargo, destaca la presencia de elementos decorativos insólitos concentrados en el portal de entrada como son el crismón trinitario en la clave del portal, la cornisa ajedrezada y los capiteles vegetales y figurados. Todas esas características aproximan la portada de Santa Maria de Cóll con la portada de

Maria d'Alaó[285].La decoración en ajedrezado se encuentra en la última arquivolta del portal de entrada. Tipología BP.

- **Santa Maria de Corroncui (*imagen 39*).**

Es un templo ubicado en el término municipal de Pont de Suert, edificado en la primera mitad del siglo XII. Presenta similitudes arquitectónicas con la iglesia de Santa Maria de Viu de Llevata. La decoración en ajedrezado presente en la última arquivolta del portal es muy parecida a la existente en Santa Maria d'Alaó. Tipología BP.

- **Nativitat de la Mare de Déu de Durro (*imagen 40*).**

Esta iglesia se emplaza en el vall de Boí, en las proximidades del núcleo de Barruera; es documentada desde finales del siglo XI, pasa a la jurisdicción de La Seu d'Urgell en 1140. El ajedrezado está presente en el portal de la entrada y en la cornisa exterior de la nave. Tipología B y BP.

- **Sant Sebastià de Vilarrué (*imagen 41*).**

Edificio localizado en el municipio de Les Paüls. Las primeras referencias de este templo remontan a 1004 como donación de la condesa Toda de Ribagorza al monasterio de Santa Maria d'Ovarra. Consta una consagración en 1143[286]. El ajedrezado se encuentra en la última arquivolta del portal de entrada. Tipología BP.

- **Sant Cristòfol de Lluçars (*imagen 42*).**

Este templo es ubicado en el municipio de Tolba y es fechable a la primera mitad de siglo XII. Consta de dos fases constructivas: la primera afectó las paredes laterales y el muro occidental, mientras que la segunda interesó los ábsides y el interior de la iglesia. Esta pauta de construcción en dos momentos parece justificar dos expresiones distintas de decoración en ajedrezado. Aparece en la fachada y en el ábside. Tipología fachada BP, ábside B.

- **Sant Aventí de Saünc (*imagen 43*).**

El templo se emplaza en el municipio de Saünc, en el valle de Benasque. Es fechable a la primera mitad del siglo XII. Aunque antiguamente fue un sitio de peregrinaje por su cercanía al santuario de Sant Aventí de Larboust, actualmente está en ruinas. El ajedrezado se encuentra en el único ábside de la iglesia. Tipología BP.

[285] CATALUNYA ROMANICA (1996-XVI), 160.
[286] Véase: CATALUNYA ROMÀNICA (1996-XVI).

- **Sant Miquel de Cornudella (*imagen 44*).**

Es una iglesia románica levantada en el ámbito municipal de Areny de Noguera. De la primera mitad del siglo XII, es documentada a partir de 1138. Antiguamente se encontraba bajo la jurisdicción eclesiástica del monasterio de Santa Maria d'Alaó. Actualmente está en ruinas. El ajedrezado se emplaza en la cornisa exterior de la nave. Tipología BP.

- **Mare de Déu de la Nova de Castanesa (*imagen 45*).**

Situada en el centro del pueblo de Castanesa, en el municipio de Montanui. No se puede afirmar con seguridad si esta iglesia dependía del monasterio alaonese ya que los datos que se conservan son indirectos. Su existencia se conoce desde el año 1044, según el registro de derechos condales del valle de Castanesa[287]. Se considera que el templo pasó bajo el dominio del monasterio de Santa Maria d'Alaó en el siglo XII. El templo consta de una sola nave y ábside semicircular orientado, estructura inicial modificada posteriormente con la creación de dos capillas en los lados norte y sur. Una bóveda de cañón ligeramente apuntada y reforzada por arcos fajones sirve como cubierta a la nave, mientras que la cabecera viene cubierta con una bóveda de cuarto de esfera. La iglesia dispone de dos ventanas de derrame simple en el lado noreste de la cuenca absidal y otra en el muro de poniente. La puerta de ingreso se sitúa en el costado sur y está formada por dos arquivoltas en derrame, la más externa de las cuáles está enmarcada con guardapolvo decorado con motivos geométricos. En el lado sureste se levanta el campanario de dos pisos y planta cuadrada, con ambos niveles separados por una cornisa de dientes de sierra. En la parte superior se abre una ventana de medio punto en cada lado decorada por una cornisa ajedrezada realizada a imitación de la iglesia de Santa Maria d'Alaó[288]. La tipología presente en el templo es la BP.

[287] Véase: LIBER (1945-1947), vol. I, doc. 118, pág. 118; SERRANO (1912), 275-276, PUIG (1984), doc. 32, pág. 83. IGLESIAS COSTA (1985-1988). Citados en: FONT I ARBÓ (1996).

[288] Como había observado también M. A. Font i Arbó: "*Per la seva tipologia i la decoració de la torre l'èsglesia de la Mare de Déu de la Nova és un edifici de la darreria del segle XII que es pot incloure dins del grup d'esglésies de l'òrbita alaonesa*". Véase: FONT I ARBÓ (1996), 141.

2.2.5. Un ejemplo del románico aranés: Santa Maria de Bossòst

Localización geográfica

El Val d'Aran es una región natural de clima atlántico condicionada por su disposición zonal este-oeste y sus elevadas cumbres que sobrepasan los 3.000 m de altura. Esta compleja orografía ha sido determinante durante los siglos pasados para entender el actual régimen político del valle: los abundantes espesores de nieve que durante 6-7 meses al año imposibilitaban el acceso natural a la comarca des del Pallars por el Port de la Bonaigua, determinaban la necesidad de sus habitantes de organizarse autónomamente y gestionar sus propios asuntos[289]. Su imbricada topografía también es decisiva para entender el carácter singular del estilo arquitectónico imperante en el Aran, que se circunscribe geográficamente a sus relieves con escasa transfluencia hacia valles adyacentes. Bossòst se ubica en el extremo noroccidental del valle, a escasos kilómetros de la frontera francesa. El templo se localiza en el margen izquierdo del río Garona,

[289] El Túnel de Vielha no se abre al tránsito hasta 1957.

principal curso fluvial de este valle glacial que drena sus aguas hacia el Atlántico desembocando en la localidad de Burdeaux.

Aproximación a la historia del templo

Desgraciadamente no se conservan noticias sobre la historia del templo de Bossòst, un problema común en todo el Val d'Aran que carece de informaciones documentales hasta bien avanzado el siglo XII. Cabe recordar que no se conservan actas de consagración de las iglesias de esta zona ni tampoco ningún documento que permita conocer el estado de los templos antes del siglo XII[290]. Por lo tanto, solamente es posible aproximarse a la historia de este templo a través del análisis de su arquitectura y del estilo de su ornamentación escultórica.

Descripción general de la iglesia

El templo actual presenta su estructura original muy alterada sobre todo por lo que se refiere a la techumbre, la fachada sur y el ábside septentrional. Su planta basilical de tres naves y cuatro tramos cuenta con tres cabeceras semicirculares. Éstas muestran una decoración lombarda de arquillos ciegos y lesenas sobre la cual se dispone una cornisa ajedrezada interrumpida por canecillos labrados con motivos zoomorfos. El templo cuenta con dos portadas diametralmente opuestas la una respecto de la otra y situadas en los muros laterales. La portada septentrional está ubicada en un arimez ligeramente resaltado respecto a la pared sin ventanales; consta de dos arquivoltas en derrame que descansan sobre sendas columnas coronadas por capiteles tronco-piramidales decorados con entrelazos y temas zoomorfos fantásticos y rematados por unos ábacos alargados sin decoración. El tímpano presenta una composición muy tosca que recuerda el Cristo Pantocrátor bendeciente flanqueado por el tetramorfo. Esta escena revela cierto arcaísmo tanto en las formas como en las proporciones de los personajes que parecen entremezclarse entre sí[291]. El tímpano se apoya sobre un bloque compacto de travertinos que sirve como dintel al portal y que se caracteriza por haberse labrado en él, tanto en la cara visible como en el intradós, un motivo de ajedrezado "en vaciado" igual a aquél

[290] Los pocos datos disponibles conciernen a la iglesia de Era Mare de Diu de Cap d'Aran. Véase: CATALUNYA ROMÀNICA (1987-XIII).
[291] La escultura románica aranesa no cuenta con ningún estudio monográfico y, por lo tanto, acercarse a ella resulta una tarea bastante difícil.

presente en la arquivolta[292]. El portal meridional, situado en correspondencia del segundo tramo de la nave, consta de triple/tres arquivoltas ligeramente apuntadas de dovelas lisas y enmarcadas por un guardapolvo biselado decorado en ajedrezado y bezantes. En el tímpano aparece representado un crismón de seis brazos flanqueado por motivos en semicírculo y apoyado en un dintel con motivos vegetales en bajorrelieve. En la misma pared se abren tres ventanas, en correspondencia de los otros tramos de la iglesia, posiblemente abiertos en un segundo momento debido a su estructura (simples aberturas con arcos rebajados).

El interior del templo está muy reformado y se pueden apreciar los tres pares de pilares cilíndricos en las que se apean los arcos formeros y, perpendiculares a ellos, los arcos fajones de refuerzo de la bóveda de medio cañón. En la cabecera se abren tres saeteras de medio punto en el ábside central y dos en el meridional (y posiblemente también en el desaparecido ábside septentrional). En la fachada de levante, por encima de la cabecera, se abren cinco óculos, tres en correspondencia de la nave central y dos en los laterales. En la pared del ábside principal se han hallado recientemente fragmentos de pinturas de estilo gótico, que han sido fechados en el siglo XIV[293]. Adosada en el muro norte se dispone una torre de planta cuadrada formada por tres pisos con vanos levantados sobre una base ornada con arcuaciones ciegas separadas por bandas lombardas. Mientras que el primer piso presenta la incorporación de dientes de sierra en paramento mural, el segundo nivel consta de un ventanal geminado de medio punto y el último de ellos, con una única abertura, viene rematado por una cubierta piramidal moderna.

Análisis del conjunto monumental

La iglesia de Santa Maria de Bossòst, de planta basilical, ejemplifica la tipología predominante en la zona durante el siglo XII[294]. Se caracteriza por la cobertura de la nave central con bóveda de cañón semicircular y de cuarto de esfera en las laterales, todas ellas reforzadas por arcos torales que se apoyan en pilares circulares. Para la construcción de la iglesia se utilizó un aparejo regular, bien trabajado, con sillares dispuestos en hileras

[292] "*El que hi ha obert a la façana de tramuntana és més complicat i ostentós, ensems que encaixa millor amb el context formal de l'edifici*". Véase: CATALUNYA ROMÀNICA (1987-XIII), 357.
[293] Véase: COLL (2008).
[294] Esta tipología también se encuentra en las iglesias de Santa Maria d'Arties, Sant Feliu de Vilac, Santa Eulària d'Unha, Santa Maria de Mijaran y Sant Andreu de Salardú. Según E. Bargalló, por su estado de conservación y la calidad de sus elementos decorativos, la iglesia de Bossòst representa el edificio más característico de todo el Val d'Aran . Véase: BARGALLÓ (1987).

horizontales y coincidentes. En cambio, para la realización del campanario los canteros se han servido de unos sillares más pequeños apenas desbastados sin ser pulidos.

A pesar de las reformas de época moderna, este templo se concibe en sus partes románicas como una obra unitaria; por sus aspectos estilísticos y formales, los expertos han considerado esta iglesia como una obra realizada durante la segunda mitad del siglo XII[295]. La presencia de una decoración tosca y primitiva es una característica típica de todas las iglesias románicas del Val d'Aran, como muestran los conjuntos escultóricos de sus portadas[296]. Para entender esta aparente antinomia, es decir, la conjunción entre la tosquedad de la talla y su cronología avanzada, cabe tener presente que el Val d'Aran, a diferencia de otros territorios del Pirineo que padecieron la invasión musulmana a partir del siglo VIII, quedó al margen de estos ataques. Fue a causa de su emplazamiento geográfico en el núcleo axial de la cordillera, protegido de las incursiones musulmanas por la cadena montañosa que alcanza en este sector sus máximas alturas. Al conservarse los antiguos núcleos romanos durante la Baja Edad Media no fue necesario renovarlos completamente en los siglos inmediatamente sucesivos, hecho que explicaría la inexistencia de edificios prerrománicos en el valle, solamente fueron edificados o reconstruidos a partir del siglo XI[297]. En esta línea, conviene remarcar que el relativo aislamiento geográfico del Val d'Aran pudo influir en la rudeza de la escultura de sus iglesia: se repiten las piezas talladas por canteros locales a imitación de centros más importantes, como los monasterios ribagorzanos o la seo tolosana[298].

Fijando la segunda mitad del siglo XII como el marco temporal en el cuál cabe concebir la construcción de la Santa Maria de Bossòst, debemos considerar las posibles influencias de esta iglesia. Los únicos ejemplos que pueden corresponder, al menos en parte, al siglo XI son Santa Maria de Cap d'Aran y Santa Maria de Mijaran. La iglesia de Bossòst puede considerarse una derivación de Santa Maria de Cap d'Aran por presentar una estructura arquitectónica parecida definida por una planta basilical y bóveda de cañón

[295] Véase: CATALUNYA ROMÀNICA (1987-XIII).

[296] Entre los escasos estudios existentes dedicados al arte románico aranés el trabajo más completo es el de J. Sarraté, que se limita a hacer una descripción de las obras y de los repertorios decorativos presentes en ellas. Véase: DURLIAT (1969-c); SARRATÉ (1975-1976-1977); CATALUNYA ROMÀNICA (1987-XIII); SEMIR (1992); MEDINA-GONZÁLEZ (2003).

[297] Las primeras iglesias se construyeron en los municipios de Cap d'Aran y Mitjaran a partir del siglo XI. Véase: PLADEVALL (1987).

[298] A este propósito cabe recordar una observación de J. Serraté: "Por lo general, las obras con algún contenido estético, levantadas en países de cultura cerrada, como es el caso del Aran, no suelen inventarse en el mismo país sino más bien fueron copiadas con mayor o menor pericia de monumentos anteriores que en su tiempo alcanzaron cierto relieve artístico". Véase: SARRATÉ (1975), (páginas no numeradas).

en la nave central, de cuarto de esfera en las laterales; más tarde, al reconstruirse parte de la iglesia de Cap d'Arán, Bossòst constituiría un modelo por lo que a la escultura del templo se refiere.

La presencia de la decoración en ajedrezado en este templo

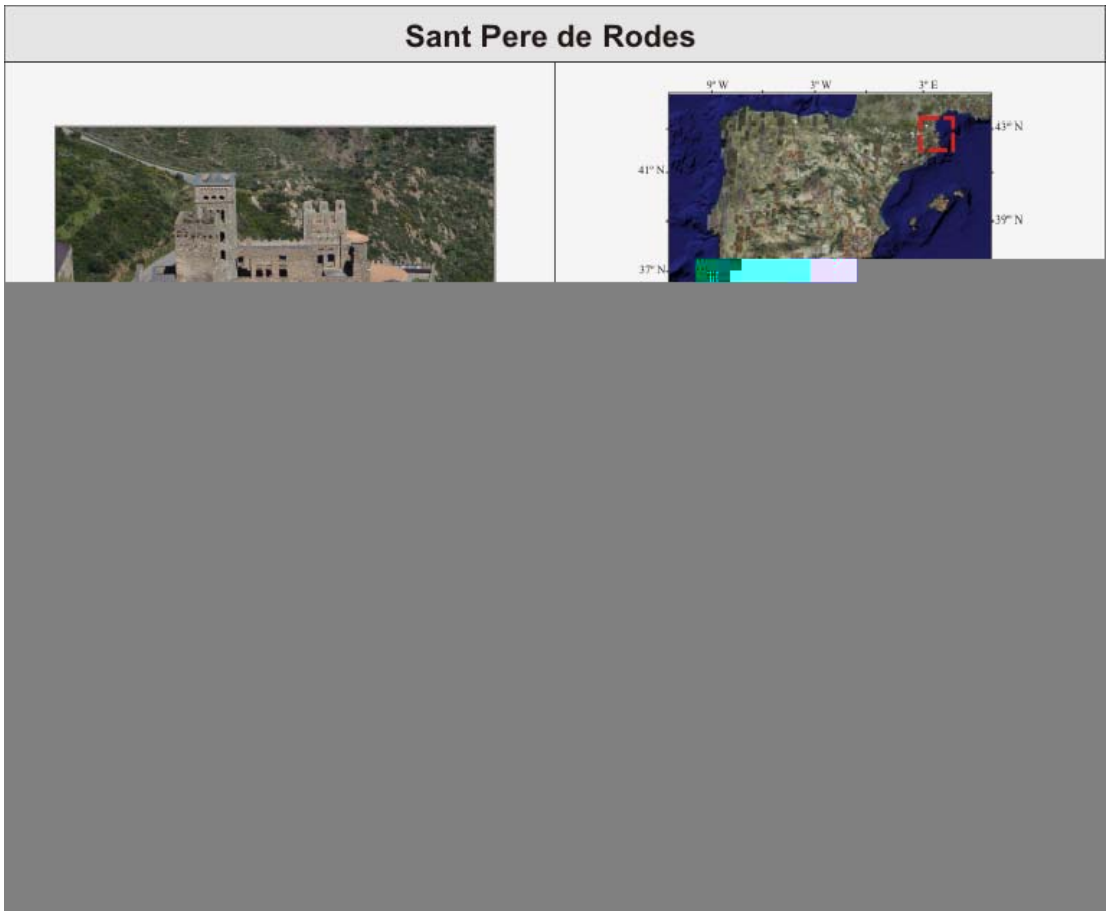
En la iglesia prevale la decoración en ajedrezado entre los repertorios geométricos de su escultura monumental. A pesar de la relativa inaccesibilidad del valle durante la época medieval, no es posible afirmar que esta decoración fue inventada en el contexto local por dos motivos: en primer lugar recordar que el Val d'Aran formó parte durante cien años (desde 1036 hasta 1137) del reino de Aragón[299]; en segundo lugar cabe considerar que gran parte de las iglesias aranesas, a pesar de su aparente arcaísmo, fueron edificadas a lo largo del siglo XII.

El hecho de encontrarse bajo la jurisdicción del reino aragonés induce a creer que el Val d'Aran pudo recibir el influjo de las nuevas técnicas constructivas y decorativas ensayadas en la catedral de San Pedro de Jaca a finales de siglo XI y difundidas en los territorios del reino (como he descrito para el monasterio de Santa Maria d'Alaó[300]). Como era habitual, estas directrices fueron sucesivamente reinterpretadas según el gusto y las necesidades del sitio: la decoración en ajedrezado es un buen ejemplo de ello. Como se ha visto en el primer capítulo, la tipología aranesa se caracteriza por su aspecto totalmente plano con las teselas obtenidas a partir de la incisión en la cornisa baquetonada o en el dintel. La variante más parecida es aquélla existente en la iglesia de Santa Maria d'Alaó, donde las teselas se disponen incrustadas en el hueco de la cornisa o de la arquivolta[301]. El segundo de los motivos que he mencionado, la datación tardía de las iglesias del Val d'Aran que presentan esta decoración[302], confirmaría mi propuesta de contemplarlos como un grupo de templos en los que se ha utilizado el mismo modelo constructivo que funde la tradición lombarda con los nuevos influjos aragoneses anteriormente aplicados en Santa

[299] A raíz del matrimonio entre Ramiro I con Gilberga. Con este enlace la esposa aportó como dote el Val d'Aran, los valles de Manhac, Nesta, Aura y Barba-rossa. En 1137, el Val d'Aran pasará bajo el dominio de la corona catalano-aragonesa. Véase: CATALUNYA ROMÀNICA (1987-XIII), 384.
[300] Ver subapartado 2.2.3.
[301] Tanto la decoración en ajedrezado como el resto de la escultura aranesa destaca por la técnica empleada mediante la cual el relieve se obtiene o bien vaciando las líneas del dibujo o bien tallando la figura en bajorrelieve. En ambos casos el fondo permanece plano y liso y las imágenes se caracterizan por presentar formas desproporcionadas derivadas de la inexistencia de un dibujo previo.
[302] Ejemplos de ello son las iglesias de Santa Maria de Bossòst, Sant Pèir d'Escunhau, Santa Maria d'Arties, Sant Andreu de Salardú, Sant Miquel de Vielha.

Maria d'Alaó[303]. Finalmente, del estudio detallado de las iglesias aranesas convengo en señalar que la característica tosquedad del estilo escultórico aranés, el cuál denota una cierta dificultad en repetir esquemas iconográficos ensayados con éxito durante las décadas anteriores en otras partes del reino (ej. Sobrarbe y alrededores de Huesca), podría ser la causa de la enorme difusión del ajedrezado, un elemento decorativo que, como se ha visto, destaca por su sencillez y rapidez en la ejecución[304].

2.2.6. El primer románico del Empordà: Sant Pere de Rodes



[303] En el apartado relativo a la escultura románica del Val d'Aran en el libro *Catalunya Romànica*, se observa que, desde un punto de vista estilístico y formal, las únicas similitudes que se pueden establecer con este valle corresponden al Alto Aragón y a las regiones pirenaicas del sud de Francia. En esta línea, la localización de Bossòst es, por sí misma, muy indicativa: se encuentra en un punto geográfico clave que permitía el contacto entre las dos vertientes de los Pirineos y facilitaba el trayecto hasta Toulouse (a través del puerto del Portillón, de 1.293 m de altura). PLADEVALL (1987).

[304] A este propósito es interesante recordar la observación de E. Bargalló: "*és l'element ornamental més utilitzat, present a gairebé totes les esglésies. Aquest tema és característic també de l'escultura romànica de l'Alt Aragó*". J. Sarraté lo incluye entre los elementos decorativos prerrománicos que abundan en las iglesias del Val d'Aran, muy especialmente en las portadas. Véase: SARRATÉ (1975); BARGALLÓ (1987), 345.

Localización geográfica

En los confines orientales de los Pirineos, allá donde esta cordillera se sumerge en el Mediterráneo, en la vertiente oriental de la Serra de Verdera, se alza imponente el monasterio de Sant Pere de Rodes. Se sitúa en una pequeña planicie ubicada a 520 metros de altura sobre el nivel del mar que permite visualizar toda la costa nordcatalana y controlar el estrecho paso litoral de la actual divisoria administrativa.

Aproximación a la historia del templo

El monasterio se emplaza posiblemente sobre asentamientos de época romana, tal y como documentan los materiales de época alto imperial hallados durante las campañas arqueológicas llevadas a cabo en los años 90 del siglo pasado[305]. Las primeras noticias de la existencia de un emplazamiento religioso remontan a la segunda mitad del siglo IX y hacen referencia a la existencia de un pequeño edificio en el que se añadirán sucesivamente estructuras destinadas al uso cementerial[306]. A partir del siglo X y gracias a las numerosas donaciones por parte de la nobleza local del condado de Empúries-Rosselló[307], la pequeña celda monástica adquiere creciente importancia hasta convertirse en una abadía independiente del monasterio de Banyoles[308]. Si bien es difícil de identificar

[305] En su mayoría se trata de varios fragmentos esculpidos o con inscripciones. Destaca sobre todo la pieza hallada bajo los estratos de nivelación del primer claustro, fechada al siglo I d. C.; está realizada en mármol de Carrara, trabajada con trepano y con motivos vegetales. Su decoración recuerda aquella presente en los fragmentos del portal, reutilizados en el siglo XII y trabajados por la cara opuesta. Recordamos también la presencia de algún paramento de época anterior como el del lado exterior oriental del conjunto monástico, que deben pertenecer a una época "*anterior a l'Edat Mitjana*". LORÉS (2002), 19. A partir de 1985 la Generalitat de Catalunya se encargó de las obras de restauración del conjunto monumental: en 1992 la Direcció General de Patrimoni Cultural puso en marcha un "Pla Director de Sant Pere de Rodes" que se concluyó en 1996 con la recuperación del monumento románico. Véase: Navarro i Cossío, A., (*et alii*), "Sant Pere de Rodes. Pla Director", Generalitat de Catalunya, Direcció General del Patrimoni Cultural. Cit en: LORES (2002), 286.

[306] En un documento de 878 del rey Luis el Tartamudo se menciona la presencia de una celda monástica dedicada a Sant Pere, como parte de un grupo de cuatro celdas monásticas del territorio de Peralada, lugar disputado entre los monasterios de Sant Esteve de Banyoles y Sant Policarp de Rasés. Véase: BADÍA (1990), 657-659. También se ha propuesto la posible existencia de un primer emplazamiento religioso hacia finales del siglo VIII, tal y como afirma: ABADAL (1986).

[307] El condado de Empúries-Rosselló fue fundado en el primer cuarto del siglo IX por Sunyer I, hijo del conde Bellón y hermano del conde Oliba I de Carcassonne. Este condado fue definitivamente divido por Gausfred I en 991 entre sus hijos: a Hug le correspondió Peralada y Empúries y a Guislabert el Rosselló. Dicha situación quedará invariada hasta la disolución del condado de Empúries por Alfonso el Magnánimo a principios del siglo XV. Véase: ABADAL (1958). Entre los primeros y más destacados personajes que dieron impulso a la naciente abadía cabe recordar: Adaülf (primer benefactor del monasterio), Tassi (al que se debe la primera fábrica), su hijo Hildesind (primer abad del monasterio) y el conde de Empúries-Rosselló Gausfred (promotor de las obras en la segunda mitad del siglo X).

[308] Si bien se deduce de documentos anteriores, es importante destacar que la primera mención como *monasterium* remonta al 926, año del documento en el cual se cita la donación de Tassi de tierras y fincas al cenobio de Sant Pere. Es a partir de este momento que el pequeño cenobio empieza a crecer de importancia

en el monumento actual los restos del monasterio prerrománico, en un documento de 919 se hace mención a la triple dedicación de la iglesia, hecho que hace suponer la presencia de tres altares y una estructura arquitectónica "*d'una certa complexitat*"[309]. Pocos años más tarde, en un documento de Luis IV (944) se reconoce definitivamente la independencia del monasterio ampurdanés y se menciona su dominio sobre algunas iglesias del entorno[310]. El segundo cuarto del siglo X está protagonizado por una etapa particularmente prolífica desde el punto de vista constructivo, tal y como lo confirma el epitafio del prior Tassi, muerto en 955, en el cual se afirma la presencia de un primer edificio: "*hanc aulam in caput erexit*"[311]. En la segunda mitad de siglo, el conde de Empúries-Rosselló Gausfred, acompañado por su hijo Sunyer, obispo de Elna, dotan "*esplèndidament el monestir*", extendiendo notablemente el dominio territorial del monasterio que abarca los valles, las montañas, la costa de la Serra de Rodes y del Cap de Creus[312]. Dichas posesiones serán ampliadas en los años inmediatamente posteriores y confirmadas tanto por la corona franca (Lotario, 982) como por el papado (Benito VI, 974; Juan XV, 990)[313]. El siglo XI es el periodo en el cual se registran los cambios más significativos en el templo, sobre todo por lo que a la escultura se refiere. A consecuencia de la consagración de 1022, se procede a completar el la iglesia en la década siguiente con la inclusión de un rico aparato decorativo escultórico que se refleja en las columnas y capiteles de la nave. Asimismo, se procedería a la realización de una primera portada monumental en el sector occidental. En la primera mitad del siglo XII se añade a este conjunto la galilea y una nueva área cementerial en el lado oeste de la iglesia. En la segunda mitad del siglo, se procede a remodelar el lado meridional del templo con la

---

y de dimensiones. J. Calzada Oliveras comenta a éste propósito: "*La paraula monasterium pot fer pensar que quan Tassi feu aquesta donació Sant Pere de Rodes era ja un monestir independent i amb abat propi. Més aviat aquesta manera d'escriure la carta de donació ens descobreix la intenció de Tassi de convertir en monestir la cel·la monacal de Rodes*". Véase: CALZADA (1983-a), 114.

[309] Véase: BADÍA (1990), 663.

[310] Estas iglesias son: Santa Maria de Roses, Sant Tomàs del mont Pení, Sant Joan "*vora l'estany de Castelló*" y Sant Cebrià de Pineda. Véase: MARCA (1688), apéndice 79 y comentado por: CALZADA (1983-a), 116. Con esta concesión real se reconoce al monasterio "*el ple deslligament legal respecte a Sant Esteve de Banyoles*". Véase: BADÍA (1990), 664.

[311] La tabla sepulcral ha desaparecido y sólo quedan dos fragmentos (uno de los cuales hallado recientemente) en el cual aún se puede leer "(A)VLAM IN C". Afortunadamente disponemos de una copia del texto completo, recogido por Jeroni Pujades en el siglo XVII. Sobre las interpretaciones de la palabra "*aula*" remito al estudio de LORÉS (2002) y particularmente a las páginas: 30-33.

[312] BADÍA (1990), 667. La donación correspondería al año 974 y en la misma se citarían otras dos iglesias dominio del monasterio ampurdanés: "*Ecclesiam Sancti Stephani*" e "*ipsum castrum quod dicunt Miralias simul cum ipsa ecclesia Sancti Petri qui ibidem est*". CALZADA (1983-a), 117.

[313] Las posesiones del monasterio afectaban los condados de Peralada, Empúries, Rosselló, Besalú, Osona, el Pallars, la Cerdanya y el Vallés. Véase: BADÍA (1990).

construcción de un nuevo claustro más grande que el anterior del siglo XI, hecho que implica la abertura de un nuevo acceso; las obras de reforma afectarán también las dependencias de los costados occidental y oriental y añadirán también el campanario. Durante el siglo XII, además, se reforma por dos veces la portada occidental (a inicios de siglo y hacia 1163)[314]. En este mismo periodo se reforma la cabecera del templo: posiblemente se construye el ábside meridional y la girola (nivel superior); se transforman los accesos al deambulatorio y a la cripta y se enriquecen los pilares del ábside con columnas y capiteles.

Más allá del periodo medieval es difícil de conocer la actividad artística del monasterio por la falta de documentos y de estudios específicos, debido probablemente a la escasez de restos arqueológicos conservados de época renacentista y moderna[315]. A partir del siglo XVII, el monasterio entra en su época más difícil durante la cual padece destrucciones y expoliaciones a manos del ejército francés que empiezan con la sustracción de la Biblia de Roda (siglo XI). Estos saqueos no se interrumpen en el siglo siguiente, hecho que debilita aún más la precaria estabilidad del monasterio que acaba siendo abandonado en el año 1798 y su comunidad monástica es trasladada a Vila-Sacra, residencia propiedad del monasterio[316]. Durante la primera mitad del siglo XIX, el portal occidental, realizado en gran parte de piezas de mármol, fue desmembrado en pequeños fragmentos que acabaron dispersos alrededor del mismo templo o reutilizados como elementos escultóricos ornamentales en pueblos cercanos como Port de la Selva, Figueres o Selva de Mar. A partir de mediados de siglo XIX empezaron las obras de reforma del monasterio que, juntamente a las excavaciones arqueológicas, han contribuido a devolver el aspecto románico a este conjunto monumental y a profundizar el estudio de las diferentes fases de su construcción y evolución a lo largo de la Edad Media.

Descripción general de la iglesia

La iglesia presenta una planta de tres naves, con triple ábside y con transepto acusado también en el alzado. La nave se divide en cuatro tramos por pilares cuadrangulares a los cuáles se adosan pilastras con dos órdenes de semicolumnas. La

[314] Según: BARRACHINA (1998-1999).
[315] A este propósito, el reciente estudio de I. Lorés es sumamente interesante no sólo por su apartado crítico dedicado al conjunto románico, sino también por su voluntad de aclarar estas supuestas épocas de crisis que vivió el monasterio después de su prolífica etapa románica. Véase: LORÉS (2002).
[316] LORÉS (2002).

cabecera presenta un tramo recto y culmina en el ábside semicircular con los lados ligeramente convergentes hacia la curvatura absidal. Destaca la presencia de un deambulatorio, desprovisto de las capillas radiales y de trazado bastante tosco, que constituye un ejemplo temprano en tierras catalanas y, sin duda, el primero en el marco del condado de Empúries. Por debajo del deambulatorio se halla la cripta anular que tiene como eje una pilastra semicircular; el muro occidental de la cripta se apoya en los restos del edificio primitivo, de una nave y cabecera semicircular[317]. El arco triunfal se presenta adovelado, de medio punto en su hastial exterior cuya forma de herradura, en la parte interior, sería solo aparente[318]. La iglesia está completamente abovedada: presenta bóveda de cañón con arcos torales en la nave central, de cuarto de esfera en las naves laterales, anular en la girola y nuevamente de cañón en el transepto. La nave se apoya en pilares en forma de "T" en los dos tramos más orientales y de forma cuadrangular en los restantes tramos. Los primeros se caracterizan por la presencia de dos niveles de columnas acodilladas con bases, capiteles y cimacios, y montadas sobre altos podios rectangulares situados hacia la nave central y en el intradós de los arcos formeros. En los pilares en los tramos occidentales, en cambio, se ha suprimido la columna situada en eje con el arco toral y se ha substituido con un pequeño cimacio del cual arranca la columna del segundo orden. Los capiteles de la iglesia, enteramente anicónicos, derivan su estilo tanto del modelo corintio, con las típicas hojas de acanto, como de modelos altomedievales (aquellos compuestos por entrelazados vegetales)[319] y han sido clasificados en dos grupos: los corintios y los cúbicos decorados con motivos vegetales, entre los cuales destaca el entrelazo[320]. Los elementos geométricos de los collarines completan el variado repertorio de motivos decorativos, constituidos principalmente por perlitas, ovas, ajedrezados.

La iglesia consta de tres entradas: el portal principal, situado en el lado occidental, una que daba acceso al primer claustro románico (hoy recompuesto), en el extremo meridional del transepto, y la tercera que se abre en el claustro del siglo XII. La entrada principal a la iglesia está precedida por un nártex y por una portalada ricamente decorada por el maestro de Cabestany. Desmantela

fragmentos dispersos, conservados actualmente en museos y colecciones particulares[321]. Los recientes estudios de J. Barrachina, consideran la existencia de tres portadas sucesivas: la primera parece que era constituida por una puerta-cuadro, similar a aquella de Sant Andreu de Sureda (montada ahora como ventana)[322]; la segunda fue realizada a principios de siglo XII y fue decorada con relieves historiados que, probablemente, narran escenas del Antiguo Testamento[323]; la tercera fecha de la segunda mitad del siglo XII y fue obra del maestro de Cabestany, siendo concluida hacia 1163.

Análisis del conjunto monumental

La historiografía artística tradicional, encabezada por Puig i Cadafalch, ha determinado una clasificación tipológica del primer románico meridional que a la luz de las investigaciones más recientes resulta demasiado limitadora. En efecto, según el antiguo "esquema" se define un monumento perteneciente al "primer románico" sólo si presenta determinadas características morfológicas y estructurales: el sillarejo en piedras pequeñas, la ausencia total de escultura en el interior del edificio y el aparato decorativo limitado a las arcuaciones ciegas y a los dientes de sierra. Sant Pere de Rodes, que no encaja con esta clasificación simplificadora, sugiere la necesidad de superar un modelo único y considerar un marco más amplio y variado. Una exigencia que se impone si pensamos que, a falta de monumentos conservados, los investigadores se han formado con la observación de los repertorios artísticos que han llegado hasta nosotros, elevándolos, a veces, al nivel de "modelos"[324].

El estudio de la iglesia de Sant Pere de Rodes ha suscitado muchos interrogantes sobre todo por lo que se refiere a su fundación y sus fases constructivas, precisamente por el hecho de no encajar tanto estilística como arquitectónicamente en el concepto de

[321] Como el Museo Marès de Barcelona que conserva un relieve de la vocación de San Pedro. Para la bibliografía sobre esta pieza véase: BARRACHINA *et alii* (2006).

[322] Esta comparación se ha realizado en base a los fragmentos fotografiados por el Archivo Mas y que ahora restan desaparecidos. Ente ellos destaca la figura de un ángel tocando un cuerno, estilísticamente cercano a los relieves de la ventana de Sant Andreu de Sureda y que, por lo tanto, podría fecharse poco después de 1022.

[323] El autor supone la presencia de dos tímpanos, uno con Eliecer y Rebeca y otro con el sacrificio de Isaac. Verosímilmente, esta puerta fue destruida hacia 1120-1130 por el conde de Barcelona y remplazada con otra más imponente. Véase: BARRACHINA (1998-1999).

[324] Es así que la colegiata de Sant Vicenç de Cardona fue considerada un modelo por la historiografía catalana para la arquitectura del siglo XI, siendo ésta el único monumento que se ha conservado prácticamente intacto. Véase: LORÉS (2008). Asimismo, cabe recordar el caso de los frescos de San Vincenzo a Galliano y de Castelseprio en Italia, que, si bien son excelentes ejemplos del arte pictórico italiano del siglo XII, han hecho dudar los investigadores sobre su efectiva importancia comparados con los desaparecidos ciclos pictóricos de los centros cercanos más importantes. POITIERS (1997), 75.

”primer románico” formulado por Puig i Cadafalch[325]. Es por ello que el templo fue en un principio considerado un ejemplo de románico arcaizante del siglo XII; sin embargo, las excavaciones arqueológicas y la presencia de la lauda sepulcral de Tassi, noble ampurdanés promotor de las obras, permitieron a los arqueólogos adelantar el levantamiento del templo hacia el siglo X[326]. Los estudios de A. Mundó de 1965, que pusieron en duda la originalidad de esta inscripción[327] y aquéllos de I. Lorés y J. Camps sobre el aparato escultórico de la iglesia permitieron vislumbrar dos fases constructivas distintas marcadas por la consagración de 1022[328]. La hipótesis de que se trate de un edificio construido en su mayor parte durante el siglo X fue ampliamente debatida tanto por I. Lorés y J. Camps como por J. Barrachin

La primera fase de las obras llegaría hasta la altura del transepto donde es posible apreciar un cambio en la organización de los pilares de soporte de los arcos que ponen en comunicación la nave central con el transepto. Dicha estructura quedaría invariada en las naves donde las pilastras adosadas a los muros perimetrales conservan su emplazamiento original, hecho que excluye un posible cambio del proyecto en esta parte del templo[333]. Con la reanudación de las obras se procedió a realizar un aparato escultórico nítidamente ligado al mundo clásico, visible sobre todo en la parte central de la nave de la iglesia y en los capiteles corintios del primer tramo. La estructura de la nave, apoyada en pilares de sección cuadrangular y enriquecida con doble orden de pilares y semicolumnas, multiplicó la presencia de la escultura según lo que I. Lorés define "*un programa pensat i delimitat*"[334]. El aparato escultórico de la iglesia debe considerarse un elemento de primaria importancia para su correcta identificación cronológica. Tanto su emplazamiento en los pilares de dos niveles en la parte oriental de la nave como la presencia en esta parte del templo de capiteles corintios de una tipología "*développé a l'époque d'Auguste*"[335] indican que la escultura clásica tiene un lugar importante en el templo ampurdanés[336]. Por lo que a los capiteles se refiere, éstos han sido estudiados estilísticamente por G. Gaillard, M. Durliat y J. Bousquet, entre otros. Dichos autores remarcan la existencia de diferencias estilísticas por lo que a la realización del capitel corintio se refiere entre los capiteles de algunos edificios catalanes del siglo XI (como la catedral de Vic, el monasterio de Ripoll) y aquéllos realizados para la nave del monasterio ampurdanés en el cual se sigue más fielmente la tipología de la época de Augusto. No es de extrañar la voluntad de rememorar el mundo clásico y las formas monumentales: en primer lugar, cabe recordar que las relaciones con Roma y particularmente con la Santa Sede, remontan a la época de Tassi, que participa en la primera expedición en tierras italianas en el año 951[337]. Seguidamente

[333] Así lo demuestran los estudios llevados a cabo por J. A. Adell y E. Riu i Barruera: CATALUNYA ROMÀNICA (XXVII-1998), págs. 148-156.
[334] LORÉS (2001), 30.
[335] LORÉS (2001), 34.
[336] "*Els exemplars empordanesos inclouen elements* [...] *que revelen que es va seguir força fidelment el tipus de capitell corinti desenvolupat en època d'August, un magnífic reflex del qual és troba a la Maison Carrée de Nimes on el model era el Forum d'August i el temple de Mars Ultor, a Roma*". Véase: LORÉS (2002), 58. Además, el hecho de que para la decoración de la iglesia ampurdanesa también se reutilizaron numerosas piezas de época romana "no sólo se explica por la disponibilidad de material, sino que se trata de una valorización muy clara de estas piezas que estaban al servicio de un proyecto arcaizante que se tiene que hacer extensivo a la propia arquitectura de la iglesia y a parte de la escultura del siglo XI". Véase: GUARDIA-LORÉS (2007), 210.
[337] Si bien no es posible afirmar con rotundidad la presencia de Tassi, cabe remarcar que en esta ocasión el monasterio de Rodes declaraba su subordinación a la Santa Sede, hecho que será confirmado en 974 con el viaje a Roma de Hildesind. Véase: BADÍA (1990).

su hijo Hildesind realiza dos viajes a la Santa Sede, uno en el año 974 el otro en 979. Además, cabe destacar que en el segundo viaje de Hildesind, el papa Benito VII otorgará al monasterio de Sant Pere de Rodes un privilegio particularmente interesante: el de ser reconocido como meta de peregrinaje, como substituto en la Península Ibérica de San Pietro de Roma. Es decir, con esta cláusula especial el Papa concedía a los fieles que no podían por algún motivo llegar a Roma, la posibilidad de acudir al monasterio ampurdanés y gozar "*de les mateixes gràcies*"[338]. Estos elementos arquitectónicos y decorativos presentes en la iglesia de Sant Pere de Rodes refuerzan la tesis de investigadores como I. Lorés. La confluencia en este templo de elementos arquitectónicos ya plenamente pertenecientes al siglo XI, como son el deambulatorio realzado, el sistema de abovedamiento completo y la presencia de los capiteles a entrelazos con "*tiges que entrecreuant-se originen palmete*s"[339], excluyen la hipótesis de que el templo ampurdanés corresponda al siglo X. Para confirmar esta hipótesis basta con confrontar este templo con la iglesia relativamente próxima de Sant Miquel de Cuixà, consagrada en 974, y se perciben destacadas diferencias entre ambos templos tanto desde el punto de vista decorativo como constructivo. Entre ellas cabe destacar que en el templo de Cuixà las bóvedas se limitan a los ábsides y en ella la escultura arquitectónica es totalmente ausente. Precisamente, las características estilísticas del aparato decorativo escultórico de los capiteles de Sant Pere de Rodes constituyen uno de los motivos que justifican su datación entre 1022 y la cuarta década del siglo XI. Si consideramos Sant Pere de Rodes en el marco de las iglesias rosellonesas del siglo XI vemos que, a pesar de la originalidad y de la riqueza de las soluciones arquitectónicas y decorativas, Sant Pere de Rodes no representa un caso aislado sino que se incluye en aquel grupo de edificios de tradición constructiva post-carolingia que reúne las iglesias de Sant Genís les Fonts y Sant Andreu de Sureda. Efectivamente, cabe considerar el edificio románico conservado actualmente como el resultado de la segunda fase constructiva empezada con la consagración del 1022 y fechable dentro del primer tercio del siglo XI.

La presencia de la decoración en ajedrezado en este templo

La decoración en ajedrezado participa del proceso de renovación de la iglesia ampurdanesa que tuvo lugar a partir de su consagración en 1022 y concluido alrededor de

[338] Véase: DALMASES-PITARCH (1986), 108.
[339] Véase: LORÉS (1999), 297.

la tercera década del siglo XI con la realización del primer portal. Se encuentra en los collarines de los dos capiteles del primer tramo occidental de la nave, ambos realizados a entrelazos y con el ábaco renovado. Por su aspecto formal, ambas versiones no responden a ninguna tipología encontrada en los restantes templos analizados. En el capitel del pilar septentrional (*imagen 46*), el ajedrezado está realizado alternando dos filas de tacos planos, de forma cuadrangular; en el otro, situado en el pilar opuesto, las dos filas de tacos en relieve están separadas por un junquillo (*imagen 47*). En el exterior del templo es posible apreciar la misma decoración en los restos de la arquivolta del desaparecido portal occidental (

primera portada de Sant Pere de Rodes[341]: como se puede comprobar en el catalogo realizado para la presente tesis, esta decoración se identifica con la tipología B, la más difundida en los monumentos plenamente románicos. Recordamos que esta variedad no es anterior al 1070-1080 ya que aparece con el levantamiento de San Pedro de Jaca y Saint-Sernin de Toulouse. Por lo tanto consideraría más adecuado incluir esta arquivolta al menos en la segunda o más seguramente en tercera fase de las obras del portal cuando esta decoración es ampliamente difundida en la mayoría de los templos románicos y constituye uno de los elementos ornamentales más comunes aplicados a las arquivoltas. Por otro lado, no podemos excluir la posibilidad de que se realizara, durante el primer tercio del siglo XI, esta tipología de ajedrezado en territorio ampurdanés ya que, como hemos remarcados en varias ocasiones, la realización de dicho elemento decorativo resulta extremadamente fácil y no comporta, obligatoriamente, la presencia de un modelo.

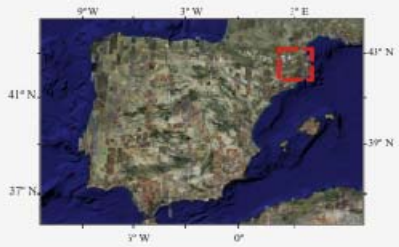
Finalmente, por lo que se refiere a la decoración en ajedrezado presente en el interior del templo, considero perfectamente plausible fecharla alrededor del primer tercio del siglo XI. Tal y como lo demuestra su análisis formal, se trata en ambos casos de una versión más arcaica que no volverá a repetirse en ningún otro templo y que deriva, probablemente, de la imitación de los monumentos languedocianos a los que se inspiraron los canteros para realizar los capiteles de esta parte de la iglesia (véase: Santa Maria d'Alet, entre otros)[342].

Dichas consideraciones, si por un lado no contribuyen a arrojar luz sobre el origen del ajedrezado en el territorio ibérico (ya que más bien, complican su estudio), confirman una vez más la peculiaridad tanto escultórica como arquitectónica del conjunto monumental de Sant Pere de Rodes.

[341] Véase: BARRACHINA (1998-1999), 12
[342] Según las observaciones de: LORÉS (2002), 57-58.

2.2.7. El románico pleno del Empordà: Sant Miquel de Fluvià

Sant Miquel de Fluvià



Características básicas

Municipio: Sant Miquel de Fluvià

Provincia: Girona

Cronología: segunda mitad s. XI (1066)

Decoración

Tipología: F

Frecuencia: 2

Localización: ábacos de tres capiteles de la nave (transepto)

Localización geográfica

Otro ejemplo de decoración en ajedrezado lo encontramos en la llanura ampurdanesa, a 20 km del centro comarcal de Figueres. En el homónimo término municipal, se alza el templo de Sant Miquel de Fluvià en una llanura aluvial sedimentada por el río Fluvià en su discurrir hacia el Mediterráneo.

Aproximación a la historia del templo

El monasterio benedictino de Sant Miquel de Fluvià se levantó como satélite de Sant Miquel de Cuixà con anterioridad al siglo XI[343]; en documentos fechados en 1045 se describe su emplazamiento cerca del río Fluvià con la consagración de un nuevo solar en donde se asienta actualmente el monasterio[344]. Según su acta de consagración del 14 de

[343] Una bula del Papa Sergio IV fechada en 1011 atestigua que entre las posesiones de la abadía de Cuixà sobresale una "*ecclesiam de Fluviano in comitatu Impurdano*", citado en: CATALUNYA ROMÀNICA (1990-IX), 812.
[344] El acto de consagración está transcrito enteramente en: MARCA (1688), cols. 1087-1088.

octubre de 1066, las obras acabaron en veinte años, y el templo dedicado a San Miguel Arcángel fue consagrado por el obispo Berenguer Guifré de Girona en presencia de Guifré de Narbona y de los obispos Guillem d'Osona, Berenguer de Barcelona, Guillem d'Urgell y Ramón d'Elna[345].

Descripción general de la iglesia

A pesar de las reformas que el templo sufrió a lo largo de los siglos[346], la iglesia de Sant Miquel de Fluvià conserva mayormente intacto su aspecto románico original. Presenta una estructura basilical de tres naves y cuatro tramos con transepto acusado y tres ábsides semicirculares. Tanto en el crucero como en la nave principal aparecen bóvedas de cañón, sustentadas por pilares rectangulares con impostas biseladas sin decoración; las columnas adosadas, encaradas a la nave central, vienen rematadas por grandes capiteles románicos; por encima de estas arrancan arcos torales de medio punto. Las naves laterales en cambio se sustentan en bóvedas de cuarto

doveladas entre lesenas. En las paredes de la nave se abren otras ventanas, justamente en la fachada y en el tramo septentrional del transepto aunque sin decoración.

Análisis del conjunto monumental

El aparejo románico se puede apreciar en todo el edificio salvo en la fachada, que fue modificada posteriormente utilizando el mismo aparejo pequeño y regular. La iglesia fue construida con pequeños sillares de piedra arenisca. El exterior, a excepción de las tres ventanas de la cabecera, no dispone de decoración arquitectónica; ésta se concentra en el interior, muy especialmente en doce capiteles situados en los arcos torales de la nave central, en los arcos del transepto y en el arco triunfal. Presentan una variada combinación de temas vegetales, geométricos y alguna figura humana; se encuentran coronados por impostas talladas en bisel, algunas de las cuáles son lisas y otras presentan motivos de palmetas o ajedrezado.

Un análisis de conjunto permite percatarse de que los relieves escultóricos de dichos capiteles presentan una cierta homogeneidad en el estilo, hecho que induce a considerarlos como una obra de un mismo taller. El relieve poco acusado y el esquematismo en la representación de los elementos, sobre todo de la figura humana, llevan a contemplar este conjunto monumental como una obra producto de un taller local que imita a un modelo cercano y ya ensayado en otros conjuntos monumentales. Por el uso de elementos vegetales entrelazados presentes en los capiteles o de palmetas y medias palmetas en los ábacos, se han establecido paralelismos con las iglesias de Sant Genís les Fonts (1022) o Santa Eulàlia d'Elna (1069). También han sido constatadas semejanzas con la iglesia del monasterio de Sant Pere de Rodes[348]. Sant Miquel de Fluvià destaca por la riqueza escultórica ornamental y por otros elementos como son las columnas adosadas a los pilares o las ventanas con columnas y capiteles y por la original interpretación de las formas lombardas a la luz de otras influencias. Se podrían enmarcar estas características, poco frecuentes en las iglesias contemporáneas del resto de los condados catalanes, entendiendo la iglesia de Fluvià bajo la influencia de Sant Pere de Rodes que, en la primera mitad del siglo XI, ofrece refinados ejemplos de escultura monumental en los

[348]*"Als grans capitells hi ha temes ornamentals derivats de l'escultura del segle anterior, de Sant Pere de Rodes*". Véase: CATALUNYA ROMÀNICA (1990-IX), 821. Las relaciones entre el románico rosellonés y el existente en el noreste de Catalunya han sido objeto de estudio de varios autores. En particular, P. Ponsich lo considera fruto de una única escuela que nace en el primer cuarto del siglo XI posiblemente en la región narbonesa. Véase: DESCHAMPS (1925); DURLIAT (1965); PONSICH (1980).

capiteles de la nave. En efecto, se ha observado que algunos de los capiteles que presentan motivos foliados pueden considerarse el resultado de la transformación del capitel clásico corintio en el que las hojas de acanto se han substituido por palmetas o motivos geométricos con presencia también de la figura humana. Esta pauta encuentra ejemplos en ambas vertientes de los Pirineos, tal y como se ve en las iglesias de Sant Genís de Fontanes, Sant Pere de Rodes, Sant Andreu de Sureda i Santa Eulàlia d'Elna.

Es remarcable la decoración del ábside, de siete arcuaciones ciegas, capiteles y columnas, que ya se considera una solución plenamente románica sin paralelismos en la tradición ornamental lombarda. Es una manera de añadir todo tipo de programas iconográficos y elementos decorativos que rompe con la austeridad y parquedad del aparato ornamental del primer periodo románico.

La presencia de la decoración en ajedrezado en este templo

Aceptando como válida la fecha de consagración de la iglesia de Sant Miquel de Fluvià (1066), sorprende muy especialmente el uso de la decoración en ajedrezado entre los repertorios decorativos escultóricos. Como se ha visto anteriormente, la iglesia de San Pedro de Jaca[349], punto de referencia del románico peninsular, debe considerarse un producto de los últimos dos decenios del siglo XI. También cabe remarcar que en la iglesia de Sant Miquel de Fluvià el ajedrezado se aplica seis veces únicamente en los ábacos de los capiteles y se trabajan en biselado mientras que, como se ha visto, en San Pedro de Jaca este es largamente presente sobre todo en las cornisas y en las arquivoltas.

Por lo tanto es difícil relacionar la decoración en ajedrezado de los ábacos de Sant Miquel de Fluvià como un producto de la cultura aragonesa y se deben considerar otros modelos; más concretamente, cabe buscar un modelo más cercano tanto estilística como geográficamente. A este propósito conviene recordar que todas las iglesias integrantes del grupo románico rosellonés-ampurdanés[350] presentan, en mayor o menor grado, la decoración en ajedrezado. Se pueden establecer paralelismos estilísticos más directos con la iglesia de Sant Andreu de Sureda, donde la decoración en ajedrezado está presente en los ábacos de los capiteles de la nave y en los primeros dos capiteles del transepto, en correspondencia con el arco triunfal. Asimismo, esta decoración también es presente en

[349] Ver subapartado 2.2.1.

[350] Sant Pere de Rodes, Sant Andreu de Sureda y Santa Eulàlia d'Elna. La única excepción es la iglesia de Sant Genís les Fonts, templo que sólo conserva intacto el portal románico y dintel. Ha sido varias veces reformada y se ha perdido así toda traza de su decoración original en el interior.

dos cornisas del transepto y de las capillas que se abren en el lado oriental. Su elaboración siguió el mismo procedimiento que en la iglesia ampurdanesa, obteniéndose mediante un vaciado de la superficie del ábaco biselado. Esta misma tipología (que en la nomenclatura de la presente tesis se corresponde con la letra "F") se repite en otros templos de la zona como el monasterio de Sant Esteve de Banyoles (consagrada en 1086) y la iglesia de Sant Esteve d'en Bas (consagrada en 1119)[351].

En este segundo templo destaca la presencia de un capitel, en el intradós del arco triunfal, estilística e iconográficamente muy parecido a aquél presente en Sant Miquel de Fluvià y, además, aparece dispuesto en el mismo lugar. Ambos capiteles presentan un cuerpo alargado dividido horizontalmente en tres pisos: los dos superiores vienen ornados con una fila de palmetas (en la inferior se rematan con bolas) mientras que el tercer piso presenta en el centro una pequeña cara y en ambos lados se disponen dos volutas acabadas en rosca. Ambos capiteles vienen rematados por una imposta ajedrezada realizada con la tipología "F"[352].

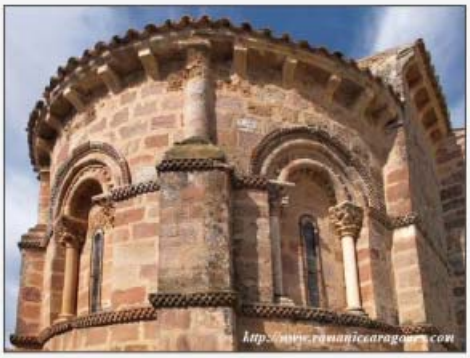
El ejemplo del capitel de Sant Esteve d'en Bas sirve para demonstrar como la iglesia de Sant Miquel de Fluvià ha constituido un prototipo regional por lo que a la escultura arquitectónica se refiere, contribuyendo a difundir un estilo puramente autóctono, que cabe concebirlo como resultado de la interpretación de modelos procedentes de Sant Pere de Rodes o de la franja rosellonesa. Así pues, en la iglesia de Sant Miquel de Fluvià nos encontramos con el primer ejemplo de ajedrezado ciertamente anterior a la construcción de la iglesia de San Pedro de Jaca. Además, esta tipología encontrará una discreta difusión en el territorio catalán siendo fácilmente reconocible tanto por su tratamiento formal como por los temas decorativos asociados.

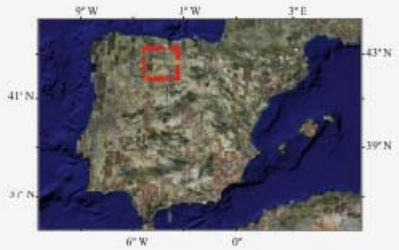
[351] Para más detalle sobre estas iglesias, véase: CATALUNYA ROMÀNICA (1991-V); CATALUNYA ROMÀNICA (1990-IV).

[352] J. Gudiol y J. A. Gaya ya habían denotado este parecido. Véase: GUDIOL-GAYA (1948). Puig i Cadafalch había puesto en relación estas dos iglesias analizando su decoración escultórica. Véase: PUIG I CADAFALCH (1949). Estos mismos requisitos estilísticos se encuentran en varias iglesias reagrupadas bajo el título de escuela de Girona (Sant Pere de Galligants, Sant Joan de les Fonts, Sant Joan de les Abadesses, Santa Maria de Porqueres) que representaría la continuación del estilo escultórico presente en Sant Pere de Rodes. Véase: CATALUNYA ROMÀNICA (1990-IV).

2.2.8. El modelo arquitectónico y decorativo del área palentina: San Vicente de Becerril del Carpio

San Vicente de Becerril del Carpio





Características básicas

Municipio: Alar del Rey

Provincia: Palencia

Cronología: primera mitad s. XII

Decoración

Tipología: B

Frecuencia: 4

Localización: cornisas de los muros externos de la nave, arquivolta portal principal, arquivoltas, cornisas e impostas del ábside

Localización geográfica

En el antiguo camino de Palencia a Santander se asienta Puebla de San Vicente, parte del núcleo urbano de Becerril del Carpio, situado a unos 11 km de Aguilar de Campoo.

Aproximación a la historia del templo

Puebla de San Vicente es un asentamiento creado con la repoblación que se llevó a cabo en territorio palentino durante la época altomedieval. Sin embargo, no se conservan noticias sobre su origen ni sobre el de la iglesia de San Vicente antes del siglo XII[353],

[353] Véase: RODRÍGUEZ (2002-Palencia/1). Tal y como afirma J. Navarro, el primer investigador que se acerca a la historia del área palentina: "La historia de Becerril está confundida con la de las próximas poblaciones de esta parte de Cantabria". Véase NAVARRO (1935), 82.

cuando aparece su nombre en la colección diplomática de San Salvador de Oña, monasterio benedictino al que permanecerá subordinado al menos hasta el siglo XVII[354].

Descripción general de la iglesia

La iglesia consta de una única nave y un único ábside semicircular. Éste está dividido en tres paños por dos estribos rectangulares, separados del suelo con una base, y rematados con columnas entregas que acaban al nivel de la cornisa en capiteles vegetales. Los capiteles, situados a la altura del alero, sostienen la cornisa a modo de modillones alternándose con pequeños canecillos. En cada una de las tres partes del ábside se abre una ventana de medio punto con tres arquivoltas, la última de las cuáles está decorada con ajedrezado; el primer arco se apoya en columnas con capiteles foliados y animados por elementos zoomorfos, mientras que los cimacios están adornados con palmetas y entrelazos vegetales. Las restantes arquivoltas descansan en una imposta ajedrezada que divide horizontalmente el ábside; de igual manera, las ventanas vienen delimitadas en su parte inferior por otra cornisa idéntica que alcanza todo el perímetro de la iglesia.

La fachada de dos aguas se sitúa en la parte occidental de la iglesia y su estructura se caracteriza por estar realizada con sillares grandes y regulares. Está interrumpida por tres elementos dispuestos en el mismo eje: la espadaña (realizada en época sucesiva a la románica) ubicada en el punto de encuentro de la techumbre, una saetera dovelada y, por debajo de ellos, el portal. Éste consta de cuatro roscas de medio punto: la más exterior viene rematada por un guardapolvo ajedrezado, dos roscas son de baquetón con decoración de medias bolas en las escocías y la más interior dovelada. Todas las arquivoltas se apean en impostas largas, que abarcan todas las arquerías desde la jamba de la entrada hasta el paramento exterior del muro; presentan una decoración vegetal y rematan capiteles de estructura muy alargada en los cuáles se intuye la presencia de figuras animales[355].

[354] La primera noticia sobre el monasterio de San Vicente se remonta al año 1103, cuando Alfonso VI y su esposa lo ceden a Oña. Según otra fuente, mencionada por R. Navarro García y luego por M. A. García Guinea, la cesión de San Vicente al cenobio de Oña es anterior y remontaría a 1092. A este propósito, M. A. García Guinea considera que se trata del mismo documento repetido en dos versiones cronológicamente poco distantes entre sí. Véase: SERRANO (1935); GARCÍA GUINEA (S.A.). Aún en el siglo XVI, el monasterio de San Vicente viene descrito como satélite de Oña, según el libro de fray A. de Yepes "Crónica general de la orden de San Benito", publicado en 1614. Véase: NAVARRO GARCÍA (1939). DE YEPES (1960), 442-443. L. Serrano añade que "S. San Vicente de Becerril fue filial del monasterio de Mave, luego iglesia particular y finalmente pasó al obispado de Palencia". Véase: SERRANO (1935), 268. Para más referencias sobre el monasterio de Oña, véase: DEL ALAMO (1950).

[355] Identificables como águilas y leones, aunque su actual estado de conservación no es óptimo.

En el interior de la iglesia el ábside lleva bóveda de horno y arco de medio punto. El presbiterio y la bóveda que lo corona, soportada por fajones doblados, se encuentran ligeramente apuntados. Los capiteles situados por debajo presentan una decoración muy sencilla que consta de pequeñas bolas aplicadas a hojas de acanto muy esquemáticas y perfectamente lisas, rematados a su vez con ábacos. El interior del ábside está dividido horizontalmente por dos cornisas ajedrezadas, con la inferior de ellas prolongándose por todo el cuerpo de la nave; en medio de estos dos paños creados por las impostas, se encuentran las ventanas abocinadas y perfectamente lisas y dobladas.

Análisis del conjunto monumental

El análisis de su paramento mural, realizado alternando aparejo de mampostería y sillares de caliza blanca, y el aspecto de su aparato decorativo escultórico indican que este templo fue construido en distintas épocas. Los paramentos del segundo tramo de la nave se transforman, desapareciendo la imposta ajedrezada; junto al muro norte se procedió sucesivamente al pavimentado de las calles donde aparecieron varias tumbas de lajas. El ábside (hasta el alero), los tramos bajos de los muros exteriores y el portal serían las partes más antiguas y se remontarían a principios del siglo XII[356norte se pro

destaca precisamente no sólo por una gran concentración de edificios románicos bien conservados, sino también por la calidad de las construcciones. Este hecho se debe principalmente a motivaciones históricas y geográficas: en primer lugar, cabe recordar que Sancho el Mayor restauró la sede episcopal palentina en 1034, hecho que permitirá a la ciudad estar muy cerca de la Corte Real y determinará el ingreso de las nuevas corrientes artísticas procedentes de Aragón y Catalunya, en un principio, y, posteriormente, de Francia. Las primeras expresiones artísticas se concentran precisamente en Palencia, en donde fue reformada la capilla de San Antolín. Además, la disposición geográfica de la actual provincia de Palencia, cruzado longitudinalmente por el camino francés y asentado en el centro del la Meseta norte entre León y Burgos, es el escenario durante el siglo XI de los conflictos entre los reinos de Castilla y de León. Con la anexión de Castilla y de Galicia por parte de Alfonso VI en 1072, este territorio es activamente impulsado tanto por las aportaciones culturales procedentes del resto de la Península como por la monarquía castellano-leonesa, que establece su poderío fundando o dotando importantes monasterios locales (como Sahagún, Oña, Liébana o Frómista). Estos territorios recibirán otra importante aportación a finales del siglo XII con la concesión por parte de Alfonso VII de unos fueros para la repoblación de las villas marítimas del Cantábrico, hecho que favorecerá particularmente la ciudad de Palencia, permitiendo su desarrollo social, económico y religioso. Paralelamente, ya en el siglo XII se desarrollan en la región importantes escuelas artísticas que mantienen intensas relaciones entre sí (Silos, Carrión, Ávila o Aguilar)[358]. Tanto los centros religiosos edificados a finales del siglo XI como aquéllos construidos en el curso del siglo XII influirán notablemente en la rica producción artística de aquellos asentamientos alejados de los núcleos de poder o de los principales monasterios[359].

Por lo tanto, el románico palentino no debe ser visto como una creación apartada o una simple imitación de las corrientes principales captadas fugazmente, sino que cabe contemplarlo como una expresión artística abierta a toda novedad procedente tanto del resto de la Península Ibérica como de Francia, con la aplicación de un "románico dinástico" celebrador y rico de matices[360].

[358] Véase: GONZÁLEZ (1984); GARCÍA GUINEA (2002).
[359] Véanse las iglesias de Quintanilla de Berzosa, Santa María y Zorita del Páramo, Santa Eufemia de Cozuelos o la misma iglesia de San Vicente en Becerril.
[360] Así lo define M. A. García Guinea. Véase: GARCÍA GUINEA (2002).

La presencia de la decoración en ajedrezado en este templo

El ajedrezado es un elemento profusamente utilizado en la iglesia de San Vicente, siendo presente sobre todo en la decoración de las impostas del cuerpo de la nave, en el ábside y en las arquivoltas de las ventanas exteriores, aunque no se aplica en los ábacos, donde se prefieren utilizar decoraciones vegetales. En general, la apariencia del ajedrezado permite catalogarlo como de tipología B, igualmente presente tanto en San Martín de Frómista como en Santa Eufemia de Cozuelos, los dos templos que han sido señalados como posibles modelos estilísticos de la iglesia del Becerril del Carpio.

La presencia del ajedrezado en esta iglesia ha permitido a los investigadores identificar los tramos donde se manifiesta, con las partes más antiguas del templo, haciendo derivar su estilo de San Martín de Frómista y fechándolos en la primera mitad del siglo XII[361]. Si bien es verdad que en el monasterio de Frómista el ajedrezado se utiliza abundantemente, no por ello se puede afirmar con seguridad que los primeros artistas que trabajaron en San Vicente se inspiraron en el importante monasterio palentino. En efecto, otro centro religioso edificado durante las últimas tres décadas del siglo XI es San Pelayo de Perazancas, un raro ejemplo de arquitectura lombardo-catalana en Palencia, que conserva en el hemiciclo absidal y en el alero exterior una cornisa ajedrezada[362]. Además, cabe remarcar que en el conjunto del área palentina esta decoración no deja de ser utilizada a lo largo de todo el siglo XII[363].

[361] M. A. García Guinea define estas cornisas como “las tradicionales impostas de dados en tres filas”. Otros autores remarcan: “Influencias que apuntan hacia Frómista, evidentes en la utilización abundante de taqueados para las impostas y roleos para los cimacios”. Véase: GARCÍA GUINEA (S.A.), 24; RODRÍGUEZ (2002-Palencia/1), 239.

[362] Cabe recordar, sin embargo, que su cronología fijada por una inscripción en el templo, es muy discutida entre los estudiosos. Para una bibliografía exhaustiva sobre Perazancas véase: RODRÍGUEZ (2002-Palencia/2).

[363] Ejemplos de ello son los portales de las iglesias de Aguilar de Campoo, San Zoilo de Carrión de los Condes o San Juan Bautista y San Pedro de Moarves de Ojeda. En la misma área de Aguilar de Campoo, esta decoración se encuentra en: la Ermita de Santa Eulalia de Barrio de Santa María, Parroquial de San Salvador de Pozancos, San Martín de Matalbaniega y en Santa María de Valdegama.

2.2.9. El templo de San Isidoro de León

Localización geográfica

León se asienta en el fondo de una planicie sedimentaria labrada por el discurrir de los ríos Bernesga y Torío en el noroeste de la Submeseta norte. Su posición estratégica en el centro de un triángulo formado por Galicia, Asturias y las llanuras castellanas es decisiva para entender su papel histórico determinante en el norte peninsular, hecho que se refleja en la historia del mismo templo en estudio. La Real Colegiata de San Isidoro de León se encuentra situada en el centro del casco antiguo de la ciudad sobre un asentamiento defensivo de época romana. El cuerpo occidental del templo está adosado a un tramo de la cinta mural romana construida con imponentes bloques rectangulares y que tiene actualmente unos diez metros de altura.

Aproximación a la historia del templo

No quedan vestigios ni del periodo visigodo ni de la ocupación árabe ni tampoco de los dos primeros siglos cristianos de la Reconquista. A partir de mediados del siglo X comienzan a aparecer las primeras referencias cronológicas y documentales de las iglesias de San Juan y San Pelayo, servidas por una comunidad de m

en herencias como en obras de orfebrería y, en cuanto obtuvo la restitución de las reliquias de San Isidoro conservadas en Sevilla, consagró el nuevo edificio cambiándole la advocación en honor de este santo[369]. Doña Urraca, hija de Fernando I y de Sancha ampliaría la obra de su padre, tal y como indica en su epitafio fechado en el año 1101, empezando probablemente la construcción de una nueva iglesia sobre el anterior edificio hacia 1072, aunque no llegaría a ver la conclusión de los trabajos[370]. Las obras continuaron bajo el mandato de Alfonso VII y el templo, que fue consagrado en 1149, constituye un valioso ejemplo de la penetración, fortuna y desarrollo del románico pleno en tierras leonesas[371].

Descripción general de la iglesia

La iglesia de San Isidoro de León presenta planta de cruz latina de tres naves y tres ábsides. Éstos en origen eran todos semicirculares hasta las reformas del siglo XVI, que trasformaron la cabecera central en un ambiente más grande de planta rectangular[372]. El cuerpo de la iglesia está compartimentado en siete tramos mediante seis arcos formeros de medio punto, doblados y peraltados que se apoyan en sendos pilares compuestos con columnas entregas y capiteles vegetales[373]. Por encima de ellos, se eleva la tribuna donde se abren ventanas de medio punto, abocinadas y coronadas por arquivoltas baquetonadas, que iluminan el interior del templo. Todo el paramento vertical de la nave, desde la cabecera hasta los pies del edificio, se encuentra dividido horizontalmente por dos

---

I. Su apariencia formal en claro contraste con los refinados capiteles esculpidos del Panteón pertenecientes a la corriente del románico pleno, permitió demonstrar la imposible contemporaneidad entre la antigua iglesia de Fernando I y el actual Panteón de los Reyes . "*A date for the Pantheon within the reign of Fernando I is untenable; rather, it must be attributed to that of Fernando successor, Alfonso VI* […] *The careful pointing of the masonry of the step area of the primitive church is a good indication that when this wall was erected it was meant to seen in its entirety*". Véase: GÓMEZ (1925); GAILLARD (1938); DURLIAT (1964); WILLIAMS (1973), 170 y 177.

[369] Véase: GARCIA GUINEA-PÉREZ (2002-L).

[370] "*Haec ampliavit ecclesiam istam et multis muneribus ditavit*". Véase: WHITEHILL (1941), 151, nota 1. Según la propuesta de J. Williams, éste coloca entre las obras de doña Urraca también la construcción del Panteón de los Reyes, postura que difiere de la opinión tradicional encabezada por M. Gómez Moreno y G. Gaillard, que sólo atribuyen a la infanta Urraca las obras de ampliación (y no de reconstrucción) de la iglesia de Fernando. Véase: GOMEZ (1925), GAILLARD (1938).

[371] "*Finally, on March 6, 1149, the present basilica, which replaced that of Fernando, was dedicated at the presence of numerous bishops and abbots and the Emperor of León-Castile, Alfonso VII*". Véase: WILLIAMS (1973), 170.

[372] De la cabecera románica principal sólo se salvó el primer tramo del presbiterio. Las hornacinas que se abren en ambos lados de los tramos se encuentran decoradas con una arquivolta de medio punto enrasada con el paramento y completada por columnas y capiteles historiados.

[373] Actualmente no es posible gozar de una visión global de la efectiva extensión longitudinal de la nave central ya que se construyó, en época renacentista, un coro abovedado cuya altura alcanza el nivel de la tribuna.

impostas ajedrezadas situadas una en correspondencia de las bases de las ventanas de la tribuna y la otra en línea con los ábacos de los capiteles que flanquean dichas aberturas. En la cubierta de la nave central de bóveda de cañón se alternan una serie de arcos fajones de medio punto que arrancan de altas columnas entregas en los pilares cruciformes y alcanzan la cubierta de la nave por encima del triforio[374]. Las naves laterales, de tamaño muy reducido respecto a la central (tanto en anchura como en altura), presentan bóveda de crucería reforzada con arcos torales dovelados y ligeramente ultrapasados que arrancan de sólidas columnas entregas. El transepto es acusado y cubierto con bóveda de medio cañón; los arcos de embocadura de ambos brazos presentan intradós polilobulado, una característica que no se repite en el resto del edificio. En el punto de unión entre la bóveda y la pared se encuentra una cornisa ajedrezada que interrumpe su recorrido en línea recta para subir hasta el nivel de los ábacos de los capiteles.

Tres puertas dan acceso a la iglesia, dos de ellas se abren en el lado meridional del templo: la Puerta del Perdón, en el hastial del transepto y la Puerta del Cordero, en correspondencia con el cuarto tramo de la nave; otra puerta se emplaza en el lado septentrional, justo en el eje opuesto del transepto. La Puerta del Perdón se encuentra flanqueada por dos gruesos contrafuertes ahusados verticalmente. El conjunto está dividido horizontalmente en dos cuerpos por un alero decorado con una cornisa ajedrezada sujetada por canecillos. En la parte superior se abren tres ventanales, los laterales cegados y el central abierto en el transepto y cubiertos con arcos de medio punto, arquivolta ajedrezada, capiteles vegetales y columnas acodilladas a la pared. En la parte inferior se abre el portal constituido por dos arquivoltas baquetonadas levemente peraltadas y por una arquivolta decorada con cornisa ajedrezada. Estas dos últimas arrancan en una imposta decorada co

guardapolvo ajedrezado, al igual que en la adyacente Puerta del Perdón[376]. Flanquean el portal dos estatuas identificadas con San Isidoro y San Pelayo, actual y antiguo titulares de la iglesia leonesa y patrones de la ciudad. Restando el ábside norte escondido entre los anexos del monasterio, sólo se acusa el ábside sur al exterior del templo. Éste queda dividido en dos partes por un contrafuerte que, desde una base cilíndrica adosada al podio, se eleva hasta la cornisa rematando en medio de un capitel. Ambas partes se centran por medio de ventanal (cegado el meridional) que consta de una arquivolta sencilla que descansa sobre un capitel columna y basa. Está ornada con un guardapolvo ajedrezado, al igual que en la moldura que corre bajo los ventanales absidales y en el borde libre de la cornisa. Otra cornisa trabajada en bisel y ornada con palmetas, se emplaza al nivel de los ábacos de sus capiteles y cubre todo el perímetro exterior del ábside.

El Panteón de los Reyes es una estructura cuadrangular de unos 8 metros de lado adosada al muro occidental del templo de San Isidoro con el que se comunica mediante una pequeña puerta abierta en el ángulo de mediodía de la iglesia actual. Su flanco meridional está cerrado por el muro del antiguo Palacio Real en el que se inscriben dos arcos ciegos y una puerta que abre paso a la tribuna real mediante una pequeña escalera de caracol. Por sus lados occidental y septentrional, el Panteón se encuentra delimitado por una arquería de tres vanos sobre arcos fajones. Está enteramente recubierto de un rico y detallado programa decorativo con frescos que, por su estilo, han sido fechados en la segunda mitad del siglo XII[377]. En el mismo lado occidental del templo, en correspondencia del tramo de muralla romana y alineado con la nave central de la iglesia, se levanta el campanario. Éste consta de cuatro cuerpos de los cuales sólo los dos primeros deben corresponder al tiempo de la primitiva iglesia de Fernando I, mientras que los restantes deben remontarse a la consagración de Alfonso VII[378]. Tanto en el interior como en el exterior del templo se pueden apreciar las numerosas reformas que se llevaron a cabo por la mayoría a lo largo del siglo XII aunque contemplan también adiciones posteriores. Véase por ejemplo el alzado de la puerta del Cordero, centrada en la nave meridional, que perdió el tejaroz para colocar en su lugar una estatua ecuestre de San Isidoro de época renacentista.

[376] Esta entrada se considera anterior a la Puerta del Perdón y constituyó su modelo inspirativo. Véase: MARTÍv9427.6404 Tm(n)T02 95168ativ

Análisis del conjunto monumental

San Isidoro de León es un centro espiritual que ofrece diferentes ámbitos espaciales edificados a lo largo del tiempo, a los que se une un nutrido repertorio escultórico y un excepcional conjunto pictórico. Si bien no quedan vestigios evidentes de la primitiva iglesia construida bajo el reinado de Fernando I, cabe tener muy presente este edificio preexistente como primera expresión de la futura iglesia palatina. La edificación de un templo de tal importancia en la ciudad de León era consecuencia de los planes de Fernando I para consolidar su ideal de imperio en línea con el modelo astur-leonés. En 1037, Fernando I casó con Sancha como conde castellano y príncipe de Navarra. Hallándose en el monasterio de San Pedro de Arlanza el lugar de entierro de los condes castellanos, Fernando I renunció al Panteón de su familia en Oña en favor de Arlanza. Finalmente, aconsejado por su esposa Doña Sancha, el rey optó por el cementerio real fundado por Alfonso V en León[379]. Fernando I es considerado el primer monarca que sentó las bases en tierras leonesas de una apertura política, social y cultural de su reino, incentivando a su vez la promoción y creación de nuevas obras artísticas. La incorporación del léxico románico en el territorio fue determinado por la estrategia política de Fernando I, quien, al establecer relaciones diplomáticas con la abadía de Cluny, aprovechó la vertiente social de las peregrinaciones a Compostela[380].

Más tarde, durante el último tercio del siglo XI, mientras Alfonso V (994-1028) "convocaba a la cristiandad occidental a un llamamiento auténticamente de cruzada"[381], su hermana Doña Urraca perseguirá el proyecto de su padre ocupándose de la reorganización de la iglesia palatina. En este momento de fuerte presión política fue determinante potenciar los asentamientos en torno al camino francés y proteger los baluartes de la corona leonesa. Por otro lado, las importantes donaciones de obras de arte suntuaria a la iglesia de San Isidoro promovidas anteriormente por los cónyuges Fernando y Sancha[382], fueron potenciadas por su hija que aportó otras valiosas piezas[383]. Este hecho explica la

[379] Véase: WILLAMS (1973).
[380] Por lo tanto, el soberano necesitaba elegir la capital del reino y León representaba en esos momentos un emplazamiento geográfico muy válido para la realización de sus propósitos. Véase: GALVÁN (2002).
[381] Véase: TORRES SEVILLA (2002), 25-25.
[382] Entre los que destacan por su suntuosidad manuscritos iluminados como el *Diurno de Fernando I* (fechado en torno a 1055) o los *Comentarios al Apocalipsis* del Beato de Liébana (concluido en 1074), así como la Arqueta de los Marfiles (1059), la Arqueta de las reliquias (1063) y el Cristo de Fernando I y doña Sancha (1063). Véase PÉREZ LLAMAZARES (1925); GÓMEZ (1934); ASTORGA (1990); FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (1992); ÁLVAREZ DIEZ (1994); BANGO (1997); BANGO (2001).
[383] Como por ejemplo el "Cáliz de Doña Urraca", hacia el año 1063.

reconstrucción (y no ampliación)[384] por parte de Doña Urraca del templo leonés según las nuevas corrientes estilísticas y arquitectónicas del momento, que se completarán con Alfonso VII en el actual templo de planta de tres naves con crucero y transepto, tres ábsides semicirculares, pilares compuestos y rica decoración escultórica tanto en la iglesia como en el Panteón. Además, la reconstrucción estaba justificada por la necesidad de adecuar la apariencia de la iglesia leonesa a la riqueza desplegada por las artes suntuarias y, asimismo, preparar el templo para el recién instaurado rito romano.

Por lo tanto el nuevo templo que se inicia bajo la tutela de Doña Urraca hacia el año 1072 fue dotado, entre finales de siglo XI y principios del XII, de un importante y complejo programa decorativo escultórico magistralmente expresado en la Puerta del Cordero y en los capiteles del Panteón de los Reyes. En el programa iconográfico que se presenta se perciben influencias compostelanas y tolosanas (en la organización del portal de arquivoltas, flanqueado por dos estatuas y coronado por un alero y canecillos) algo que demuestra el arraigamiento efectivo de estas corrientes en tierras leonesas. Este hecho es particularmente evidente en la Puerta del Perdón, cuya fuente iconográfica ha sido identificada en el tímpano de la Porte Miègeville de Saint-Sernin de Toulouse[385]. Sucesivamente, durante el infantado de Urraca de León (1109-1126), madre del futuro rey Alfonso VII, se procedería a la ejecución de las pinturas en el Panteón de los Reyes[386].

La presencia de la decoración en ajedrezado en este templo

La decoración en ajedrezado es ampliamente presente en este templo que merece el máximo nivel que hemos asignado a nuestra sistematización (el nivel 5). Esta se presenta formalmente idéntica a aquélla utilizada en la iglesia de San Pedro de Jaca y, además, aparece en los mismos elementos arquitectónicos que en la catedral aragonesa, aunque está

[384] Según el epitafio de doña Urraca, hija de Fernando I y Sancha, a ella se debe la ampliación de la iglesia paterna con la construcción del Panteón, galería, tribuna y primer piso de la torre, debiéndose fechar pues hacia finales de siglo XI. Sin embargo, la investigación de J. Williams concluyó que se trató de la construcción de un nuevo edificio y que estas partes son la prueba fehaciente del comienzo de las obras. Véase: WILLIAMS (1973).

[385] Véase: DESCHAMPS (1941); CABANOT (1974); LYMAN (1978); DURLIAT (1990).

[386] Según F. Galván, la cronología de las pinturas murales del Panteón se debe avanzar hacia la primera mitad del siglo XII. La estética de las mismas (parecida al *Libro de los Testamentos* de la catedral de Oviedo) y algunos aspectos iconográficos (la presencia de Fernando I orante o la abertura de un vano de acceso a la nueva iglesia mediante el cual se rompieron algunas composiciones pictóricas) inducen a considerar este avance cronológico. Véase: GALVÁN (2002). Según la historiografía más reciente, se debe atribuir un papel más destacado a doña Urraca de León, que sería responsable de buena parte de la basílica de San Isidoro, construida posiblemente durante los años de su reinado y a quien se debe el traslado desde Santiago de Compostela hasta la capital leonesa (hacia 1112) de un taller escultórico formado en Toulouse. Véase: MARTÍN (2008).

presente también en algunas impostas de los capiteles del interior de la nave, una característica disímil respecto a la iglesia oscense. Precisamente, la decoración en ajedrezado en San Isidoro de León se encuentra en el exterior del templo: en las cornisas de los muros externos de la nave, en la arquivolta externa y en el alero de la Puerta del Cordero y de la Puerta del Perdón y en las arquivoltas, cornisas e impostas del ábside. En su interior se distribuye en: la cornisa dispuesta en la base de las columnas que sustentan los arcos formeros, en las cornisas de los muros de la nave y en los ábacos de los capiteles de la nave. También es presente en dos cornisas situadas debajo de la techumbre del costado meridional del claustro en el lado adyacente al Panteón; fragmentos de la misma se han hallado también adosados a la pared del claustro en el lado sur.

El uso de esta decoración escultórica en la iglesia de San Isidoro de León coincide con las obras empezadas bajo el mandato de Doña Urraca y continuadas por Alfonso VII. Es interesante remarcar que éste viene acompañado a capiteles foliados, ornados con pequeñas bolas o piñas y rematados por ábacos con palmetas; este estilo evidencia la participación directa de León al estilo internacional de las vías de peregrinaje y pone el templo en directa conexión a otros importantes centros del románico, como Saint-Sernin de Toulouse o Santiago de Compostela.

No obstante, los investigadores se han encontrado con el problema de definir una anterioridad cronológica de un taller respecto a otro, problemática que hasta el día de hoy no ha encontrado solución. Es interesante remarcar que la decoración en ajedrezado se encuentra mayormente en aquellas partes del edificio fechadas entre el último cuarto del siglo XI y la primera mitad del XII. Por lo tanto, es perfectamente plausible trasladar a esta iglesia el influjo del modelo jaqués, muy evidente sobre todo en la organización del espacio arquitectónico de los ábsides[387] y del interior de la iglesia[388]. Sin embargo, cabe recordar que en el año 1059 Fernando I y Doña Sancha donan a la iglesia de San Juan Bautista una Arqueta de los Marfiles en la que aparece la decoración en ajedrezado en los arcos de las pequeñas hornacinas que enmarcan los santos. Esto podría significar su primera aparición más allá de los territorios de la Catalunya actual y además, podría insinuar su presencia en el desaparecido edificio de Fernando I cuyos restos han sido

[387] Divididos por columnas entregas que acaban al nivel de la cornisa en capiteles vegetales debajo del alero con cornisa ajedrezada y canecillos, ventana de medio punto y tres arquivoltas, la última decorada con ajedrezado.

[388] Que destaca por las cornisas ajedrezadas que dividen horizontalmente el espacio, pilares cruciformes con columnas entregas de las que arrancan arcos fajones y una rica decoración escultórica en los capiteles.

desenterrados por las ya mencionadas excavaciones de Crisóstomo (1969) y Williams (1969). Si se observa minuciosamente el paramento mural de la galería septentrional del claustro, se pueden ver trazas de cornisas ajedrezadas, que posiblemente corresponden a partes del antiguo edificio de época fernandina reutilizado durante la construcción del Panteón y la consecuente remodelación de los espacios contiguos (*véase anexo CD*). Si estos fragmentos pertenecieran al antiguo edificio tendríamos que considerar la iglesia de San Isidoro de León como un modelo por lo que a esta decoración escultórica se refiere.

Su ubicación cronológica antes de las intervenciones de Doña Urraca (a partir de 1072) otorgaría ulterior importancia al papel de San Isidoro en el contexto de las influencias artísticas del románico pleno a lo largo de las mencionadas vías de peregrinación y en el programa político promocionado por Fernando I y continuado por sus descendientes.

2.2.10. Santo Tomé de Zamora: la afirmación de un modelo decorativo anicónico

Localización geográfica

La iglesia románica de Santo Tomé se sitúa en las proximidades del río Duero en el barrio de la Puebla del Valle o Judería Vieja, en el tercer recinto amurallado de la ciudad de Zamora, uno de los primeros y más poblados asentamientos de la ciudad[389].

Aproximación a la historia del templo

El territorio de la Puebla del Valle fue posiblemente ocupado durante la décima centuria como atestiguan restos cerámicos de tipo islámico hallados en las inmediaciones del templo. Si bien cabe suponer la existencia de actividades artesanales y comerciales en este asentamiento, éstas no debieron regularse hasta finales del siglo XI[390] y sus habitantes no fueron protegidos hasta el siglo XIV cuando se construye el tercer recinto amurallado de la ciudad[391]. Sobre las referencias históricas del barrio de la Puebla del Valle se sabe que el monasterio de Santo Tomé fue levantado alrededor de 1128 con una comunidad monástica regular y fue transformada en parroquia hacia finales del mismo siglo[392].

Se empieza a registrar cierta actividad a partir del primer cuarto de siglo XII, prueba de ello es la donación de la villa de Santa María de Venialbo por parte de Alfonso VII y su esposa al monasterio de Santo Tomé en 1124; en esta línea, cuatro años más tarde, Doña Sancha de León dona al abad la iglesia de Santa María Matella con sus términos territoriales. La vida monástica concluye en 1135 cuando Alfonso VII cede el monasterio al obispo Bernardo y al Cabildo de la ciudad con motivo de las obras de la Catedral[393].

Durante el siglo XV el edificio sufrió importantes transformaciones que afectaron sobre todo al lado septentrional, con la ampliación del recinto para las inhumaciones y el desplazamiento del portal de entrada románico reconstruido en el segundo tramo de la nave. Otras reformas afectarán al edificio durante el siglo XVIII cuando se configura la actual estructura de nave única dividida en tres tramos y delimitados por arcos diafragma.

[389] Para consultar más noticias históricas acerca del barrio, véase: REPRESA (1972).
[390] Con la concesión del fuero en 1094.
[391] Véase: RODRÍGUEZ (2002-Zamora).
[392] M. Gómez Moreno, en cambio, fecha el comienzo de las obras de la iglesia en 1093 según una inscripción (actualmente desaparecida) que se hallaba en el templo. Véase: GÓMEZ (1927); REPRESA (1972).
[393] "En cualquier caso, pese a no hacerse efectivo el traslado de la sede, a partir de su incorporación al patrimonio del cabildo catedralicio, el devenir del templo permanecerá unido a éste". Véase: RODRÍGUEZ (2002-Zamora). 381. Para más noticias documentales sobre la iglesia, consúltese: RAMOS DE CASTRO (1977); LERA (1993); SÁNCHEZ HERRERO (1995) VIÑÉ-SALVADOR-LARRÉN (1995-1996).

Descripción general de la iglesia

Se trata de una iglesia inserida en el contexto urbano de la capital zamorana, afectada por numerosas reformas y deformada por algunas edificaciones adosadas entre el muro norte y este del edificio y por la elevación sucesiva de los niveles de la calle.

Los investigadores divergen sobre la tipología de la planta original de la iglesia, que hoy en día aparece de una sola nave con cabecera tripartita cuadrangular. M. Gómez Moreno y V. Velasco concuerdan en plantear la existencia de una primitiva planta de cruz latina que, sucesivamente, habría sufrido importantes reformas tras el hundimiento del cuerpo del edificio, quedando así un espacio de una sola nave sin transepto[394]. De opinión contraria se expresa G. Ramos de Castro, que opina que en sus orígenes la iglesia tenía planta basilical de tres naves, tal y como prueban algunos restos estructurales aún visibles[395]. Tanto en la planta como en su levantamiento destaca la capilla mayor, más alta y más grande que las laterales, cubierta con techumbre a dos aguas; en su parte central se abre una ventana formada por dos arcos de medio punto trasdosados y ornados por dos chambranas con motivos ajedrezados (la interior) y vegetales (la exterior)[396]. Éstas descansan sobre dos impostas que presentan la misma decoración ajedrezada y que se prolongan hasta alcanzar ambos extremos de la pared. En el alfiz de la ventana se dispone otra cornisa decorada en ajedrezado, de la misma longitud que la anterior. Así pues, la cabecera se presenta dividida horizontalmente en tres cuerpos mediante estas dos impostas y enmarcada verticalmente por dos columnas acodilladas que se alzan hasta la imposta de la ventana con la que hacen coincidir los cimacios de sus capiteles, prolongándose hasta el alero en forma de esbeltas pilastras. Estos elementos estructurales se repiten en los ábsides laterales, con cubierta a un agua y ventanas centradas en el paramento, con el arco externo ajedrezado y capiteles figurados. En los ábsides laterales son muy visibles las sucesivas reformas y añadidos, como por ejemplo las dos sacristías, una de las cuáles fue demolida a mediados de siglo XX.

---

[394] En particular, según V. Velasco se mantuvieron las entradas septentrional y meridional, abriéndose la puerta occidental en 1836, momento de la construcción de la espadaña. Véase: GÓMEZ (1927); VELASCO (1960).

[395] "Por los restos que conservamos, más de lo que aparece a simple vista, hay que admitir que tuvo otra disposición de planta. Sería de tres naves, pues conserva restos del arranque de un arco y las pilastras de separación de las capillas". RAMOS DE CASTRO (1977), 225.

[396] Estas decoraciones han sido identificadas como "flores de lis unidas con una cinta perlada en el externo y ajedrezadas con puntas de diamante y perlas alternas en las cartelas rehundidas en el interno". Véase: VIÑÉ-SALVADOR-LARRÉN (1995-1996),

El muro norte, que como se ha visto anteriormente presenta un alzado irregular por las numerosas reformas y reconstrucciones, está dividido en tres tramos por un contrafuerte (que separa la cabecera del cuerpo de la iglesia). En la parte central se sitúa la puerta de acceso, centrada en el segundo tramo; consta de tres arquivoltas y seis molduras decoradas con motivos geométricos como perlas, ajedrezados y puntas de diamantes o vegetales como acantos. Destaca la sucesión de rollos en el intradós del primer arco, una característica decorativa común de la zona zamorana.

En el interior del templo se perciben con claridad las numerosas transformaciones que ha sufrido el edificio durante aquellas épocas de abandono, en que fue cerrado al culto y sirvió por un tiempo como almacén de distintas cofradías[397]. La única nave tiene cobertura a dos aguas reforzada en el centro por dos gruesos arcos diafragma que la subdividen en tres tramos; tras el derrumbamiento de parte de los paramentos interiores de la iglesia, aparecieron los restos de los desaparecidos arcos formeros adyacentes a la cabecera así como el arranque de uno de ellos, situado junto a la capilla norte, que está ornado con una cornisa ajedrezada.

Los ábsides están cubiertos con bóvedas de medio cañón que nacen en una cornisa ajedrezada en los laterales, lisa en la parte central. Todos los arcos torales que se abren en las capillas presentan un ligero peralte y una arquivolta de bocel con entrelazos y sogueado rematada por un guardapolvo ajedrezado de dos hileras. Dichos arcos se apean en semicolumnas acodilladas con capiteles vegetales de buena calidad que recuerdan los motivos utilizados en la cercana iglesia de Santa Marta de Tera. Destaca la ventana de la cabecera central por su buen estado de conservación, formada por dos arcos de medio punto trasdosados: el exterior es liso y viene rematado por una chambrana decorada con *crochets* de nervio perlado con bolas en las puntas enmarcada por un bocel y junquillo sogueado, mientras que el interior está ornado por un baquetón ajedrezado con puntas de diamante en los espacios rehundidos[398]. Cabe remarcar la copiosa presencia de capiteles figurados en el ábside del evangelio, con escenas de la Epifanía y de la Adoración de los pastores duplicados en ambos lados de esta cabecera. En los muros laterales de la capilla mayor se abren dos arcos ciegos que reposan en impostas achaflanadas y decoradas con motivos de zigzag y vegetales.

[397] Véase: VIÑÉ-SALVADOR-LARRÉN (1995-1996).
[398] Se observa que este modelo decorativo "se repite de modo fiel en la portada septentrional, corroborando su contemporaneidad". RODRÍGUEZ (2002-Zamora). 385.

Análisis del conjunto monumental

Recientes excavaciones arqueológicas en el conjunto de Santo Tomé de Zamora han permitido conocer las distintas fábricas en los muros y cimentaciones exhumados, hecho que ha planteado la existencia de tres posibles fases constructivas. La primera afectó la cabecera (finales del siglo XI y principios del XII), la segunda supuso la reforma del lado norte (siglo XV) y la tercera contempló la reforma del paramento del hastial donde se reutilizaron elementos románicos en la construcción de la espadaña (siglo XVIII[399]. El análisis de los paramentos murales ha puesto de relieve que la iglesia de Santo Tomé, en origen, se levantó en aparejo de sillería utilizando un conglomerado de arenisca local. Sucesivamente, en las reformas que se llevaron a cabo en los siglos XV y XVIII se emplearon otros materiales tales como mampuestos de arenisca y pizarras trabajadas con mortero de cal.

Para delimitar cronológicamente la primera etapa constructiva del edificio cabe remontarse a los datos evidenciados en el documento de cesión del monasterio al cabildo catedralicio de Zamora (1135). La cercanía con el templo de Santa Marta, que se considera su modelo, ha determinado posiblemente una identidad de canteros que se desplazaron desde la pequeña iglesia sobre el río Tera hasta el templo zamorano. Es evidente que este taller, inspirado en las formas artísticas del románico pleno de San Isidoro de León, se refleja parcialmente en la iglesia de Santo Tomé con una labra más tosca de los capiteles y una imitación parcial de su programa decorativo. La cronología de Santa Marta de Tera corresponde a finales del siglo XI y principios del XII y, por lo tanto, es posible emplazar la construcción de Santo Tomé de Zamora en la primera o segunda década del siglo XII, tal y como confirma el análisis de su repertorio decorativo escultórico.

La presencia de la decoración en ajedrezado en este templo

La decoración en ajedrezado se utiliza en la iglesia de Santo Tomé con profusión: además de hallarse en las arquivoltas, impostas y aleros (como es habitual en muchas otras iglesias del tercio norte de la Península) se aplica también en las dos cornisas que ornan horizontalmente el paramento de la cabecera y los ábsides laterales[400]. Este esquema de

[399] VIÑÉ-SALVADOR-LARRÉN (1995-1996).

[400] Esta característica lo asemeja a la cercana iglesia de Santa Marta de Tera de cabecera cuadrangular o a la transformada cabecera de San Cipriano. Las similitudes de esta última con la iglesia de Santa Marta de Tera han sido enfatizadas por los investigadores que consideran Santo Tomé como una copia "servil y bárbara del modelo". Véase: GUDIOL-GAYA (1948), 229. Cabe decir que este sistema de bandas horizontales

cabecera triple de ábsides con testero plano denota el influjo de la tradición mozárabe. En el caso de Santo Tomé de Zamora cabe remarcar también que la decoración en ajedrezado se incluye en un aparato decorativo escultórico articulado y refinado que denota un estadio tardío de las formas románicas, a punto de recibir el impulso del periodo gótico. La misma cinta ajedrezada, enriquecida por bezantes insertados en los espacios rehundidos, es una prueba de ello, ya que es un elemento poco utilizado en el románico peninsular, solamente visible en algunas iglesias francesas como Saint-Etienne de Bourges (Centre, primera mitad del siglo XII). La presencia en Santo Tomé del taller de Santa Marta es un hecho muy relevante: la iglesia zamorana constituye una síntesis de las formas decorativas ensayadas en San Isidoro de León y de otras presentes en la iglesia de Santa Marta. A pesar de la apariencia formal menos refinada en los capiteles de Santo Tomé, destaca la presencia del ajedrezado en los mismos elementos arquitectónicos que en los templos que constituyeron su modelo. Esta característica contribuye a incluir la iglesia de Santo Tomé en aquella tipología constructiva y decorativa que define el románico pleno peninsular.

2.2.11. La catedral de Santiago de Compostela y el comienzo del románico pleno

ajedrezadas divisorias de la cabecera está presente también en los ábsides semicirculares más comunes donde es patente el influjo de las grandes fábricas románicas como León, Frómista, Jaca o Toulouse.

Localización geográfica

Santiago de Compostela se localiza en el prelitoral de Galicia en la provincia de A Coruña, en una zona relativamente elevada, a unos 250 m sobre el nivel del mar y en la encrucijada de tres ríos: el Sarela, el Corvo y el Sar. Constituye el extremo final del Camino de Santiago que, atravesando las diferentes cadenas montañosas de Galicia, penetra en la llanura compostelana, atraviesa la ciudad y muere en la Catedral de Santiago de Compostela.

Aproximación a la historia del templo

La historia de la catedral compostelana está estrictamente ligada a la leyenda que describe el descubrimiento en el siglo IX de los restos del apóstol Santiago en la localidad de Iria Flavia (Padrón, A Coruña), relatado por vez primera en la Concordia de los Antealtares[401].

Este "milagroso" hallazgo fue precedido por importantes acontecimientos históricos que prepararon el terreno para la definitiva afirmación y asentamiento de la religión cristiana en el noroeste peninsular. Las luchas contra las incursiones musulmanas por parte de los monarcas asturianos en el margen noroccidental ibérico y de Carlomagno en el sur de Francia sólo alejaron temporalmente dicha amenaza[402]. Además, la disolución de la iglesia visigoda decretada en el Concilio de Sevilla (784) sumergió el tercio norte de la península en un periodo de estancamiento religioso[403]. Así pues, es comprensible que el supuesto descubrimiento del sepulcro del apóstol a principios de siglo IX en Iria Flavia[404]

[401] Este documento nos remite al acuerdo firmado entre el obispo Diego Peláez y el abad San Fagildo de San Pelayo de Antealtares que tuvo lugar en 1077 durante el reinado de Alfonso VI. Su texto se encuentra en: LÓPEZ FERREIRO (1898-1909), 3 (III vol., I apéndice). El hallazgo de los restos mortales del apóstol está mencionado también en el *Crónicon Iriense* y la *Historia Compostelana*, ambos textos del siglo XII. Las fuentes del siglo IX se conservan a través de copias en el *Tumbo A* de la catedral de Santiago, fechado en 1129. Para su estudio véase: LÓPEZ ALSINA (1985-I), LÓPEZ ALSINA (1985-II), LÓPEZ ALSINA (1988).

[402] Con motivo de las victorias del príncipe astur Alfonso I (739-757) sobre los musulmanes, el soberano pudo sustraer los territorios en manos del califato cordobés y controlar la zona que se extiende entre Galicia a Álava. La insumisión hacia el emir cordobés se fue consolidando en las décadas sucesivas bajo los linajes asturianos (Pelayo) y cántabros (duque Pedro de Cantabria). Paralelamente, en el valle del Ebro Carlomagno hace retroceder los musulmanes en la campaña de 778 con el fin de establecer una comunicación territorial con el foco astur del príncipe Silo (774-783), y así excluir el Al-Ándalus fuera de los confines peninsulares. Véase: GIL (1985); LÓPEZ ALSINA (1993).

[403] Para más información acerca de estas noticias históricas, véase: SUÁREZ (1976), I.

[404] Sobre la fecha exacta de este descubrimiento se han establecido muchas hipótesis, tal y como explica C. Cid: "Se han propuesto varias fechas para este acontecimiento. Para Gándara sería la de 801, Pellicier prefirió 825, Morales 835, Flórez 814, Duchesne hacia el 830 y otros los alrededores de 818. Como parece que ocurrió reinando Alfonso II en Asturias y Carlomagno en el Imperio carolingio y, como éste murió en 814, se han propuesto los años 812-813". Véase: CID (1993-b), 55. Este hecho está relatado en tres documentos del siglo XI: la *Concordia de Antealtares* (1077); el *Crónicon Iriense* y la *Historia*

cerca de la antigua *Asseconia*, se considerase como un acontecimiento clave para entender el origen de la imponente catedral románica de Santiago, más allá de su congruencia histórica.

Por decisión del rey asturiano Alfonso II y del obispo Teodomiro se construyó un primer templo *supra corpus apostoli*, de forma paralela a la inclusión de la ciudad de Santiago en la diócesis de Iria Flavia[405]. En la tercera década del siglo IX se levantó otro templo sobre los restos del anterior según las pautas prerrománicas asturianas y en el lado norte se levantó el baptisterio dedicado a San Juan Bautista. Ambos conjuntos fueron cedidos por Alfonso II a una comunidad monástica llamada, desde entonces, de Antealtares[406].

Una completa transformación de la iglesia ocurrió bajo el obispado de Sisnando I (880-920), cuando el conjunto monástico se vio enriquecido por la presencia de otras tres comunidades; dicha ampliación del clero catedralicio vino acompañada de una renovación de todas las iglesias de la urbe compostelana, y lógicamente, en primer lugar, del templo dedicado al apóstol. Con el respaldo real de Alfonso III, Sisnando I consagró en el año 899 la nueva iglesia construida con materiales procedentes del Al-Andalus[407], aunque fue destruida en 997 por la invasión de la ciudad por parte de Al-Mansur[408]. Sin embargo, a pesar de este acontecimiento, a principios de siglo XI diversas fuentes dan fe de una ferviente actividad de los canónigos de la catedral regidos por el obispo Cresconio (1037-1068), a la dirección de los dos concilios compostelanos de 1053 y de 1063[409].

Durante el siglo XI se consolida la importancia de la ciudad en el marco de las relaciones diplomáticas entre el templo compostelano y el rey Alfonso VI, que culminarán en 1095 con la traslación de la sede obispal de Iria Flavia a Santiago[410]. Mientras tanto, en

---

Compostelana. Para su estudio véase: LÓPEZ ALSINA (1985-I), LÓPEZ ALSINA (1985-II), LÓPEZ ALSINA (1988).

[405] "Era un dato conocido que sobre el túmulo que contenía el Cuerpo se levantaron sucesivamente las iglesias del rey Alfonso II, a comienzo del siglo IX, y la de Alfonso III a fines del mismo siglo". Véase: GUERRA (1982), 96. A propósito del desplazamiento de la seo obispal, véase: LÓPEZ ALSINA (1993).

[406] Véase: LÓPEZ ALSINA (1993).

[407] Véase: DIAZ-LÓPEZ PEREIRA (1990). K. C. Conant recuerda que esta iglesia fue levantada a imitación "del estilo asturiano de Santa María del Naranco, San M

el siglo XI darán comienzo los primeros movimientos de peregrinación hacia Compostela desde el resto de la mitad occidental de Europa y, en consecuencia, se decidirá transformar la iglesia de Cresconio en un templo de gran envergadura destinado a acoger grandes masas de peregrinos[411].

A estos elementos hay que sumar la reforma de la iglesia incentivada por Gregorio VII en 1074, cuyo objetivo principal era uniformar la liturgia occidental y suprimir el rito hispano. El obispo compostelano Diego Peláez (1070-1088) aceptó el cambio al rito romano y se hizo promotor de la primera campaña de la catedral. Sin embargo, su obrador será interrumpido poco después de la conquista de Toledo (1085), siendo el obispo depuesto por el monarca (1088) en el Concilio de Husillos[412].

Su sucesor, Diego Gelmírez, no llegó a la seo obispal hasta 1095, quedándose así vacante la sede durante este periodo[413]; continuador del obrador románico, operó un cambio substancial tanto en las obras como en la organización de la sede compostelana, imitando el sistema administrativo y el reglamento litúrgico de la Santa Sede[414]. La faceta constructora de D. Gelmírez en la catedral quedó plasmada en la terminación del ábside y en sus nueve capillas, la construcción del crucero, el claustro románico (reemplazado después por el renacentista), el coro de los canónigos y la fortificación de la iglesia dotándola de nueve torres y almenas. Asimismo, levantó un nuevo altar para guardar las reliquias del Apóstol, destruyendo el antiguo sepulcro a pesar de la oposición de los canónigos de la catedral[415]. Una de sus obras más importantes fue el palacio arzobispal que mandó construir en el lado septentrional de la catedral, en línea con los primeros dos

[411] Sin embargo, como recuerda M. C. Lacarra, la peregrinación a Compostela no se intensifica hasta el primer decenio del siglo XII. LACARRA DUCAY (1994).

[412] Toledo representaba para el obispo el principal oponente en su pugna personal para la obtención del título apostólico de su iglesia en cuanto Alfonso VI estableció el esquema primacial como el método más adecuado para hacer frente a la iglesia leonesa. Habiéndose decretado la supremacía de Toledo, Diego Peláez fue depuesto y encarcelado. Véase: LÓPEZ ALSINA (1993).

[413] En realidad cabe mencionar el breve período de Pedro de Cardeña (1088-1090) y el obispo cluniacense Dalmacio, nombrado en 1094 y muerto al año siguiente. Véase: BANGO (1987). Sin embargo, cabe añadir que Diego Gelmírez siempre estuvo vinculado con la iglesia compostelana convirtiéndose en 1090 en canciller de Raimundo de Borgoña (el noble al que Alfonso VI había confiado Galicia), y cuando la sede permaneció vacante ocupó por dos veces el cargo de administrador-vicario del señorío de la iglesia de Santiago. Véase: FLETCHER (1993).

[414] El éxito de la campaña constructiva de Diego Gelmírez se debe principalmente al apoyo de Cluny y del papado que le permitieron durante los cuarenta años que duró su mandato "*faire de Compostelle le premier siège episcopal de l'Espagne* [...] *il réussit à donner à son Église un prestige universal, que éclipsait celui de Tolède meme*". DEFOURNEAUX (1949), 79.

[415] En su sitio colocó "un altar más ancho, labrado en oro y plata con figuras de Cristo en su trono, los apóstoles, los evangelistas y los veinticuatro ancianos". WILLIAMS (1984), 274.

tramos del transepto[416]. A su muerte, las obras de la catedral se estancaron durante dos largos decenios a causa de las dificultades técnicas y económicas.

En 1168 Fernando de León decide confiar la dirección de los trabajos al maestro Mateo, un artífice local formado en la escuela borgoñona que gozaba de gran prestigio en la corte real. Este arquitecto se ocupó en primer lugar de arreglar el desnivel en el que se asienta la catedral al trazar la cripta situada por debajo de la parte final de las naves. Éstas fueron acabadas y en la nave central construyó un coro de piedra (que fue desmembrado en el siglo XVI) y terminó el portal occidental.

Descripción general de la iglesia

El aspecto actual de la catedral de Santiago es notablemente diferente del originario templo románico, hecho que se debe a las ingentes obras renacentistas y, muy especialmente, barrocas. Estas reformas han determinado que el antiguo templo románico haya quedado completamente “disf

presentan decoraciones vegetales y figuradas de refinada ejecución[418]. Dichos ventanales se apoyan en una línea de imposta ajedrezada realizada con dos filas de tacos alternadas: en una de ellas los pequeños bloques están realizados sobre una moldura en bocel, mientras que en la otra éstos son más pequeños y de sección triangular[419].

La catedral presenta tres entradas principales y diez secundarias. De entre las principales sólo dos de ellas preservan su aspecto románico: una situada en el lado occidental (el pórtico de la Gloria) y otra en el extremo meridional del transepto (Puerta de las Platerías); la entrada restante, situada en el otro extremo del transepto, fue desmantelada en el siglo XVIII (Puerta de la Azabachería o Francesa[420]). La realización del portal occidental, obra del maestro Mateo, se incluye entre la segunda mitad del siglo XII y el primer decenio del XIII[421].

Su majestuosa estructura, actualmente celada por el atrio construido en época gótica y por la fachada barroca, está constituida por tres portales alineados; el central es más alto que los laterales y está compuesto por dos fórnix separados por un parteluz esculpido y coronado por un arco de medio punto. Tanto en las arquivoltas como en las jambas y en el tímpano se desarrolla un elaborado programa iconográfico basado en el relato del Apocalipsis de San Juan[422]. Los relieves se distribuyen ordenadamente por toda la superficie del portal, desde las columnas acodilladas de las jambas, que sirven de apoyo a las pequeñas estatuas en altorrelieve que flanquean la entrada, hasta la arquivolta donde figuran los veinticuatro ancianos que simulan conversar y están acompañados de diferentes instrumentos musicales; el tímpano representa a Cristo en el centro, sentado y en acto de bendecir, rodeado por el tetramorfo y por la multitud de los bienaventurados. En el parteluz, en eje con el Cristo en trono, se representa al apóstol Santiago, en la

[418] La calidad de los capiteles de la tribuna hace suponer la habitual frecuentación por parte de visitantes, tal y como afirma LAMBERT (1956). Sin embargo, M. Durliat remarca que el acceso a ellas no era concebido para el normal afluencia de los peregrinos sino que se reservaba a su alojamiento en situaciones de necesidad. Véase: DURLIAT (1977-b).

[419] Cabe recordar que este tipo de ajedrezado ha sido clasificado en esta tesis como de tipología "D, Compostelano". Véase el apartado 1.3.1.

[420] El apelativo de Francesa se recoge en el *Codex Calistinus*. Véase: LIBER SANCT IACOBI (1951), 559.

[421] Las fuentes documentales informan que el maestro Mateo recibe el encargo de realizar el portal occidental en 1168; además, sabemos de una inscripción signada por el mismo maestro donde narra que en 1188 se colocan los dinteles en su sitio; en 1211 se considera la obra acabada en ocasión de la nueva consagración de la catedral compostelana por parte de Alfonso IX. Véase: GONZÁLEZ (1944); MORALEJO (1983); UNCETA (2004).

[422] Para una lectura iconográfica del Pórtico de la Gloria y una exhaustiva bibliografía sobre el tema, véase: PÓRTICO (1991).

arquivolta de la izquierda aparece el pueblo judío situado en el limbo de los justos y en el arco de la derecha el Juicio Final[423].

La Puerta de las Platerías, situada en el lado meridional de la catedral en el extremo del transepto, presenta una estructura bífora enriquecida con elementos escultóricos historiados tanto en los capiteles como en los tímpanos y en las jambas[424]. Las dos entradas se caracterizan por ser arquitectónicamente iguales entre ellas (tanto que se puede hablar de un portal gémino); constan de cuatro arquivoltas abocinadas en las cuáles se alternan toros y escocías y que se disponen sobre columnas acodilladas (la central entorchada) y capiteles foliados. Los tímpanos se apoyan en sutiles dinteles lisos que descansan, a su vez, sobre dos ménsulas decoradas con motivos zoomorfos. Todo el conjunto del portal se inscribe en una estructura ligeramente en arimez respecto al paramento del brazo meridional del transepto y viene coronada por un alero con canecillos. En el espacio entre el alero y las arquivoltas se disponen otros relieves historiados.

A diferencia de la obra del maestro Mateo, se advierte en el conjunto de Platerías mayor desorden compositivo[425]. En los tímpanos se desarrolla un programa iconográfico formado por varias placas yuxtapuestas que aluden, en el tímpano de la derecha, a la representación de la vida de Cristo hasta su Pasión; estas escenas siguen en el tímpano de la izquierda en el que se recuerdan las Tentaciones de Cristo. Los relieves que coronan el portal, dispuestos a modo de friso en la parte alta de esta composición, están presididos por las figuras del Salvador y el colegio apostólico[426]. Las placas adosadas a las jambas de las puertas representan escenas del Génesis (ej. la Creación de Adán y Eva, la Expulsión del Paraíso) posiblemente derivadas de la puerta septentrional destruida en 1757. Además,

[423] Véase: UNCETA (2004).

[424] M. Castiñeiras propone como modelo la Porte de Comtes de Saint-Sernin de Toulouse y establece paralelos estilísticos tanto con la puerta occidental del mismo templo como con la Puerta del Cordero de San Isidoro de León. Véase: CASTIÑEIRAS (2005).

[425] Esta falta de homogeneidad fue remarcada por primera vez por PORTER (1928), discutida por WEISBACH (1949), quien afirmaba la existencia de un significado escatológico escondido en la portada. Dichas opiniones diametralmente opuestas fueron matizadas por J. M. De Azcarate, que verá en el "aparente desorden" de la portada de las Platerías la presencia de un programa iconográfico guiado por una ideología clara y estructurada, en respuesta a las herejías monofisitas combatidas por la reforma gregoriana. DE AZCARATE (1963), 2. Sin embargo, la historiografía actual considera que la estructura del frontispicio de las Platerías no coincide con el original y que quizás cuenta con piezas reaprovechadas de los muros de la residencia de Gelmírez (elevado en 1101 al lado de esta puerta) y de la desaparecida puerta de la Azabachería. Véase: MORALEJO (1995); CASTIÑEIRAS (2005).

[426] El friso con el Apostolado se presenta incompleto ya que algunas figuras fueron removidas a finales del siglo XVIII para dar cabida a las piezas reaprovechadas de la destruida puerta norte. CASTIÑEIRAS (2005).

destacan escenas con otros personajes del Antiguo Testamento, como la referente al rey David acompañado por un instrumento musical, sentado y con las piernas cruzadas.

La Puerta de la Azabachería, situada originalmente en el extremo septentrional del transepto, fue desmantelada y substituida en el siglo XVIII por otra de tipo barroco; en sus inicios constituía la puerta de acceso a los peregrinos procedentes del camino francés[427]. Afortunadamente, conocemos el programa iconográfico contenido en ella gracias a la descripción del *Codex Calistinus*[428] donde se evidencia que sus temas principales se centraban en la representación de la Caída del hombre del Paraíso y la promesa de redención[429].

Cabe mencionar la existencia de otras puertas menores que también dan acceso a la catedral: la Puerta Santa, situada en la Plaza de la Quintana, recompuesta en el siglo XVII con piezas del destruido coro románico del Maestro Mateo y la Puerta Real, de acceso sólo reservado a los reinantes. La catedral cuenta a su vez con numerosos cuerpos anexos construidos en diferentes etapas: el palacio arzobispal de Diego Gelmírez, las dependencias de los canónigos regulares de la catedral y numerosas capillas abiertas en las naves laterales durante los siglos XIV a XVIII.

Análisis del conjunto monumental

La evolución de la historia constructiva de la catedral de Santiago de Compostela plantea numerosos interrogantes y problemas de interpretación, de manera especial respecto a otros templos románicos. Y todo ello en un edificio dotado de un volumen de documentación muy rico: el *Liber Sancti Iacobi*, que ofrece una detallada descripción del estado de su fábrica (1130); la *Historia Compostelana*, que recoge la crónica del principal promotor de esta iglesia, Diego Gelmírez y, finalmente, los numerosos epígrafes, algunos de los cuales están incluso fechados y proveen una cronología orientativa de los sucesivos acontecimientos. A pesar de ello, estas fuentes son, en muchos casos, de difícil interpretación y no permiten reconstruir con exactitud las distintas fases constructivas de

[427] "En relación con el camino de peregrinación y con la ciudad, los peregrinos veían primero la puerta de la Azabachería, por donde entraban, luego la puerta de las Platerías, que da a la ciudad y, por último, la puerta principal [...] Es este orden igualmente el que sigue en la descripción del *Códex Calistinus*". DE AZCARATE (1963), 6.

[428] "El señor sentado en un trono de majestad y con la mano derecha da la bendición y en la izquierda tiene un libro. Y alrededor de su trono y como sosteniéndolo están los cuatro evangelistas (...)". Véase: LIBER SANCTI IACOBI (1951), 560. El conjunto historiado se completaba con la escena de la huida de Adán y Eva del Paraíso, la Encarnación de Cristo y alegorías de los meses del año.

[429] Véase: PORTER (1928).

la iglesia, tal y como ocurre en la lectura del epígrafe situado en la Puerta de las Platerías[430].

Tanto en el *Liber Sancti Iacobi* como en la *Historia Compostelana* aparece la fecha de 1078 como año de inicio de la catedral románica[431]. Sin embargo, en el epígrafe situado en la capilla del Salvador aparece la fecha de 1075, que coincidiría con la visita del rey Alfonso VI a la ciudad para la celebración de un "*concilio magno*"[432]. En esta ocasión se discutió el cambio de rito en la iglesia galaica y se donó a esta iglesia una parte del botín (30.000 dinares) obtenido por Alfonso VI del monarca Abdllah de Granada[433]. Dicho acontecimiento, que permitirá al obispo Diego Peláez de emprender las obras de la nueva catedral, está representado según V. Nodar en los capiteles de la entrada de la capilla del Salvador. Estos capiteles estaban dirigidos a la comunidad monacal de Antealtares e iban destinados a efigiar al monarca y al obispo Peláez; incluyen la representación de la ascensión de Alejandro, una escena moralizadora destinada a amonestar la conocida soberbia del soberano leonés[434].

La primera fase constructiva de la iglesia puede incluirse en los últimos veinte años de siglo XI, cuando la seo catedralicia de Compostela estaba dirigida por el obispo Diego Peláez y se alargaría hasta el año 1088, momento en que se interrumpe bruscamente. A esta fase tan solo corresponden las tres capillas centrales del deambulatorio y sus muros inmediatos, cuyas obras se terminaron durante una segunda campaña tal y como se deduce de su ornamentación exterior[435]. Durante el periodo que transcurrió entre la deposición de Peláez y la llegada de Gelmírez las obras muy probablemente estuvieron paradas. Esto

[430] En una de las jambas del portal de la izquierda se hace referencia a la inscripción: "ERA ICXVI-V IDVS I V LII". Tal y como observa S. Moralejo "la fecha resultante puede ser tanto 1078, como 1103 ó 1104". El autor enfatiza, además, posibles problemas de homonimia derivados de los nombres de los prelados (Diego Peláez-Diego-Gelmírez), de los reinantes (Alfonso VI y Alfonso VII) y los directores de la obra (ambos llamados Bernardus). Véase: MORALEJO (1995), 127.

[431] Véase: LIBER SANCTI IACOBI (1944). M. Durliat defiende la validez de esta fecha, afirmando: "*Par chance, on connait avec précision la date du début des travaux dans la cathédrale de Galice. Elle est donnée par deux documents postérieurs de moins d'un siècle à l'événement, et par une inscription commémorative contemporaine. Il s'agit de 1078*". DURLIAT (1973), 205.

[432] LÓPEZ ALSINA (1993).

[433] Véase: REILLY (1989); LÓPEZ ALSINA (1993).

[434] Más que a los mencionados capiteles del arco de ingreso, V. Nodar señala la importancia de este capitel, donde tanto la escena figurada como la ornamentación de cestas y entrelazos parece constituir un comentario o glosa sobre las pretensiones del rey. La intención de Alfonso VI era poder controlar la entonces independiente iglesia gallega. Véase: NODAR (2004).

[435] M. Castiñeiras recuerda que la construcción de estas tres capillas se menciona anteriormente, en 1077, con la Concordia de Antealtares, pero que su realización acabaría en el siglo XII. Véase: CASTIÑEIRAS (2005). Asimismo, J. Williams observó: "los capiteles del interior de esta capilla (del Salvador) […] dan la impresión de que la obra atribuible a Diego Peláez no alcanzó mucho en altura, más allá de la capilla del Salvador". Véase: WILLIAMS (1984), 282.

significa que, si bien es posible considerar iniciada la primera campaña en 1075 (según la

Sernin de Toulouse[442]. La influencia de estos dos obradores vuelve a aparecer en la puerta de las Platerías, edificada entre 1110 y 1116[443], y es visible sobre todo en los relieves del maestro de la Tentación[444]. Dichos artistas se registran muy temprano y son atestados con el nombre de *Bernadus* y *Robertus*, ambos franceses de nacionalidad o de formación[445].

Sin embargo, en relación con la temática de esta tesis es más interesante centrar nuestro foco de atención en la capilla del Salvador, realizada bajo el episcopado de Diego Peláez. Siguiendo el hilo de la larga controversia a propósito de la anterioridad de la catedral compostelana frente a la tolosana[446], cabe recordar que S. Moralejo propuso una "ligera prioridad sobre Toulouse", aceptando la fecha de 1078 para el comienzo de las obras en la catedral compostelana y de 1080 para la francesa, tal y como plantearon M. Durliat y T. Lyman. En esta línea cabe preguntarse si esta prioridad afectó también la redacción del proyecto original, pues tal y como observa el autor, la cabecera de Toulouse "parece diseñada a la medida exacta de los restos conservados del ábside paleocristiano que la precedió, un engaste que no es tan perfecto en el caso del mausoleo compostelano"[447]. Precisamente esta ligera diferencia formal sería la prueba, según M. Durliat, de la anterioridad del obrador compostelano respecto del tolosano[448].

A pesar de ello, la catedral de Santiago perdió rápidamente su prioridad: la basílica de Saint-Sernin, después de un breve periodo de inactividad (1082-1083), progresó con gran rapidez. En cambio, la catedral de Santiago de Compostela registró, como se ha descrito, un significativo periodo de inactividad entre la primera y la segunda campañas,

---

procedér a la destruction de l'ancienne église jusque-là conservée pour l'excercice du culte." DURLIAT (1990), 313.

[442] Precisamente en dos capiteles, ambos historiados: el primero se encuentra en correspondencia con la entrada meridional del deambulatorio y representa a un grupo de personas envueltas en olas que le llegan hasta la cintura; otro en la nave lateral del transepto, cerca de la capilla de la Santa Cruz, que representa el suplicio del avaro. En ambos, M. Durliat reconoce la intervención de un artista procedente de Conques cuya presencia en Compostela se explica por la colaboración artística instaurada entre 1112 y 1124 entre la abadía francesa y la catedral tolosana. La influencia de Toulouse se hace patente en los capiteles vegetales del transepto decorados con hojas partidas, así como en la rica variedad de combinaciones de motivos vegetales. De la misma manera, algunos capiteles historiados del transepto recuerdan, según M. Durliat, la Porte Mièvegille de la abadía tolosana y, por lo tanto, son fechables en torno a 1117. DURLIAT (1990).

[443] J. Williams consideró retrasar la cronología tradicional atribuida a la Puerta de las Platerías por M. Gómez Moreno y fijarla en 1103-1109. WILLIAMS (1976).

[444] Cabe recordar que en esta misma puerta se ha visto también el influjo de talleres hispánicos, como por ejemplo en el relieve con una mujer semidesnuda y con el cráneo en la mano, alegoría del adulterio que, por sus formas, recuerda los desnudos de San Pedro de Jaca. GAILLARD (1938); NÆSGAARD (1962). En esta misma puerta cabe destacar también la presencia de estatuas en las jambas, característica que enlaza nuevamente con los talleres franceses presentes en la catedral compostelana.

[445] LACARRA DUCAY (1994).

[446] Véanse a este propósito los estudios de: KINGSLEY (1924); WILLIAMS (1973); MORALEJO (1983).

[447] MORALEJO (1983), 223.

[448] DURLIAT (1969-a).

hecho que jugó en favor del obrador tolosano[449]. En esta "lucha" cronológica, entre los puntos a favor de la catedral compostelana, S. Moralejo destaca la mayor armonía entre los cuerpos arquitectónicos de ésta frente a su coetánea tolosana, alcanzando la cualidad de "clásica" dentro de su tipología[450].

La presencia de la decoración en ajedrezado en este templo

La decoración en ajedrezado se encuentra profusamente en la catedral. Como ya he remarcado anteriormente, en este templo aparece una tipología diferente (D) a las demás encontradas en los estudios precedentes que ocupa la cornisa de las ventanas de las tribunas. Además, aparece una variación de la tipología B realizada en bocel en la arquivolta de la cabecera del templo de la Corticela[451]; nuevamente en el óculo del hastial occidental (ahora parcialmente escondido entre los anexos de época moderna). Una arquivolta en bocel con decoración en ajedrezado se encuentra en el altillo del transepto norte de la catedral, en una cornisa plana puesta a la base de la torre situada en el lado suroeste del transepto meridional (ambas B); en los guardapolvos apuntados de los ventanales interiores de la tribuna de la catedral (B) y la arquivolta de la Puerta de la Vía Sacra (B). Todas estas partes del templo corresponden a fases constructivas posteriores a é la época de D. Peláez y por lo tanto serían fechables a partir de 1095 (*véase anexo CD*).

Es interesante remarcar que en todos los casos mencionados aparece únicamente la tipología B. Esto se puede explicar si analizamos el taller que trabajó en Compostela bajo la dirección de D. Gelmírez. En primer lugar cabe recordar que a partir de 1095 "*il cantiere della cattedrale di Jaca riprende i lavori sotto una particolare impronta jaquese*"[452]. Esto se debe a que las obras de la catedral fueron dirigidas, entre 1095 y 1101, por el maestro Esteban de formación navarro-aragonesa. Entre las innovaciones que se deben a este artista cabe mencionar la introducción de la capilla poligonal (a imitación de la catedral románica de Pamplona). Según afirma M. Castiñeiras, el maestro Esteban, se forma en el taller de la catedral de Jaca y seguidamente, hacia el 1095, trabaja en Compostela y realiza los muros perimetrales del deambulatorio con las capillas

[449] En Saint-Sernin la cabecera y el transepto debieron de estar finalizados en 1100, mientras en Santiago en este mismo año sólo se habían completado las tres capillas del hemiciclo de la girola. MORALEJO (1983).
[450] "El audaz desarrollo de su transepto, la sutil alternancia de sus soportes (...) el recurso a la *variatio* retórica que no se resuelve sólo en cambios de plan o de maestro son, en suma, otras tantas virtudes al lado de las cuales las cinco naves de Toulouse se presentan como un exceso o la sobriedad de las líneas que distingue la misma iglesia, como sequedad". MORALEJO (1983), 223.
[451] Obra de finales de siglo IX por el obispo Sisnando I, reformada notablemente durante el periodo románico.
[452] Véase: CASTIÑEIRAS (2007), 389.

poligonales de Santa Fé y San Andreas, empieza a ocuparse del transepto y prepara el futuro palacio de Gelmírez y la Puerta de las Platerías[453]. La presencia del ajedrezado en las partes bajas del templo se debe sin duda a la intervención de este maestro, que trajo consigo nuevos sistemas constructivos y decorativos.

En cambio es interesante fijarse en las partes de la catedral compostelana que se incluyen en el periodo de las obras del obispo D. Peláez y donde aparece el ajedrezado en la escultura: la capilla del Salvador (hacia 1075)[454]. En este caso la decoración, de tipología C, orna los ábacos de uno de los capiteles de la nave lateral derecha (*imagen 49*). Recordamos que esta construcción pertenece a la primera etapa de la catedral, levantada bajo el obispado de D. Peláez y, por lo tanto, es posible fechar sus capiteles entre 1075 y 1088. En la misma línea, cabe enfatizar la proximidad estilística de estos capiteles figurados con la placa funeraria de Abad Begón (1087-1107) presente en Sainte-Foy de Conques, estilo que estaría influenciado, a su vez, por la escuela de Auvergne[455]. Precisamente, el capitel de la capilla del Salvador que presenta la decoración en ajedrezado en su ábaco podría pretender imitar aquél existente en el muro de cierre del transepto sur de la iglesia francesa, con la imagen de una sirena con la cola bífida y fechada hacia 1070-1080[456]. También es posible plantear que la tipología C, muy difundida en todo el territorio gallego, procede de la iglesia de Sainte-Foy de Conques, donde aparecería con anterioridad a la catedral compostelana (*véase anexo CD*).

Finalmente destacamos que en Santiago de Compostela volvemos a encontrarnos con una cronología parecida a la de San Pedro de Jaca, San Isidoro de León, Saint-Sernin de Toulouse y Sainte-Foy de Conques. El hecho de que se encuentre contemporáneamente en estos templos refuerza la idea de la presencia de un mismo autor, el maestro Esteban, que importa desde Aragón nuevos sistemas decorativos para la talla en piedra y que lo aplica en la catedral compostelana cuando vuelve a trabajar por voluntad de Peláez.

[453] Véase: CASTIÑEIRAS (2007).
[454] Véase: NODAR (2004).
[455] No es casualidad que los autores que trabajan en este tramo de la girola han sido denominadas como "Maestro Bernardus de Conques", "Maestro de Auvergne", "Maestro de Gascuña". NODAR (2004).
[456] Véase: BOUSQUET (1973).

2.2.12. El románico tardío y la decoración en ajedrezado en la Galicia rural: Santa María das Aréas de Fisterra

Localización geográfica

La iglesia de Santa María das Aréas se localiza en el pequeño ayuntamiento de Fisterra, cerca del propio cabo de Fisterra, en el límite meridional de la región costera de la Costa da Morte, dentro de la comunidad autónoma de Galicia. Este templo está situado en el punto más occidental del territorio europeo.

Aproximación a la historia del templo

Tanto los estudios de carácter científico como las fuentes documentales relativas a esta iglesia gallega resultan bastante escasos[457]. Según algunos autores, Santa María das Aréas tiene un origen precristiano de manera que el templo actual sería "el resultado de la

[457] Los estudios monográficos dedicados a este templo son los siguientes: RAMÓN (1956); OTERO PEDRAYO (1974-2000); FERRÍN (1999); SGRIGNA (2003).

cristianización de un antiguo lugar de culto pagano"[458]. La primera mención a este templo en un documento se remonta a 1199 y hace referencia al testamento de Doña Urraca Fernández, hija del conde Fernando Pérez de Traba[459]. La segunda y última mención de la iglesia fecha de cincuenta años más tarde, en el placito entre el monasterio de Toxos Outos (Noia) y Mariña Eáns, esposa de Fernándo Pérez de Duyo. En este manuscrito la comunidad de religiosos concedía a esta dama los derechos sobre la ciudad de Duyo con la condición de devolverlos a su muerte a este monasterio juntamente con los dominios de Sardiñeiro y Fisterra[460].

De estas fuentes documentales se desprende que el templo fue levantado hacia finales del siglo XII, tal y como lo confirmarían los restos románicos de la fachada y de la cabecera y la primitiva planta de una nave y ábside rectangular. Sin embargo, el templo fue afectado por numerosas reformas y añadidos desde el siglo XIII hasta la época actual, que modificaron ampliamente su aspecto original.

Las primeras intervenciones atañeron la parte septentrional, a lado del hastial occidental, con la construcción de la capilla de Santa Lucía (siglo XIII)[461]. En el siglo XIV se procedió a la reconstrucción de la bóveda del ábside[462]. En 1469 se tiene noticia de la erección de la capilla de "Nosa Señora de la Quinta Angustia y San Miguel", situada en eje con el último tramo de la nave, en la parte meridional del templo; en 1534 se añade otra capilla, dedicada a la Virgen del Rosario (situada en el lado opuesto) y, finalmente, en el siglo XVII se levanta la Capilla del Santo Cristo, en el lado norte del presbiterio[463].

Actualmente, el templo constituye la iglesia es la parroquial del pueblo de Fisterra y está abierta al culto.

---

[458] Véase: RAMÓN (1956), 205.

[459] Entre las últimas voluntades de doña Urraca: "*ad opus ecclesiae Sancte Marie de Finibus Terrae xxx solidos*". COLECCIÓN (1901), doc. 20, p. 85. La familia de los Traba tuvo un papel muy destacado en el panorama político de Galicia del siglo XII, sobre todo gracias a Pedro Froilaz de Traba, abuelo de Urraca, quien se encargó personalmente de la educación del futuro rey Alfonso VII de Castilla y León. Los Traba reconocieron el dominio castellano-leonés en Galicia, enfrentándose así a los intentos de independencia de Diego Gelmírez. Véase: STROLL (2004).

[460] "*Quantam hereditatem habetis vel habere debetis in ecclesia Sancte Marie de Finibus Terra et tota ipsa filigrsia tam ecclesiastica quam laycalia*", PÉREZ RODRÍGUEZ (2004), B-Tombo, f. 63rv, 190-191.

[461] Véase: GEG (1980-1987).

[462] Tal y como lo documentan los epígrafes contenidos en una de las enjutas que hacen referencia a la familia del obispo Mariño, que desde el siglo XIV fueron propietarios de esta iglesia, tal y como se propone en: SGRIGNA (2008).

[463] Estas noticias se encuentran en: OTERO PEDRAYO (1974-2000).

Descripción general de la iglesia

El templo de Santa María das Aréas consta de una capilla rectangular y una sola nave dividida en cuatro tramos por tres pares de columnas que sostienen arcos fajones apuntados; el templo dispone de una cubierta con techumbre de madera a dos aguas. La obra está realizada enteramente con grandes sillares graníticos (material litológico dominante en la zona), desbastados con corte oblicuo. Consta de tres entradas: una situada en la parte occidental, la portada principal de acceso a la iglesia, y otras dos en la pared del lado septentrional, en el primer y segundo tramo. El primer tramo de la nave está ocupado por una tribuna apoyada en un sotacoro de tres arcos dovelados apuntados que descansan sobre dos pares de columnas con capiteles esculpidos en un solo bloque. Los arcos fajones apuntados descansan sobre altas y gruesas columnas acodilladas decoradas con capiteles fitomorfos apenas esbozados, como hojas carnosas rematadas con roleos o bien grandes hojas lisas bipartidas. La portada principal conserva su aspecto románico y consta de tres arquivoltas, las más interiores de las cuáles alternan toros y escocías mientras la última presenta una moldura en ajedrezado. Esta arquivolta y aquélla inmediatamente sucesiva se apoyan en una imposta lisa cortada en bisel; en cambio, el arco que rodea el tímpano, descansa sobre otras dos cornisas más cortas, pero de igual tamaño y forma. Los capiteles que coronan las cuatro columnas acodilladas presentan decoración vegetal de hoja de acanto, aunque su lectura resulta muy difícil debido a su pésimo estado de conservación. Más arriba, en este mismo hastial, se encuentra una estrecha ventana de medio punto y a su lado un escudo probablemente perteneciente a la familia de los Altamira, patrones de esta iglesia en el siglo XVI[464].

El hastial occidental se encuentra precedido por una arquería de cuatro vanos de medio punto, sobre el cual se apoyaba originalmente un pórtico de madera[465], cerrado por los tres lados. El testero de la capilla absidal, más pequeña y más baja de la nave, está reforzado por dos contrafuertes situados en los dos extremos del hastial. En el muro se abre una ventana de medio punto que se apoya en dos columnas acodilladas con fustes esbeltos y capiteles foliados; el arco está delimitado por un guardapolvo ajedrezado realizado en alto relieve y coronado por una moldura lisa en bocel. Descansa sobre dos impostas lisas insertadas longitudinalmente en el paramento mural; la moldura del arco intermedio presenta hojas enrolladas.

[464] Véase: RAMÓN (1956).
[465] Que correspondería con "un pórtico de madera barroco". CAAMAÑO (1962), 127.

Análisis del conjunto monumental

La parte que interesa al presente estudio se concentra exclusivamente en el exterior del templo, ya que en el interior, ampliamente reformado, los restos románicos se ciñen a los capiteles de la nave que presentan elementos decorativos anicónicos muy comunes en todo el ámbito del románico que hacen imposible su delimitación temporal. La composición del portal, de dos arquivoltas en bocel y guardapolvo ajedrezado sobre dos pares de columnas acodilladas y capiteles vegetales, constituye un modelo ampliamente repetido en otras iglesias rurales gallegas, posiblemente obras de escuelas locales activas en el último cuarto del siglo XII[466]. Sin embargo, la presencia del arco decorado con hojas enroscadas es un elemento que distingue la iglesia finisterrana de aquellas citadas anteriormente, acercándose al estilo compostelano del maestro Mateo, tal y como lo confirmarían las observaciones de J. M. Pita Andrade[467].

En los capiteles vegetales del interior de la iglesia se han reconocido influencias de la catedral compostelana y concretamente del taller del maestro Mateo, tal y como se evidencia en los capiteles del ábside realizados en estilo corintio con las hojas enrizadas "*en crochet*"[468]. La iglesia de Santa María das Aréas se realiza en un momento de ferviente actividad constructiva que alcanza una amplia difusión por toda Galicia entre la segunda mitad y las últimas décadas del siglo XII. El foco irradiador del que se originan las diferentes orientaciones artísticas es la catedral compostelana, inspiradas en la contemporánea obra del maestro Mateo. Si bien se trata de una iglesia rural muy alejada de la catedral compostelana, la presencia de estas influencias no debe extrañar si se considera el papel de guía que ha desarrollado el obrador de la catedral de Santiago en los edificios románicos del oeste peninsular. Asimismo, cabe remarcar la persistencia de unas fórmulas constructivas y decorativas en la labor de los canteros de tiempos posteriores al

[466] A este propósito véanse los casos de: San Martín de Tiobre (A Coruña); San Pedro de Meixide (Lugo); San Tirso de Palas de Rey (Lugo); San Martín de Dornelas (Pontevedra). Asimismo, la ventana del ábside sigue el mismo patrón de aquélla de San Pedro de Redonda y de Santa Leocadia de Frixe (A Coruña).

[467] "Dentro del área estilística que distingue a Mateo se encuentran los arcos decorados con hojas dispuestas radialmente (a veces con un eje perlado) o abrazando molduras de bocel tal y como ocurre en el claustro de la Colegiata de Sar y en las puertas de la Corticela, de la Claustra Nova de Orense y de San Esteban de Sayar". Véase: PITA (1961), 7.

[468] I. Bango señaló en un contexto más general aunque puede ser válido al respecto: "Son los temas decorativos de florones y hojas carnosas los que más trascienden en el territorio gallego". Véase: BANGO (1979), 89. También es interesante citar otro paso del mismo autor referente a la obra de Pita Andrade sobre el influjo de Compostela en el románico regional: "La influencia de Santiago no fue la única, pero sí la más importante. Ahora bien, siendo la basílica del Apóstol un templo de desmesuradas proporciones, ha de reconocerse que su arte transciende a toda región de una manera fragmentada, incluso inconexa". Véase: BANG

románico. Este hecho es habitual en Galicia donde, con más vehemencia que en otras zonas de la Península, el medio rural se puebla de iglesias románicas realizadas por canteros enraizados en una larga tradición que dificultaron la llegada de las nuevas tendencias[469].

Sin embargo, esto no quiere decir que en el reino de Galicia no tuvieron buena acogida las producciones foráneas: la introducción de la reforma del Císter con la filiación del monasterio de Oseira (Ourense) en 1141 y al año siguiente la de Sobrado de los Monjes (A Coruña), conllevó la introducción de este modelo constructivo francés[470]. Con ello se difunde el uso del arco apuntado, que afecta tanto las bóvedas como las cubiertas sin alterar necesariamente el conjunto, tal y como podría ser el caso de la iglesia finisterrana, donde los tramos de la nave están separados por arcos fajones apuntados y techumbre de madera a dos aguas[471]. La época de gran ímpetu constructivo que vivió Galicia entre finales del siglo XII y principios del XIII refleja la fusión de todas estas aportaciones tanto autóctonas como foráneas; en muchos casos, éstas fueron más diluidas en los templos rurales, alejados del lujo narrativo de las portadas catedralicias compostelanas y carentes de la excelente mano de obra activa en las fábricas principales.

Desde un punto de vista planimétrico, la iglesia de Santa María das Aréas presenta la tipología constructiva más frecuente empleada en los templos románicos gallegos: la nave única y ábside rectangular[472]. Este modelo fue largamente utilizado también en los ejemplos tardíos del siglo XIII y en algunos del XIV. Además, J. M. Caamaño Martínez incluye la iglesia finisterrana en la tipología de "gótico marinero", término que aglutina los templos de una nave, ábside rectangular, cobertura de madera a dos aguas y cabecera con bóveda de crucería[473].

---

[469] "Estas humildes escuelas rurales se presentan especialmente activas a lo largo del último cuarto del siglo XII y con frecuencia llegan a rebasar el límite del 1200". Véase: YZQUIERDO-MANSO (1996), 270.

[470] "Estas directrices se siguen aproximadamente, en la desaparecida iglesia monacal de Montederramo, construida en la sexta década del siglo XII. Por el mismo tiempo se eleva la del monasterio de Armentería que presenta influencias borgoñonas en los abovedamientos". Véase: VÁZQUEZ-GARCÍA-*et alii* (1982), 101.

[471] Tal y como observa R. Yzquierdo Perrín: "en los templos en los que se produjo un cambio de plan arquitectónico, como substituir una proyectada bóveda por una techumbre de madera, es frecuente que se apoye en arcos fajones". Véase: YZQUIERDO-MANSO (1996), 274.

[472] Dicha tipología constructiva "alcanza una enorme difusión y puede decirse que tiene una extrema vitalidad, ya que se mantiene a lo largo de toda la vida del románico". Véase PITA (1969), 90.

[473] Véase: CAAMAÑO (1992), 126.

La presencia de la decoración en ajedrezado en este templo

Se ha propuesto el análisis de Santa María das Aréas no tanto por sus características arquitectónicas o decorativas, que no ofrecen variaciones sensibles de cualquier otro templo del románico gallego, sino por el hecho de que esta pequeña iglesia rural representa uno de los límites territoriales y temporales de la extensión de la decoración en ajedrezado y, por lo tanto, resulta interesante para concluir el apartado referente a la Península Ibérica[474].

Es interesante observar que la decoración en estudio se encuentra únicamente en la parte exterior del templo, que corresponde a la primitiva obra románica: aparece en las arquivoltas con función de guardapolvo del portal y en la ventana del ábside. La realización del ajedrezado en la portada es diferente de aquélla del testero: en la primera consta de una moldura plana con seis filas de tacos, mientras que en la cabecera se dispone alrededor de un bocel y presenta cuatro filas (*imagen 50*). Por lo tanto, debemos considerar el ajedrezado de la portada "tipología C", que se caracteriza por presentar entre 5 y 8 filas de tacos cuadrangulares en medio relieve; en cambio, la decoración de la ventana del ábside constituye un ejemplo de "tipología B", presentando entre dos y cuatro filas de tacos en bocel.

Santa María das Aréas es un ejemplo de cómo los talleres rurales gallegos reciben ocasional o marginalmente las nuevas aportaciones del Císter y de la escuela compostelana. Sin embargo, sobre todo por lo que atañe al aparato decorativo, los canteros rurales que trabajaron en esta iglesia pudieron aplicar sin dificultades algunos elementos pertenecientes al obrador compostelano[475]. En la sencillez ejecutiva de estos repertorios decorativos estriba su enorme difusión en todo el territorio gallego y, sobre todo, en aquellos talleres rurales en los que la posibilidad de dar vida a complejas organizaciones arquitectónicas, escultóricas e iconográficas fue más reducida[476].

Paralelamente, cabe contemplar la posibilidad de que la menor disponibilidad de recursos artísticos o económicos de los obradores pueda estar detrás del origen de la

[474] Sin embargo, no podemos afirmar que esta iglesia estuviera vinculada desde la Edad Media a las peregrinaciones a Santiago de Compostela, ya que no hay noticias de la presencia de la prolongación del Camino de Santiago hacia Fisterra hasta el siglo XIV, cuando se difunde la devoción por la estatua del Santo Cristo, custodiada en el interior de la iglesia. Véase a este propósito: SGRIGNA (2009).

[475] J. M. Vázquez Varela ya había observado que la presencia de determinados elementos ornamentales en la basílica de Lugo proceden del obrador compostelano: "otros motivos, como es el caso de los grifos, leones, ajedrezados, palmetas y rosetas pueden entenderse desde Compostela". Véase: VÁZQUEZ-GARCÍA-*et alii* (1982), 130.

[476] Recordamos a este propósito que, por lo que a nuestro tema de investigación se refiere, se han catalogado un total de 93 iglesias gallegas con la decoración en ajedrezado. Véase el anexo.

tipología gallega de cinco o más filas de tacos. Esta variedad ornamental fue impulsada entre los talleres locales por la necesidad de llenar el espacio decorativo y, asimismo, de compensar la falta de pericia técnica.

Dicha hipótesis parece venir confirmada con la observación de aquellos templos románicos gallegos que presentan el ajedrezado y un rico aparato decorativo. Véase por ejemplo la iglesia de Santiago de Barbadelo (Lugo), realizada en torno al último cuarto del siglo XII[477]: si bien consta de una sola nave y ábside rectangular (ahora reemplazado) presenta un portal articulado con una doble arquivolta ceñida por un bisel con pequeñas bolas y un guardapolvo ajedrezado y está apoyada en un par de columnas con capiteles figurados. Asimismo, tanto las jambas como los cimacios están decorados con elementos geométricos en relieve, ajedrezados para los ábacos y rombos en las mochetas en las que se apoya el tímpano. La tipología de ajedrezado que presenta la iglesia de Barbadelo es únicamente la B, es decir, aquélla procedente del taller de San Pedro de Jaca, y, por lo tanto, es un síntoma más de la afirmación estil.686w 12 0 0d Tm(de la af)Tj108ala1olo

2.3. Francia

2.3.1. Sainte-Foy de Conques y la "Via Podensis" en el Aveyron

Sainte-Foy-de-Conques

Características básicas

Municipio: Conques

Región: Midi-Pyrénées

Cronología: primera mitad s. XI

Decoración

Tipología: ANFD

Frecuencia: 5

Localización:
Exterior: óculo de la fachada; arquivolta de algunas ventanas de la tribuna; cornisa de los ábsides laterales y del cimborrio, arquivoltas de las ventanas de los ábsides.
Interior: ábacos de los capiteles (nave central y tribuna); cornisa e impostas de algunos capiteles (deambulatorio y capillas radiales)

Localización geográfica

El templo se encuentra rodeado por los relieves montañosos del extremo meridional del Macizo Central en la provincia histórica de Rouergue, región de Midi Pyrénées, departamento de Aveyron, Francia.

Aproximación a la historia del templo

Las primeras informaciones acerca del inicio de la vida religiosa en Sainte-Foy de Conques remontan a principios de siglo IX cuando se documenta el asentamiento en el mismo emplazamiento de la actual iglesia de una comunidad eremítica convertida en

regular benedictina[478]. En un diploma otorgado al templo por Pipino II en 838 se ofrece a los monjes de esta pequeña comunidad benedictina de trasladarse a Figeac: a partir de entonces se crean dos abadías (Concas y Novas Concas)[479] gobernadas por un único abad, hecho que disminuyó notablemente la relevancia de la sede primitiva[480]. Posiblemente empujados por el deseo de probar su importancia respecto a la nueva abadía, los monjes de Conques procuraron conseguir unas reliquias para enriquecer su sede y atraer peregrinos. Después de intentar arrebatar sin éxito los restos de San Vicente en tierras ibéricas, los monjes dirigieron sus pasos hacia el monasterio de Agen que conservaba las reliquias de Sainte-Foy, una mártir de doce años perseguida bajo el emperador Maximiano (250-310).

Los textos que relatan esta "*traslatio*" de las reliquias de la santa a Conques permiten situarla alrededor de 866[481]. A partir de este momento la abadía recibirá un importante impulso: Sainte-Foy, considerada protectora de los ciegos y de los prisioneros, empezará a atraer ingentes grupos de peregrinos animados por los numerosos milagros que le fueron atribuidos. Según los comentarios de Bernard de Angers, se levantó una basílica de dimensiones destacables a inicios de siglo XI, constituida por tres naves y tres ábsides[482]. Sin embargo, esta iglesia fue substituida, a lo largo de la primera mitad del mismo siglo por otra más grande, debido al creciente flujo de peregrinos hacia Conques[483].

---

[478] Los documentos que lo atestiguan son dos: el diploma del emperador Luis el Piadoso (819) donde se relata el origen de esta pequeña comunidad eremítica y su asentamiento por parte de su guía, un tal Dadón, en un lugar completamente desierto. El segundo documento es el diploma del rey de Aquitania Pipino II (839) en el cual se listan los bienes pertenecientes a esta abadía. Véase: ONDART (1997).

[479] "*Interea Nostrae Serenitati placuit ut, quia idem monasterium in arduis atque asperrimis nec non augustissimis locis est constitutum, ita ut pro sua angustia plurimorum obsit habitationi, et pro asperitate victualia prohibet illuc deferri, ut in loco cujus vocabulum est Figiacus, quem tamen abhinc Novas Concas nobis vocari placuit, monasterium construatur*". LEVILLANS (1926), 134.

[480] Estas disputas acabarán en favor de la sede de Figeac en el concilio de Nimes (1096), a partir del cual las dos abadías ya no dependen la una de la otra y, a su vez, se decidió el traslado del abad de Conques a Figeac. GAILLARD (1974).

[481] Según este texto las reliquias de la santa llegaron a Conques en 866 y se alojaron en la iglesia dedicada al Salvador (Saint-Saveur). Véase: DURLIAT (1990).

[482] Bernard d'Anger es el primer autor que se ocupa de redactar los milagros de Sainte-Foy. Compuso el *Liber miracolorum sanctae Fidis* en ocasión de los tres viajes a Conques entre 1010 y 1020. En el libro IV, el autor hace una minuciosa descripción del templo: en sus comentarios destacamos la mención a las numerosas cadenas que fueron donadas a la santa por ex-prisioneros como forma de agradecimiento. Éstas ponen de manifiesto que el culto a Sainte-Foy estaba ya muy consolidado a principios de siglo XI. A este propósito, Bernard recuerda la curación del ciego Guibert, uno de los milagros más conocidos atribuidos a la santa. Por lo que se refiere a la estructura arquitectónica del templo, el autor lo define como: "*angulose ecclesiae*" o "*basilica triformis*", seguramente referentes a la planta de tres naves o de cruz latina. Véase la edición de: ROBERTINI (1994) y los comentarios de BONNASSIE-DOURNAY (1995) en relación a su datación y de las copias conservadas.

[483] M. Deyres hace distinción entre estas dos fábricas denominándolas "Conques I" y "Conques II" y afirma: "*Conques I avait suffit à accueillir les pèlerins qui venaient honorer Sainte-Foy; mais, au XIe siècle, elle devenait trop petite pour recevoir en plus les pèlerins qui, venus de Puy, allaient à Compostelle*". DEYRES (1965), 8.

Las obras del nuevo templo fueron dirigidas por el abad Odolric entre 1041 y 1050. Según varios autores[484] las obras se llevaron a cabo muy rápidamente, y en 1065 ya estarían casi terminadas; según otros investigadores[485], los trabajos finalizaron poco después de esta fecha. Sin embargo, ambos expertos dudan en afirmar con mayor precisión la fecha de finalización de las obras ya que durante la época del sucesor de Odolric (Etienne II, 1065-1087) los documentos no mencionan ninguna actividad constructiva[486]. Sin embargo, bajo Begón III (1087-1107) se emprenden las obras del claustro, del campanario situado encima del crucero y del tímpano de la fachada occidental[487].

Durante el siglo XV se registran las primeras reformas que afectan principalmente al campanario en el crucero y el brazo meridional del transepto en el cual se construye una pequeña sacristía (dotada de pinturas al fresco) y en el lado sur-occidental del exterior del templo se levanta la capilla del Rosario. En 1568, una incursión calvinista en Conques provoca un incendio en la zona occidental de templo, quedando afectadas las dos torres que flanquean la fachada y parte del nártex. En 1781 la muy exigua comunidad de canónigos se traslada a la cartuja de Villefranche-de-Rouergue. Finalmente, la Revolución Francesa acaba con el patrimonio de la abadía, desmembrado y vendido como bien público; se procede a la destrucción del claustro y sólo algunas de sus piezas quedan almacenadas en la Capilla del Rosario. En un informe del arquitecto Boissonnade de 1835 se indica que la iglesia se encuentra en un estado de conservación muy lamentable. La iglesia de Sainte-Foy recobró su aspecto románico gracias a las reformas del arquitecto J. L. Formigé durante el último cuarto del siglo XIX.

Descripción general de la iglesia

La abadía de Conques ha sido clasificada como un ejemplo de la denominada escuela de peregrinaje por presentar todos los rasgos característicos de este grupo[488]. Sin

[484] Tanto G. Gaillard como M. Deyres se apoyan en la Crónica de Conques donde se afirma que el abad Odolric realizó gran parte de las obras (*basilica ex máxima parte consummavit*). Véase: MARTÈNE-DURAND (1717), col 1390; GAILLARD (1963); DEYRES (1965).

[485] Véase: DESHOULIÈRES (1936); AUBERT (1937) que observan que el paramento mural de la iglesia no aparece homogéneo e imputan estas irregularidades a una serie de "pausas" que interrumpirían el desarrollo de las obras.

[486] Según afirma GAILLARD (1974), confirmado también por DURLIAT (1990).

[487] "*En 1099, dans une charte par laquelle le pape Urbain II accorde à Sainte-Foy plusieurs privilèges, il n'est pas question de l'oeuvre de l'eglise, ce qui tendrait à indiquer qu'elle etait terminée[...]mais après Étienne, Bégon III a fait oeuvre de constructeur: il a édifié le cloitre* ". GAILLARD (1974), 41.

[488] Anteriormente ya he mencionado la cuestión acerca de esta clasificación tipológica, en los apartados relativos a Santiago de Compostela y Saint-Sernin de Toulouse. Su uso en la presente tesis se debe a la voluntad de atenerse a la historiografía tradicional únicamente por razones de claridad expositiva.

embargo, destacan en ella algunas diferencias estructurales: la más evidente estriba en las reducidas dimensiones de su planta con respecto a otros templos[489]; en esta línea llama la atención la corta extensión de su nave (de cinco tramos) respecto a la anchura del brazo del transepto. Otros aspectos a destacar son la presencia en la girola de tres capillas en lugar de cinco y la ausencia de la tribuna en los lados cortos del transepto (reemplazado por un pasillo muy estrecho)[490].

Por lo que al resto del conjunto se refiere, el templo de Sainte-Foy de Conques comparte los mismos rasgos compositivos de las iglesias de peregrinación: nave central con dos colaterales menores con tribunas, que se prolongan en el amplio transepto y en el deambulatorio; una espaciosa capilla mayor con tres absidiolos, con otro más en cada lado del transepto[491]. También comparte el mismo sistema de abovedamiento: bóveda de cañón dividida por arcos fajones en la nave central y de arista en los laterales (el mismo esquema se repite en el transepto); en las tribunas destaca una bóveda de medio cañón con arcos fajones de refuerzo. Las naves, separadas por arcos formeros doblados y apoyados en pilares que alternan pilastras adosadas a columnas, están coronadas por una amplia tribuna abierta en el triforio que se extiende sobre el transepto de la capilla mayor[492]. En el triforio se abren ventanas geminadas enmarcadas por arcos de descarga; el espacio del ventanal está dividido por dos columnas dobles con una decoración de los capiteles muy variada: en ellos se alternan elementos vegetales (hojas grandes lanceoladas y de acanto) y fantásticos (dragones, aves afrontadas, sirenas) con otros historiados (una Anunciación, San Miguel con el dragón, una escena del suplicio del usurero). Entre un ventanal y otro se dispone una columna adosada y apoyada en los pilares de división de la nave; sus capiteles alcanzan los arcos torales. El transepto está cerrado en ambos lados con dos muros rectos divididos en dos paños por pilares adosados al paramento; en ambas partes se abren dos ventanas de medio punto, tanto en el piso inferior como en el nivel de la tribuna. En el piso superior una columna adosada al paramento separa las dos ventanas y viene rematada con un óculo de moldura en bocel. Entre el piso inferior y la tribuna se emplaza un alero apoyado en canecillos labrados con motivos vegetales y en una cornisa ajedrezada de

[489] Véase las plantas de Saint-Sernin de Toulouse, Saint-Martial de Limoges, Saint-Martin de Tours, Santiago de Compostela que presentan la misma extensión en longitud.
[490] G. Gaillard considera que este hecho se debe a un cambio en el proyecto inicial. GAILLARD (1974).
[491] Por lo que se refiere a las capillas del transepto cabe resaltar que, a diferencia de las otras iglesias de la escuela de peregrinación, en el templo de Sainte-Foy de Conques éstas vienen precedidas por un pasillo cuya extensión corresponde al tramo recto del presbiterio.
[492] Sin embargo, la tribuna se interrumpe en el deambulatorio donde se encuentra una galería con bóveda de cuarto de esfera.

cinco filas tallada en bisel. Los capiteles de la parte baja del templo, tanto en el transepto como en el deambulatorio (que corresponderían a una primera fase de las obras), son de gres y presentan motivos de entrelazos de tres filas combinados con impostas de palmetas "*en éventail*" y semi-palmetas[493]. El crucero se eleva sobre trompas y está coronado por una linterna sobre tambor rematado, en sus inicios, por una cúpula y substituido en el siglo XIV por una bóveda de crucería.

La iglesia de Conques presenta tres accesos: uno en el hastial occidental y otros dos abiertos en el colateral occidental del transepto (de modo que todas las entradas están encaradas hacia la misma dirección). El portal del brazo norte presenta una arquitectura muy sencilla: se compone por dos arquivoltas de medio punto en las cuáles se alternan molduras de toros y escocías, completadas por un guardapolvo ajedrezado de tres filas escalonadas (tipología A). Las columnas acodilladas están rematadas por capiteles vegetales de hojas entrelazadas[494]. El portal diametralmente opuesto que se abre en el transepto presenta una estructura muy parecida: dos arquivoltas y guardapolvo (sin ajedrezado) que descansan en capiteles entrelazados de forma troncocónica alargada. El portal occidental, en cambio, empezado en el primer decenio del siglo XII, constituye el ejemplo más logrado de escultura monumental desarrollada en Sainte-Foy de Conques. Se emplaza en el medio del hastial de dos aguas en cuyas extremidades se levantan dos torres de base cuadrangular reforzadas por contrafuertes que alcanzan toda su altura hasta el tambor. Por encima del portal se abren dos ventanas gemelas adoveladas enmarcadas por un arco de descarga de medio punto y coronadas por un óculo decorado con una moldura en ajedrezado. El portal viene precedido por un arimez con techumbre de dos aguas y consta de dos entradas separadas por un parteluz; por encima de ello se sitúa un articulado tímpano esculpido que se estructura en tres niveles de relieves[495].

El tema de la composición es el Juicio Final: en el centro aparece Cristo bendiciente que levanta su brazo derecho para acoger a los elegidos y baja el brazo

[493] Esta organización del transepto es muy parecida a aquélla utilizada en Saint-Sernin de Toulouse; sin embargo, destaca la realización más tosca del conjunto en la abadía de Sainte-Foy de Conques, cuyas ventanas presentan dimensiones desiguales en la tribuna y en el piso inferior. Para una detallada descripción de los capiteles. Véase: DURLIAT (1990).

[494] El estilo de estos capiteles ha sido relacionado por M. Durliat con los capiteles de una de las absidiolas de la zona norte del transepto, en la parte más antigua de la iglesia. Véase: DURLIAT (1990).

[495] Un análisis de sus relieves ha evidenciado la posibilidad de que el portal actual no corresponda a la organización originaria: se ha supuesto que éste fuera precedido por un pórtico situado entre las dos torres. Además, formaban parte de ello también algunos relieves actualmente colocados en el transepto septentrional que representan a una escena de la Anunciación acompañada por el profeta Isaías y por San Juan Bautista. Véase a este propósito la teoría de BOUSQUET (1947).

izquierdo para rechazar a los condenados. Está rodeado por el tetramorfo y por ángeles que llevan los instrumentos de su pasión; a su izquierda, un cortejo compuesto por la Virgen y San Pedro, el abad Dadón (su fundador) y Carlomagno (considerado en las fuentes el benefactor de la iglesia); finalmente, a la izquierda, inserida en una galería con arcadas que representa a la iglesia y en acto de rezar, Sainte-Foy, que actúa de intermediaria entre Cristo y las almas. En el dintel por debajo del cortejo, se representa al paraíso por medio de unas arcadas en cuyo centro está Abramo acogiendo las almas de los elegidos; en el otro costado del dintel, que corresponde al lado izquierdo de Cristo, se dispone el grupo de los condenados que reciben suplicios en el infierno.

Entre ellos se han reconocido a Rainon (señor del castillo de Aubin) que había sido excomulgado por los canónigos de Conques por su crueldad; y a Hector (señor del castillo de Belfort) acusado de adulterio[496]; también se distingue a Begon, obispo de Clermont, acusado de robar el tesoro de Conques, prostrado frente a un diablo. Finalmente cabe denotar que la escena del usurero colgado por dos diablos presenta afinidades estilísticas con un capitel del transepto con el mismo tema representado en la catedral de Santiago de Compostela[497].

Análisis del conjunto monumental

La datación temprana atribuida por las fuentes a la iglesia de Sainte-Foy de Conques y el hecho de que este templo se incluya en el grupo de las iglesias de peregrinación representa "un caso clásico de conflicto aparente entre la documentación y la presunta lógica del desarrollo histórico"[498]. Pronto algunos investigadores empezaron a dudar de las fuentes documentales que afirman que el templo ya estaba prácticamente acabado en 1065[499]. Recientemente la historiografía artística tiende a considerar una datación de la iglesia que se corresponde al pleno siglo XI y que además, en algunas de

[496] Véase: FAVREAU-MICHAUD-LABANDE (1982), 22.
[497] Véase el estudio de DECHAMPS (1941) sobre los relieves esculpidos de la iglesia y sus relaciones con el románico ibérico.
[498] WILLIAMS (1984), 280.
[499] El arqueólogo M. Deshoulières fue el primero en dudar de la cronología propuesta en las fuentes: "*Si des textes précis lui attribuent une date certaine, l'examen de son architecture parait au premier aspect contredire, par la perfection qui s'en dégage et par le style de la sculpture, une antiquité fixée*". DESHOULIÈRES (1939), 253. Dichas observaciones han sido respaldadas por las conclusiones del coloquio de la *Societé française de archeologie*, celebrado en Conques en 1973, en las cuales se evidencia el papel del abad Esteban II inductor de las obras, que finalizaron en la primera mitad del siglo XII con la conclusión de parte de la nave y del transepto. Estas informaciones proporcionadas por J. Williams se refuerzan con su comentario: "yo también dudaría en asociar todo el edificio actual con la campaña de mediados o incluso del tercer cuarto del siglo XI". WILLIAMS (1984), 280. Véase también: FAU (1956); DEYRES (1965).

sus partes, presenta elementos constructivos propios del siglo XII, como el portal occidental[500].

Como está documentado en el *Codex Calistinus*, Conques se sitúa en la ruta de peregrinación que enlaza Puy-en-Velay con Santiago de Compostela; A pesar de su emplazamiento aislado, esta iglesia gozó ya desde época carolingia de beneficios y donaciones que le permitieron contar con numerosas posesiones a banda y banda de los Pirineos[501]. Las grandes adquisiciones empiezan con el abad Odolric y no se interrumpen hasta principios de siglo XII con la muerte del abad Begón III[502]. La mayoría de ellas se encuentran en el reino de Navarra y de Aragón sobresaliendo la iglesia y el hospital de Roncesvalles. La riqueza territorial de esta abadía del Rouergue se debe a la importancia alcanzada desde finales de siglo IX por el culto a las reliquias de la santa venerada en ella[503]. Según G. Gaillard, la fortuna de esta abadía y la difusión del culto a Sainte-Foy en tierras ibéricas están estrictamente ligadas al emplazamiento de Conques en uno de los principales caminos de peregrinaje hacia Compostela[504]. En el cartulario de la abadía[505], se mencionan numerosas donaciones en forma de *ex voto* por parte de Pedro I, rey de Aragón, como forma de agradecimiento a la santa francesa por la victoria contra los musulmanes[506]. En Navarra, el obispo de Pamplona Pierre d'Andouque (1082-1114), educado en el monasterio de Conques, establece una sólida comunicación entre la abadía francesa y las iglesias navarras hasta el punto de requerir la ayuda de monjes procedentes de esta abadía para edificar nuevos templos en su diócesis. Su profunda devoción por la

[500] BOUSQUET (1973); M. Durliat menciona el evidente cambio de material constructivo en las partes altas del edificio, es decir, la galería alrededor del ábside y el cuerpo que la corona así como los puntos de apoyo del crucero. Por lo tanto, el autor llega a esta conclusión:"*Le sanctuaire de temps d'Odolric a fait objet en cet endroit d'une reconstruction vraisemblablement à la fin du XIe ou au début du XIIe siècle*". DURLIAT (1992), 51.

[501] "*La puissance de Sainte-Foy, fit affluer les donations. Conques eut de nombreuses possessions jusqu'en Angleterre et en Piémont, en Catalogne et en Navarre*". DURLIAT (1990), 46.

[502] Noticias recogidas en: BOUSQUET (1973).

[503] La traslación de su cuerpo aconteció según los expertos en el año 866; no obstante, la primera referencia a la santa como patrona de Conques fecha de 883. Véase: MARTENE-DURAND (1717); DESJARDINS (1879); BOUILLET (1897).

[504] Sin embargo, cabe recordar una vez más que las peregrinaciones a la catedral del apóstol Santiago no se intensifican hasta finales de siglo XI- principios del XII, hecho que lleva a considerar que el culto a Sainte Foy en esta zona es anterior a la difusión del peregrinaje.

[505] DESJARDINS (1879).

[506] "*La présence de Conques sur la route de Compostelle fut sans doute à l'origine des relations que l'abbaye entretint avec l'Espagne et du rôle que joua Sainte-Foy dans les croisades entre les musulmans et la péninsule ibérique*". Véase: GAILLARD (1974), 39.

santa francesa se evidencia en la consagración en 1105 de una capilla dedicada a Sainte-Foy en el deambulatorio de la catedral de Santiago de Compostela[507].

El análisis del aparato escultórico de Sainte-Foy de Conques abre numerosos debates: en primer lugar, a propósito de la procedencia de los capiteles de entrelazos de estructura troncocónica que se encuentran en el portal septentrional de la iglesia y en las capillas norte del transepto. G. Marçais identificó este estilo como una derivación del arte musulmán del siglo X y afirmó que los primeros ejemplos se encuentren en las iglesias de Auvergne como Notre-Dame de Puy o Saint-Gerard d'Aurillac[508]. Otro tema a analizar estriba en las relaciones arquitectónicas y estilísticas entre la iglesia de Conques y la catedral de Santiago de Compostela y Saint-Sernin de Toulouse. Las similitudes en su aparato escultórico y constructivo y la escasa credibilidad de sus fuentes documentales han dificultado la labor de los investigadores, que han intentado sintetizar una antecedencia cronológica entre estas iglesias. Cabe recordar, además, que tanto en Sainte-Foy de Conques como en Santiago de Compostela aparece el nombre del arquitecto *Bernardus*. Este artista debió trabajar en la abadía francesa en la década de 1070, bajo el abaciado de Étienne, y realizó un capitel con un ángel llevando una filacteria, debajo del cual pone la firma "BERNARDUS ME FE(cit)". Análogamente, esta signatura aparece también en los manuscritos fundacionales de la capilla compostelana del Salvador, en donde los capiteles presentan evidentes afinidades estilísticas con el templo de Conques[509] (*véase anexo CD*).

Los primeros estudios sobre esta iglesia han puesto en evidencia la precocidad de este templo románico, que debe considerarse según las fuentes, levantado entre 1020 y 1065, bajo el abad Odolrico[510]. Según M. Castiñeiras, Sainte-Foy de Conques debe incluirse en el grupo de las iglesias de peregrinación ya que "ostenta una prioridad de fechas indiscutible-inicio a mediados del siglo XI- y una influencia indudable sobre la primera campaña de Compostela"[511]. J. Williams se muestra escéptico hacia una datación tan temprana y recuerda la dudosa fiabilidad de los documentos sobre los cuáles se basan

[507] "*Il introduisit le culte de Sainte-Foy dans la lontaine Galice: il consacra de ses mains, en 1105, un autel sous son vocable dans une chapelle du déambulatoire de la cathédrale de Compostelle*". DURLIAT (1990), 46.
[508] Véase: MARÇAIS (1926). Es interesante remarcar que entre los antecedentes de Conques, G. Gaillard señala Sant Pere de Rodes, que define como uno de los posibles intermediarios en la trasmisión de estos capiteles. GAILLARD (1974).
[509] Así se menciona en el *Liber Sancti Iacobi*, V, 9. Véase: NODAR (2004).
[510] Véase: GÓMEZ MORENO (1934); GAILLARD (1963).
[511] Véase: CASTIÑEIRAS (2005), 218.

estas afirmaciones[512]. Observa, además, que la estructura arquitectónica de Sainte-Foy de Conques presenta muchos elementos que suelen asociarse con el románico más maduro; por lo tanto, el presunto arcaísmo de su estructura arquitectónica, que sería prueba según M. Gómez Moreno y G. Gaillard de su precocidad, no sería otra cosa que la simplificación, por exigencias económicas, de dichas fórmulas constructivas[513]. Estas fueron las conclusiones del coloquio de la *Societé Française d'archéologie* que tuvo lugar en Conques en 1973. En esta ocasión se rechazó la idea de la conclusión del templo en fechas tan tempranas (entorno a 1065) por la indudable similitud de algunos capiteles de esta iglesia con los de Saint-Sernin y por la comprobación de que un mismo grupo de escultores trabajó tanto en Conques como en Santiago. Dichas semejanzas sólo se explican, según apunta W. Sauerlander, considerando la antecedencia de los obradores tolosanos y compostelanos sobre Conques, hecho que retrasaría el comienzo de los trabajos al periodo del abad Esteban II (1065-1087)[514].

La presencia de la decoración en ajedrezado en este templo

Sin duda el motivo de palmeta domina sobre los repertorios decorativos escultóricos aplicados en la primera campaña de trabajos que empezaron con las capillas del transepto para extenderse posteriormente hacia el deambulatorio, detrás del ábside. La palmeta ocupa, por completo, los tambores de los capiteles de la parte alta de las capillas del transepto, mientras que en la parte baja viene acompañada por motivos a entrelazo de inspiración carolingia. Al lado de estos motivos decorativos muy presentes en el románico francés es interesante remarcar la aparición del ajedrezado y de los billetes (su variante más sencilla), que conjuntamente ocupan un lugar preferencial. Se organizan en una estructura de dos, tres y cuatro líneas en numerosas partes de la iglesia de Sainte-Foy de Conques. Destacamos en primer lugar el ajedrezado del portal norte de la iglesia, presente tanto en el guardapolvo como en las impostas de los capiteles. Este portal corresponde

[512] "Según el Chronicon Cochensis, la basílica […] había sido comenzada y en buena parte concluida bajo el abad Oldorico (1020-1065). Esta debe ser la iglesia hoy conservada. Con la seguridad, no obstante, que permite una datación tan temprana para una estructura que presenta tantos elementos que en otros lugares solemos asociar con un románico de una generación posterior. La iglesia de Conques representa un caso clásico de conflicto aparente entre la documentación y la presunta lógica del desarrollo histórico". WILLIAMS (1984), 280.
[513] WILLIAMS (1984).
[514] Véase a este propósito: CONQUES (1973); SAUERLANDER (1973).

según M. Durliat a la segunda campaña de construcción, es decir, posterior a 1065 y realizado al mismo tiempo que la parte baja del transepto norte[515].

El segundo escalón que permite el acceso a las capillas radiales y que recorre el perímetro del deambulatorio, se compone de varios bloques de piedra cuadrangulares ornados por una cornisa en doble hilera de billetes. En la parte superior, justo debajo de las ventanas de las capillas, corre otra faja decorada con un ajedrezado formado por cuatro líneas, (tipología gallega o "C"), decoración que se repite en algunos ábacos de los capiteles de entrada a las capillas. Por lo refiere al exterior del templo, el ajedrezado se dispone como motivo decorativo principal en las cornisas y arquivoltas del ábside, en una ventana del registro inferior del tramo norte del transepto y en los óculos presentes en la fachada y en la cumbre del transepto septentrional. Además, un ajedrezado en tres y cuatro líneas dispuestas en posición escalonada (tipología A) adorna los ábacos y el arco del portal de entrada, en el lado septentrional del templo. Este mismo tipo de ajedrezado, menos común en territorio ibérico, se encuentra en dos iglesias rosellonesas: concretamente en el portal de Santa Maria del Voló (segunda mitad del siglo XII) y en un ábaco de la cabecera de Sant Juliá y Santa Basilissa de Villanova de Raó (segunda mitad del siglo XII, *imagen 51*)[516].

Finalmente, caben remarcar las evidentes afinidades estilísticas entre la escultura monumental de la iglesia de Sainte-Foy de Conques y aquella de la iglesia de Sant'Antimo en Toscana (*imagen 52*). Anteriormente, la historiografía artística había puesto de relieve algunas similitudes existentes entre estos dos templos[517]. La presente tesis refuerza esta premisa constatando la aparición del ajedrezado entre los repertorios decorativos de ambos templos. Además, cabe remarcar que en Sant'Antimo aparece en más de una ocasión, la tipología F, ampliamente utilizada en Sainte-Foy de Conques, hecho que podría confirmar cierta filiación de la iglesia toscana a la francesa. En Italia se ha constatado que la abadía de Conques tuvo influjos en la construcción de algunas iglesias del Monferrato

[515] El estilo presente en los capiteles de esta parte del templo ha sido definido como un "*retour al passé*". Véase: DURLIAT (1990), 56.

[516] El portal septentrional de Sainte-Foy de Conques (así como el deambulatorio y el transepto) pertenecen a la fase de los trabajos bajo el mando del abad Odolric (1031-1065). Sin embargo, según M. Durliat esta parte de la iglesia presenta formas estilísticamente diferentes respecto a los otros bloques, ya que los entrelazos se presentan más evolucionados, más suavizados, en un estilo derivado de la tradición aquitana y preanuncian la estructura del capitel figurado. En relación al ajedrezado, éste aparece más esporádicamente en el resto de la iglesia, como en los ábacos de los capiteles de las tribunas y en la nave central. Véase: DEYRES (1965); DURLIAT (1992).

[517] La primera observación sobre esta semejanza estilística se debe a G. Gaillard: "*Conques avait aussi des domaines en Catalogne et en Italie. Les magnifiques ruines de Sant'Antimo de Toscane, témoignent des apports artistíques qui purent résulter de ses lien*". Véase: GAILLARD (1974), 40. STOPANI (1994).

(Piemonte), donde es posible apreciar nuevamente la decoración en ajedrezado. Véase a este propósito los templos de San Secondo de Cortazzone, Santa Fede de Cavagnolo y de San Lorenzo a Montiglio. Es interesante remarcar que la presencia de la abadía francesa en estas zonas se explica en mediante posesiones territoriales: recordamos que en la crónica de Sainte-Foy de Conques se hace mención a diferentes posesiones en Italia y que estas se hallan justamente en Sant'Antimo[518] y en Santa Fede[519]. Cabe remarcar, además, que la iglesia de San Secondo de Cortazzone presenta en el alero del ábside meridional una cornisa con ajedrezado de la tipología A que, como se ha visto, aparece por primera vez en Sainte-Foy de Conques. Debido a la sencillez de la decoración en ajedrezado, ésta bien pudiera haberse realizado de manera muy diferente (tal y como lo constata la existencia de numerosas variedades en el románico europeo) en el caso de que los talleres que trabajaron en estas dos iglesias hubieran seguido las directrices generales en boga en ese momento. En cambio, esta tipología específica aseguraría, más que ningún otro elemento ornamental anicónico, la presencia de canteros procedentes de la abadía francesa tanto en Toscana como en Piemonte.

Si se observa que en la producción artística románica de la Península italiana la decoración en ajedrezado es escasamente presente y que, en los casos del templo toscano y del Monferrato, su aparición entre los repertorios decorativos se justifica solo si se acepta la influencia de canteros formados en Conques, podemos reafirmar la importancia de este centro monástico no solo desde el punto de vista de la arquitectura sino también de la escultura ornamental.

[518] Como refiere G. Gaillard: "*Le Cartulaire de Sainte-Foy cite des bienfaiteurs qui donnent des terres à l'abbaye, a condition que ses moines allaient y construire une église*". GAILLARD (1974), 40.
[519] Véase el apartado 2.4.1.

2.3.2. La influencia de Sant Pere de Rodes en el Rosselló: Sant Andreu de Sureda

Sant Andreu de Sureda

Características básicas

Municipio: Sureda

Región: Languedoc-Roussillon

Cronología: primera mitad s. XI

Decoración

Tipología: F

Frecuencia: 2

Localización: cornisa de los ábsides laterales y de la nave central (interior), ábacos de algunos capiteles (arcos fajones)

Localización geográfica

La iglesia de Sant Andreu[520] se encuentra en el municipio homónimo ubicado en la plana rosellonesa, muy cerca del río Tatzó, en el departamento francés de los Pirineos Orientales.

Aproximación a la historia del templo

La abadía dedicada a Sant Andreu fue fundada por el abad Miró a principios de siglo IX; en 823 obtuvo la inmunidad y la protección del rey Luis el Piadoso, beneficios que fueron ratificados posteriormente a lo largo del mismo siglo en diferentes preceptos (años 844 y 869)[521] que aseguraron al monasterio una cierta prosperidad. En las fuentes

[520] El nombre correcto de la iglesia es Sant Andreu (en catalán). El término Sureda hace referencia a una localidad cercana a la que tradicionalmente se ha vinculado la iglesia.

[521] Hasta la Revolución Francesa estos documentos se hallaban en el archivo del monasterio de Arles, bajo cuyo control pasó la abadía de Sureda en 1592. Véase: PONSICH (2006), 66.

documentales del siglo X (años 938, 951, 965) consta que la abadía tenía varias posesiones territoriales y edificios en Santa Maria de Mollet, Tresmals (Elna) y Candell. Sin embargo, en 1109 la abadía de Sant Andreu fue entregada al monasterio de Santa Maria de la Grassa por decisión de los condes del Rosselló, protectores de Sureda. En 1121, Ermengol, obispo de Elna, consagra el templo románico actual y confirma sus pertenencias. Las fuentes siguen documentando la existencia de la iglesia durante el siglo XII (años 1118, 1139 y 1172), que pone de manifiesto su dependencia de los condes roselloneses. El siglo XIII marca el comienzo de la decadencia de este cenobio, que determinará su condición de iglesia periférica hasta la época actual[522].

Descripción general de la iglesia

La iglesia de Sant Andreu presenta planta de cruz latina de una nave, con transepto acusado y tres ábsides semicirculares[523]. El templo se cubre con bóveda de cañón reforzado por cuatro arcos torales ligeramente ultrapasados que dividen la nave en cinco tramos desiguales, siendo el occidental el más corto de ellos[524]. Los brazos del transepto se cubren también con bóvedas de cañón aunque éstas son de menor altura respecto a la cubierta de la nave; por encima de ellas se encuentran arcos de medio punto apeados en pilares adosados e impostas. El ábside central, en el cuál se abren tres ventanas muy abocinadas, tiene bóveda de horno y está precedido por el presbiterio cubierto con bóveda de cuarto de esfera reforzada por dos arcos triunfales de medio punto dovelados. El arco situado a la altura del ábside, se apea sobre dos columnas prismáticas lisas coronadas por dos grandes capiteles tallados en piedra arenisca y decorados con cintas entrelazadas que culminan en hojas[525]; los ábsides laterales presentan bóveda de cuarto de esfera alargada y están enmarcadas por un arco de medio punto sobre pilares exentos.

Los arcos torales de los tres tramos centrales de la nave descansan sobre pilares con columnas adosadas, plintos y capiteles; los ábacos están tallados en bisel y son generalmente lisos, menos aquéllos del último tramo que presentan motivos geométricos en ajedrezado y continúan en la cornisa situada a la altura de las impostas. Las columnas

[522] Véase: CATALUNYA ROMÀNICA (1993-XIV).
[523] En realidad cabe observar que la iglesia no es de una sola nave ya que a ambos costados se emplazan dos pasillos con una bóveda de cañón trasversal al eje que se interrumpen a la altura del transepto.
[524] "*El de ponent és molt curt i respon a l'existència d'una tribuna desapareguda, de la qual queden restes*". Véase: CATALUNYA ROMÀNICA (1993-XIV), 343.
[525] Debido al material utilizado ambos capiteles se encuentran actualmente en mal estado de conservación. Sin embargo, se puede intuir que ambos presentan el mismo motivo decorativo.

se apoyan sobre altos zócalos (unos 3 metros de alto) enmarcados, a su vez, por una moldura lisa en bocel. En cambio, en el tramo más oriental de la nave y en el arco triunfal sólo hay pilares rectangulares sobre bases. Todos los arcos del crucero se apean en ábacos en bocel con decoración en ajedrezado y, en lugar de capiteles, descargan sobre dos filas de sillares.

La iglesia consta de tres puertas: una en cada lado del transepto y otra en el hastial occidental. Las primeras dos presentan la misma estructura: una obertura dintelada coronada por un tímpano de dovelas rectangulares empotrado en el paramento mural sin decoración. La puerta del lado septentrional facilitaba el acceso al claustro y la meridional daba acceso al campanario levantado en el siglo XII. Ambos anexos ya no existen, solamente quedan restos de algunos capiteles del claustro.

El hastial occidental de dos aguas, en el cual se abre el portal principal, es el resultado de las modificaciones realizadas durante las diferentes etapas constructivas. En la parte más alta, casi a la altura de las vertientes, aparece un friso horizontal de cinco espacios ornado por dos arcuaciones ciegas en cada uno de ellos. Las pequeñas ménsulas donde descansan los arcos sin lesenas de apoyo presentan aún rasgos de decoración geométrica, si bien es difícil de apreciar. El espacio central del ha

La puerta de acceso al templo consta de una abertura dintelada con tímpano dovelado y coronado por una arquivolta de dentículos con baquetón liso. El dintel presenta la misma decoración que el dintel de la iglesia de Sant Genís de Fontanes, aunque su realización es menos refinada. Consta de un friso con Cristo en el centro de la composición, envuelto en una mandorla llevada por dos ángeles; en cada costado figuran tres personajes (un serafín y dos apóstoles) cada uno de ellos está inserido en una arcada de medio punto sujetada por columnas y capiteles foliados. El relieve está completamente enmarcado por una cornisa decorada con palmetas; los arcos y los plintos presentan una fila de perlitas.

Los ábsides semicirculares están realizados con un sillarejo de piedras de cantos rodados dispuestas en *opus spicatum*. En las absidiolas se abre una ventana saetera en cada lado y en el ábside central tres ventanas de medio punto coronadas por un friso de arquillos ciegos y por un alero tallado en bisel. Tanto la nave como los brazos del transepto, más altos que los tres ábsides, están delimitadas por un hastial de dos vertientes; sobresale el muro de la nave que presenta un friso de cinco arcuaciones ciegas y un óculo en el centro.

Análisis del conjunto monumental

En base al análisis de su paramento mural los investigadores han considerado en un principio la existencia de dos fases constructivas una del siglo X y otra de la primera mitad del XII[527]; sin embargo, a partir de los años cincuenta del siglo pasado, M. Durliat planteó otra fase intermedia, en detectar una notable diferencia de sillares en la fachada principal[528]. Las escasas fuentes documentales no constituyen una ayuda para definir con precisión estas etapas constructivas de manera que es necesario referirse al análisis del

[527] "*Saint-Genis-des-Fontaines et Saint-André-de-Sórede ont été partiellement reconstruites aux XIIe siècle, mais leur plan et un partie de leurs murs datent de la fin du Xe*". GAILLARD (1956), 193. Las teorías de este autor se basan en las consideraciones de BRUTAILS (1892); MONTSALVATGE (1914). Recientemente, J. Badía i Homs, basándose en estas teorías ha reforzado la existencia de dos fases constructivas: la primera, acontecida hacia finales del siglo X, que interesaría gran parte del edificio incluyendo su aparato escultórico; la segunda, de principio del siglo XII, que afectaría principalmente la parte más alta del templo y que culminaría con la consagración de 1121. Véase: CATALUNYA ROMÀNICA (1994-XIV).

[528] Según este investigador, muestra de una primera interrupción de las obras, empezadas en el siglo X, sería el cambio en la disposición de los sillares de cantos rodados: hasta la altura del tímpano, estos se disponen en *opus spicatum* pero a partir de allí y hasta llegar al punto de arranque de las arcuaciones ciegas, estos se presentan en filas horizontales. Finalmente, por encima de este friso, aparecen sillares escuadrados y regulares. Véase: DURLIAT (1958); DURLIAT (1988).

paramento mural y del aparato decorativo y arquitectónico de la iglesia para definir su cronología.

El dintel de la portada de Sant Andreu ha sido puesto en comparación con aquél presente en Sant Genís de Fontanes por su evidente semejanza estilística y decorativa. Las diferencias estilísticas que han sido puestas de manifiesto por los investigadores constituyen la prueba de la anterioridad cronológica del dintel de Sant Genis de Fontanes respecto a aquel de Sant Andreu de Sureda[529]. Por lo tanto, su realización correspondería a una fecha poco posterior a 1020[530]. Sin embargo, no hay duda de que el hastial occidental de la iglesia de Sant Andreu donde se encuentra este relieve haya sido reformado en épocas ulteriores, muy posiblemente en ocasión de la consagración del templo ocurrido en 1121. Por último, cabe remarcar el cambio de material evidente en la fachada occidental: en la parte más baja se utilizan los sillares de cantos rodados dispuestos en *opus spicatum* (hasta la altura del dintel), en la parte media sillares más pequeños y rectangulares dispuestos en filas horizontales y finalmente, a partir del dintel de la ventana, un sillarejo regular, de cantos escuadrados y menor uso de mortero. La hipótesis más acertada sería aquella propuesta por M. Durliat el cual reconoció tres fases constructivas basándose en las variaciones de los sillares del hastial: la parte más antigua, erigida al final del siglo X, correspondería al tramo meridional del transepto en *opus spicatum* y a la parte inferior del hastial; la fase intermedia, hacia inicios de siglo XI, se reconocería en la parte restante de los muros del transepto y de los laterales de la nave, construidos en aparejo pequeño y horizontal; finalmente, la parte alta del edificio, donde aparecen las arquerías y las pilastras lombardas, corresponde a la última remodelación de la iglesia, que acaba con la consagración del monasterio hacia el año 1121. A la luz de estas consideraciones, es posible descartar aquellos estudios que consideran la existencia de dos fases constructivas y que, sobretodo, centran la mayor parte de las obras hacia finales de siglo X.

[529] Los arcos que enmarcan los seis personajes no son todos iguales, algunos de ellos son peraltados y otros son de medio punto; las columnas tienen un tamaño desproporcionado respecto a la altura de las figuras y aquéllas que enmarcan los serafines pierden ligeramente su verticalidad para poder contener completamente las alas. Otra diferencia a destacar es el tipo de relieve: en el dintel de Sant Andreu, que no es plano como el de Sant Genís, se puede apreciar el modelado de los detalles, como por ejemplo las caras y las siluetas de los personajes. En definitiva, se puede afirmar que si bien se percibe cierto avance en las técnicas de relieve, por el otro destaca también la poca atención a las proporciones de la composición, hecho que confirmaría dicha anterioridad del relieve de Sant Genís de Fontanes. Véase: DURLIAT (1978-b).

[530] Sobre la base de la inscripción de Sant Genís de Fontanes donde aparece la frase: "ANNO VIGESIMO QUARTO RENNANTE ROTBERT REGE", los investigadores concuerdan en datar el dintel entre 1019 y1020. Véase: CATALUNYA ROMÀNICA (1993-XIV), 382.

Las evidentes incongruencias con su aparato arquitectónico y decorativo del interior del templo, se verían reforzadas por la comparación con el cercano al monasterio de Sant Pere de Rodes, cuyo aparato decorativo escultórico no es anterior al primer tercio del siglo XI[531]. Efectivamente, el interior de la iglesia presenta características compositivas que derivan directamente del templo ampurdanés y que pueden ayudar a acotar la datación de las distintas fases constructivas. Los arcos torales que fraccionan la nave recuerdan la misma estructura presente en Sant Pere de Rodes: se apoyan sobre semicolumnas adosadas y apeadas en unos zócalos de aproximadamente un metro de alto. Los pilares cercanos a la cabecera, a diferencia de los más occidentales, son exentos y vienen constituidos por un pedestal sobre el que se apoya una columna esbelta rematada por un capitel románico. Esta composición puede equipararse a aquella aplicada a la nave de Sant Pere de Rodes y permite situarla cronológicamente en el primer tercio del siglo XI[532]. Como prueba de ello, en los muros perimetrales externos se aprecian las diferentes fases constructivas y, en particular, la segunda etapa que comportó la elevación del ábside y su abovedamiento. Las adaptaciones formales y estilísticas a este cambio en el proyecto son patentes también en el doble orden de arcos dispuestos en los brazos del transepto y, sobre todo, en la aplicación de un programa decorativo cercano a Rodes: capiteles a entrelazos en el arco triunfal del ábside y corintios en los pilares orientales de la nave, además de la presencia del ajedrezado en ambas iglesias[533].

La presencia de la decoración en ajedrezado en este templo

La decoración en ajedrezado está presente únicamente en el interior de la iglesia y concretamente en los ábacos de los dos capiteles del último tramo y en las cornisas del crucero. También aparece en las impostas que delimitan el punto de arranque de las bóvedas de horno de las dos absidiolas.

Tal y como se ha detallado con anterioridad, es posible que los canteros tomaron como modelo la iglesia de Sant Pere de Rodes para reformar la iglesia de Sant Andreu.

[531] Véase: LORÉS (en prensa).

[532] J. Badía i Homs afirma que la reforma llevada a cabo en el interior de la iglesia de Sureda puede fecharse entre finales del siglo X y principios del XI, a tenor de la datación "tradicional" atribuida a Sant Pere de Rodes (la consagración de 1022 como fecha de conclusión de las obras). Sin embargo, recientes investigaciones han demostrado que la realización del aparato arquitectónico de esta iglesia fue realizado entre los años 1020-1050, hecho que obliga a posponer las fechas propuestas por este autor. Véase: CATALUNYA ROMÀNICA (1993-XIV); LORÉS (en prensa).

[533] Sin embargo, estas cornisas y ábacos en ajedrezado recuerdan más bien las de San Miquel de Fluvià y Sant Esteve de Banyoles, que se sitúan en un marco cronológico entre los años 1060-1080.

Algunos autores (G. Gaillard, J. A. Brutails y M. Durliat), reforzaron esta idea poniendo de relieve la presencia de capiteles foliados o con cintas entrelazadas de estilo muy parecido a aquéllos de la iglesia empurdanesa. Sin embargo, la presencia del ajedrezado en estos capiteles propone reconsiderar las fechas propuestas por los expertos que sitúan las reformas del interior de la iglesia antes de la primera mitad del siglo XI. En primer lugar porque, como he demostrado en los apartados anteriores, esta decoración no aparece antes de estas fechas; el único ejemplo presente en Sant Pere de Rodes no tuvo continuidad alguna, ya que no fue imitado en ningún otro templo. En segundo lugar cabe fijarse en la tipología de ajedrezado que aparece en la iglesia de Sant Andreu: ésta se realiza en los ábacos de la nave sobre una imposta plana tallada en biselado. Esta manera de realizar dicha decoración corresponde a la tipología F (que aparece en Sant Miquel de Fluvià) y se aplica principalmente durante la segunda mitad del siglo XI, con algunos ejemplos correspondientes al siglo XII[534]. En la plana del Rosselló, esta decoración aparece en un ábaco de la iglesia de Santa Maria de Sant Feliu d'Amunt (siglos XI-XIII, *imagen 53*), en una cornisa exterior de la nave (lado sur) de Trinitat de Bellpuig (siglo XII, *imagen 54*) un capitel del lado meridional de la nave central de Santa Eulalia de Elna y la cornisa exterior (antes el 1069 *imagen 55*). Es particularmente interesante remarcar la similitud estilística entre la iglesia de Fluvià con las corrientes rosellonesas reforzada por la presencia simultánea de entrelazos combinados a palmetas y del ajedrezado, temas comunes a las iglesias de Saint-Genís des Fontanes, Sant Pere de Rodes, Sant Andreu de Sureda o Santa Eulàlia d'Elna[535]. Por lo tanto, constatar la presencia de la tipología F en el interior de la iglesia de Sant Andreu de Sureda permitiría reforzar la hipótesis de la existencia de una fase intermedia de las obras que se situarían a partir de los años sesenta del siglo XI.

Por otro lado, se plantea la incógnita de cómo ha llegado la decoración en ajedrezado en la iglesia de Sant Miquel de Fluvià y si la iglesia de Sureda ha tenido algo que ver al respecto. Debido a la escasez de estudios especialmente dedicados al aparato decorativo escultórico de ambas iglesias, me limito de momento a plantear la hipótesis de que considera la iglesia de Sant Andreu de Sureda como un "experimento" intermedio, de la primera mitad del siglo XI, que prepara la afirmación de las formas plenamente románicas de Fluvià.

534 A esta misma tipología pertenecen los capiteles de la iglesia de Sant Esteve de Banyoles (1086) de Sant Esteve d'en Bas (1119).
535 CATALUNYA ROMANICA (1990-IX), 824.

2.3.3. Saint-Sernin de Toulouse y la "Via Tolosana": la consolidación del estilo románico en la segunda mitad del siglo XI

Saint-Sernin de Toulouse

Características básicas

Municipio: Toulouse

Región: Midi-Pyrénées

Cronología: segunda mitad s. XI

Decoración

Tipología: BFN

Frecuencia: 5

Localización:
Exterior: cornisa de los óculos, arquivolta e imposta de los ventanales del deambulatorio y ábsides.
Interior: ábacos de los capiteles (nave y transepto); cornisa de algunas capillas radiales (cabecera y transepto)

Localización geográfica

La basílica de Saint-Sernin de Toulouse se emplaza en el casco antiguo de la ciudad, en la orilla izquierda del río Garona. Se incluye en la región Midi-Pyrénées que está situada en el cuadrante suroccidental de Francia, bordeada al sur por los Pirineos y al norte por el Macizo Central.

Aproximación a la historia del templo

La primera fundación de la iglesia está ligada a la leyenda del martirio de Saint-Sernin, primer obispo de Toulouse, que recibió martirio en esta ciudad en el año 250. Atado de pies y manos a un toro enfurecido que lo arrastró hasta su muerte, fue enterrado

por unas mujeres piadosas en el emplazamiento de la actual iglesia de Nôtre Dame du Taur, situada a unos 100 metros de la basílica a la que, originariamente, fue dedicada a este santo[536]. A finales del siglo IV los obispos Sylve y Exupère reemplazaron este exiguo lugar de culto por otro templo más grande, situado en el asentamiento de la actual basílica[537]. Hasta finales del siglo XI las fuentes documentales sobre este templo son escasas[538], de manera que los investigadores han encontrado el problema de ubicar cronológicamente el comienzo del obrador románico[539]. Sabemos que las obras de la fábrica románica, empezada hacia finales del siglo XI y encuadrada en el movimiento general de reorganización de la disciplina eclesiástica[540], se prolongaron hasta la época gótica: en el siglo XIII se completó el campanario y en el sucesivo se finalizó el alzado de la nave y las bóvedas de los tramos occidentales[541], aparecen también las primeras decoraciones pictóricas en la iglesia, una práctica que continuará hasta el siglo XVI cuando se terminan de esculpir los capiteles del interior del templo[542]. En el siglo XVIII se procedió a enriquecer el mobiliario litúrgico con retablos y un

teja por las actuales cubiertas de piedra en la cabecera, de doble vertiente en la nave y en las colaterales[543].

Descripción general de la iglesia

La abadía de Saint-Sernin, de dimensiones imponentes[544], presenta la típica estructura arquitectónica de las principales iglesias románicas de peregrinación. Tiene planta de cruz latina de cinco naves, crucero sobre columnas y trompas, cabecera semicircular con deambulatorio y capillas radiales[545]. Las naves laterales se anexan al transepto, dividido en tres tramos, y en el cual se abren dos capillas en cada lado iluminadas por óculos. La cabecera semicircular dispone de deambulatorio y cinco capillas radiales semicirculares, la central de las cuales está más peraltada. El presbiterio aparece en una posición realzada respecto de la nave y se asienta sobre la cripta, identificado como el primitivo santuario del mártir Saint-Sernin[546]. Actualmente sólo se conserva el basamento de esta estructura construida con sillares calcáreos y ladrillo; en su paramento hay siete placas de mármol incrustadas en las que se han esculpido en bajorrelieve las figuras de Dios en majestad, un querubín, un serafín, dos apóstoles y dos ángeles. Por encima de la nave, del transepto, de la capilla mayor y del deambulatorio se extienden tribunas con triforio; éstas se asientan por encima de las naves laterales, más bajas que la nave central. Enmarcadas por arcos de descarga, las ventanas geminadas de la tribuna descansan sobre una doble cornisa lisa de arista y de media caña y por debajo de ellas se abren arcos formeros de medio punto doblados.

La iglesia se encuentra completamente abovedada, realizada con bóveda de cañón reforzada por arcos torales en la nave central, de crucería en el tramo recto del presbiterio, en el deambulatorio, en los colaterales (con arcos torales), mientras que en la tribuna

[543] Véase: DURLIAT (1992).

[544] Según los estatutos del edificio, Saint-Sernin fue iglesia colegial hasta 1117 cuando pasa a ser un monasterio bajo el control de un abad; el estatuto canonical restó invariado. Solo obtuvo el título de basílica en el siglo XIX. Véase: PRADALIER (2002).

[545] Otra iglesia del grupo con cinco naves es Saint-Martin de Tours, posterior a Saint-Sernin. Véase: WILLIAMS (1984). M. Durliat recuerda que "las cuatro columnas del crucero fueron cubiertas en el momento de la elevación gótica del campanario, pero ha podido comprobarse que subsisten, junto con sus capiteles esculpidos, tras la mampostería de la segunda mitad del siglo XIII". Véase: DURLIAT (1992), 456.

[546] Su aspecto actual se debe a las reformas del siglo XIII y precisamente de 1283 cuando "*on dépose les restes du sant dans une chasse somptueuse, surmontée d'un baldaquin de forme hexagonale, du pur stule rayonnant*". Véase: DURLIAT (1978), 70. Para los estudios sobre la cripta véase: DURLIAT (1971-b); DURLIAT (1978) cuyos planteamientos fueron contestados por: LYMAN (1982); WILLIAMS (1984).

aparecen bóvedas de cuarto de esfera[547]. El templo está sostenido por pilares cruciformes con columnas entregas; los capiteles que se elevan sobre ellas alcanzan el punto de arranque de la cobertura del templo. Los capiteles de la nave principal presentan principalmente decoración escultórica vegetal de inspiración corintia mientras que los ábacos son lisos, tallados en bisel. Los pilares que separan las naves laterales constan de una pilastra adosada en cada lado y coronada por pequeñas impostas rectas o en bocel; las columnas con sendos capiteles vegetales e impostas decoradas vuelven a aparecer en los muros perimetrales de la nave adosadas en pilastras.

La iglesia cuenta con cuatro entradas: una en el hastial occidental, dos en el costado meridional (la Porte de Comtes, abierta en el transepto y la Porte Mièdeville en la mitad de la nave) y una en el muro septentrional, en el otro extremo del transepto. Todas ellas reúnen los elementos estilísticos propios del obrador tolosano. El portal occidental es de tipo gémino, edificado con sillares de piedra calcárea y ladrillos; está separado del hastial por un arimez que delimita su etapa románica, coronado por una techumbre de tejos y un pequeño matroneo donde se abren ventanas dobladas y baquetonadas enmarcadas por arcos de descarga de medio punto. Por encima del matroneo, el hastial cambia de estilo y de material, debido posiblemente a la reorganización de la fachada durante el periodo gótico. En el centro de la parte alta sobresale un rosetón de tres roscas en bocel sin rayos enmarcado por un arco de refuerzo apuntado. La fachada de dos aguas está dividida en cuatro tramos por contrafuertes que alcanzan el alero en los extremos del hastial. En estos espacios se abren saeteras de arcos doblados dovelados. En el portal gémino hay cuatro arquivoltas y guardapolvo en bisel en cada lado y en ellas se alternan arcos de moldura de bocel y baquetonados. Los capiteles y las impostas que sostienen los arcos presentan ricas y refinadas decoraciones escultóricas con entrelazos, figuras animales y humanas. Las columnas acodilladas del portal están separadas del suelo por un zócalo alto.

En el lado meridional, coincidiendo con el quinto tramo de la nave, se abre la Porte Mièdeville. Separada también del paramento mural de la iglesia por el arimez, presenta una estructura enteramente compuesta por sillares calcáreos. En el centro se abre el portal adintelado, formado por tres arquivoltas de toros y escocías y guardapolvo decorado con palmetas, motivo que aparece también en las impostas de los capiteles figurados. Las columnas acodilladas al portal se caracterizan por estar talladas en bloques de mármol de

[547] En realidad el deambulatorio se cubre con un sistema de bóveda más complejo, constituido por el cruce de una bóveda anular y el prolongamiento de los arcos de entrada de las capillas radiales. Véase: DURLIAT (1978). Este mismo esquema aparece también en la catedral de Santiago de Compostela.

color diferente: al igual que sucede en el portal occidental, éstas se asientan en un zócalo que las eleva del suelo. El dintel, en el cuál se representa a los doce apóstoles y a dos ángeles, se apoya en dos ménsulas donde se representan unas fieras acurrucadas y en el tímpano domina una escena de la ascensión de Cristo. A la altura de las arquivoltas aparecen dos figuras esculpidas en altorrelieve que se han identificado como los apóstoles Santiago y Pedro. En el alero sobresale una cornisa decorada con palmetas dobles apoyada en canecillos decorados con figuras humanas y fantásticas mientras que en el espacio entre una ménsula y otra destaca una rosa de doce pétalos. Siguiendo hacia la cabecera, a la altura del transepto, se abre la Porte de Comtes, que presenta una estructura parecida a la del portal occidental. De tipo gémino, se diferencia de aquél por el guardapolvo decorado con motivo ajedrezado y por la organización del alero, con una cornisa de puntas de diamante y canecillos esculpidos con animales fantásticos. El portal septentrional, copia de la Porte de Comtes, presenta una cornisa ajedrezada en el alero y de dentículos en el guardapolvo, y está construida con sillares de piedra calcárea alternados a ladrillos. La Porte de Comtes destaca por los capiteles figurados en los cuáles se ilustra la parábola del Rico y del Pobre Lázaro enmarcada por hojas de acanto[548]. El único elemento que diferencia estas dos puertas del portal occidental es la mayor distancia existente entre la segunda arquivolta y la tercera, de modo que el intradós, muy acusado, separa ostensiblemente una columna de la otra.

En el ábside se percibe inmediatamente la diferencia de altura entre las capillas, el deambulatorio y la tribuna que se levanta sobre el presbiterio. Por encima de estos tres cuerpos sobresale en altura el campanario octagonal ahusado de época gótica construido predominantemente de ladrillos y decorado con columnas acodilladas y capiteles de piedra calcárea. Tanto en las capillas absidales como en el deambulatorio y en la tribuna se abren ventanales de medio punto doblados y coronados por un guardapolvo ajedrezado; en las cuatro capillas menores se abren tres ventanas separadas la una de la otra por dos órdenes de columnas acodilladas montadas sobre un zócalo. Un alero con canecillos y cornisa de dos aristas remata este conjunto. Este sistema se vuelve a repetir en los ventanales de la tribuna, si bien en el ábside central las columnas están remplazadas por pilastras.

[548] "*Une programme iconographique d'ensemble en relation avec le jugement dernier*". DURLIAT (1969-a), 354. Sobre la Porte de Comtes véase CABANOT (1974).

Análisis del conjunto monumental

Desde el siglo XIX la basílica de Saint-Sernin ha sido objeto de discusión científica por parte de los investigadores interesados sobre todo en su imponente estructura arquitectónica y a la talla de sus capiteles. Las diatribas acerca del comienzo de las obras se alargaron durante todo el siglo pasado y, aún actualmente, no parecen llegar a una conclusión definitiva[549].

Las fuentes medievales relativas al obrador del templo se limitan a tres documentos: la noticia de la consagración del altar de *Bernardus Gilduinus*[550] por parte de Urbano II en 1096 y las dos versiones de la vita de Raymond Gayrard, arquitecto y cantero de la basílica hasta el 1118, fecha de su muerte[551]. Sin embargo, estos documentos no permiten situar cronológicamente el comienzo de las obras de la basílica románica de Saint-Sernin, hecho que ha generado diferentes hipótesis sobre la base de la observación de los elementos constructivos de la iglesia y de los acontecimientos históricos del siglo XI[552]. C. Devic y J. Vaissette fueron los primeros en avanzar la posibilidad de que los trabajos tuvieron comienzo hacia 1060 sobre la base de una tradición no documentada[553]. Esta teoría, apoyada durante muchos años por los investigadores, fue rebatida en los años '50 del siglo pasado por É. Magnou quien propuso una cronología más avanzada sobre la base de los acontecimientos históricos que afectaron Toulouse en el último tercio del siglo

[549] Para la bibliografía acerca de las diferentes dataciones de la iglesia véase: CABANOT (1974) y PRADALIER (2002). El primero se centra más en los primeros investigadores que analizaron el templo, mientras el segundo clasifica la bibliografía relativa a la cronología en "alta", "media" y "baja".

[550] Este artista está documentado por vez primera como autor del altar principal de la iglesia, consagrado en 1096, que lleva su firma; el mismo artista realizó también los relieves situados actualmente en la cripta del deambulatorio. En 1098 está dirigido por Raymond Gayrard, quien toma la dirección del obrador y empieza a construir la nave encontrándose con un el *capitis membrum* ya acabado. Véase: DOUAIS (1894), 10. Una visión diferente del periodo de actividad del taller de Raymon Gayrard viene descrita por W. Lyman (1978) quien le atribuye un papel más relevante en la construcción de la primera parte de la basílica, adelantando su llegada a los años 1080-1100. LYMAN (1978).

[551] La ceremonia de consagración de la iglesia y del altar está documentada en el *Chronicon Sancti Saturnini* que se recoge en: CATEL (1623). Las dos versiones de la vida de Raymond Gayrard fueron catalogadas como: "*Vita prima Raimundi*" y "*Vita altera Raimundi*" y fueron publicadas por primera vez en: ACTA SANCTORUM (1746-1749), I, 597; comentadas en: DOUAIS (1894).

[552] Recordaremos, entre otras, la hipótesis de M. Durliat, que sitúa el comienzo de las obras alrededor de

XI[554]. Según esta investigadora, la construcción de la basílica de Saint-Sernin debe incluirse en el proceso de reforma eclesiástica llevado a cabo por el Papa Gregorio VII entre el 1073 y el 1085 y que se aplicará en la ciudad tolosana a partir de 1075[555]. Los canónigos de la colegial de Saint-Sernin quisieron aprovechar esta coyuntura para desvincularse del control del obispo de Toulouse, Isarn[556]. Como respuesta a este acto de insumisión, el prelado en 1082 mandó sustituir los monjes tolosanos por una comunidad procedente de Saint-Pierre de Moissac. Un año después, por decisión papal, la situación volvió a la normalidad, pero este acontecimiento supuso una interrupción de la vida monacal regular[557]. A la luz de estos acontecimientos es plausible situar la primera fase constructiva en torno a 1073-1075, posponiéndola unos años respecto a la cronología alta y cabe suponer una primera interrupción hacia 1082, fecha de expulsión de los monjes tolosanos[558].

Desde el momento en que se reanudaron las obras (1083) hasta la consagración del altar en ocasión del viaje de Papa Urbano II (1096)[559], las obras avanzaron hasta alcanzar la nave, habiéndose por lo tanto terminado la cabecera, el transepto con sendas tribunas y también la parte inferior de la nave[560]. Esta hipótesis viene respaldada por la uniformidad

[554] Las hipótesis de É. Magnou invalidarían toda cronología alta que sitúa las obras antes del último cuarto del siglo XI, tal y como proponen los estudios de AUBERT (1930); LYMAN (1967), PRADALIER (2002). Véase: MAGNOU (1958).

[555] La experta menciona también el concilio tolosano de 1060-61 que preanuncia esta importante etapa de cambios en la organización eclesiástica. MAGNOU (1958). Para un estudio de conjunto sobre la reforma gregoriana véase: FLICHE (1950).

[556] Los monjes entraron en conflicto con el obispo Isarn por una cuestión de control de los ingresos destinados a la construcción de la nueva iglesia tolosana. DURLIAT (1969-a). Esta disputa, anterior a la aplicación de la reforma gregoriana a Toulouse, parece ser la causa de la voluntad de la comunidad monástica de seguir únicamente las prescripciones de la *Institutiones Patrum* y someterse a la autoridad directa del Papa. Véase: MAGNOU (1974).

[557] R. Crozet precisa que la vida monacal no volvió a la normalidad hasta 1098 cuando el conde Bertrand, hijo del conde Raymond de Saint-Gilles, intentó apropiarse de la colegial con un ataque a la ciudad y sólo la intervención de Guillermo de Aquitania restableció el orden. Véase: CABANOT (1974). H. Pradalier menciona otros disturbios en la ciudad entre 1096 y 1117, como por ejemplo el intento de destrucción de la iglesia de Saint-Sernin por parte de algunos rebeldes, posiblemente dirigidos por el mismo conde Bertrand. En el año 1100 el Papa Pascual II otorga un estatuto especial a la comunidad monástica de Saint-Sernin con la intención de desvincularla del control de la nobleza y del obispo. Véase: PRADALIER (2002).

[558] Véase: MAGNOU (1974).

[559] A raíz del concilio de Clermont-Ferrand de 1075, el Papa Urbano II realizará un viaje por todo el territorio francés con el fin de consagrar los templos de nueva construcción. Acerca del viaje de Urbano II, véase: CROZET (1937).

[560] MAGNOU (1974); M. Durliat, en cambio, no contempla la posibilidad de una interrupción de las obras y retrasa su comienzo a 1080: "*la construction de Saint-Sernin, comencée vers 1080 atteignait vers 1096 les tribunes du transept, c'est-a-dire qu'une quinzaine d'années avaient suffi pour batir l'abside, le deambulatorie avec ses chapelles rayonnantes, le choeur et les parties basses du transept*". DURLIAT (1963), 170. Sin embargo, este mismo autor cambiará de opinión más adelante: partiendo del análisis de los capiteles del deambulatorio avanzará diez años la fecha de comienzo de las obras y reconocerá una interrupción de las mismas en 1082. DURLIAT (1990).

del material utilizado, con la piedra alternada a ladrillo, que se encuentra tanto en la cabecera como en el transepto hasta las bóvedas. La suspensión de las obras se evidencia en la diferencia de material visible por encima del nivel de la Porte de Comtes y de los óculos del deambulatorio[561]. Dichas marcas confirmarían la datación temprana atribuida a la Porte de Comtes que, según M. Durliat, debe considerarse obra de las últimas décadas del siglo XI[562]. Sobresalen muy especialmente sus capiteles, obra del Maestro de la Porte de Comtes, que presentan los vicios del hombre (la lujuria y la avaricia) asociados a las fuerzas del mal, que vienen encarnadas por demonios que atacan figuras humanas[563]. Dichos relieves se hallan enfrente a la representación de la parábola del Rico y del Pobre Lázaro, ilustrada en la puerta derecha, que concluye en el siguiente capitel con la ascensión del alma de Lázaro en un nimbo llevado por dos ángeles. Esta iconografía debe enmarcarse en el contexto posterior a los dos concilios de Toulouse donde se atacaba a la simonía, el nicolaísmo y los vicios capitales[564].

De dimensiones más modestas aunque con un rico aparato decorativo escultórico, la Porte Miègeville se abre en el quinto tramo de la nave meridional. Se considera obra de los discípulos de *Bernardus Gilduinus*, artista al mando del taller que relevará al maestro de la Porte de Comtes, abriendo el segundo atelier de Saint-Sernin de Toulouse y trayendo consigo un nuevo ideal estético basado en una "*renaissance antiquizante*"[565]. Para enmarcar cronológicamente este portal, los expertos se basarán en la fecha de

[561] Véase: CAZES-CAZES (1994).
[562] Precisamente en 1090. Véase: DURLIAT (1969-a).
[563] Asimismo, el maestro de la Porte de Comtes, identificado como el "*premier atelier de Saint-Sernin*", realizará algunos capiteles historiados del deambulatorio y del transepto. DURLIAT (1969-a), 351. Este atelier se caracteriza por los capiteles foliados de estilo corintio acompañados por palmetas, florones, bolas y piñas y por la forma abocinada de los ábacos. Véase: PRADALIER (2002). J. Cabanot centró su atención en la peculiar realización de la palmeta, que en la Porte de Comtes se enriquece con otros motivos como "*un group de cinc fouilles paralleles s'épanouissant a leur extremité*", elementos que han hecho suponer al autor la presencia de modelos hispánicos, desarrollados hacia 1080 y procedentes de la zona navarros-aragonesa. Véase: CABANOT (1974), 126.
[564] "*Ces thèmes sont à mettre en rapport avec les problèmes abordés lors de deux conciles de Toulouse de 1056 et 1060-61qui avaient stigmatisé la simonie et le nicolaïsme*". PRADALIER (2002), 274. Con la puesta en escena de la parábola del pobre Lázaro se pretende también poner de manifiesto el debate sobre la pobreza que achacaba a la comunidad tolosana. Las temáticas penitenciales volverán a presentarse en el portal de Moissac, en Conques y en Beaulieu. Véase: DURLIAT (1969-a).
[565] DURLIAT (1973), 205. Para más información acerca de la Porte Miègeville, véase también: CETTO (1955); DURLIAT (1963); LYMAN (1967); DURLIAT (1986); DURLIAT (1992-a); PRADALIER (2002). H. Pradalier, sin embargo, afirma que esta datación es demasiado tardana y que el atelier del Maestro de la Porte de Comtes y aquél de *Bernardus Gilduinus* actuaron contemporáneamente en la basílica. Estas hipótesis radican en el análisis de los relieves del deambulatorio, en los cuales el autor individualiza la coexistencia de elementos estilísticos de ambas escuelas entre los años 1070-1080. Véase: PRADALIER (2002).

toda Europa a partir de este momento. Además, la presencia del apóstol Santiago en el lado izquierdo de la puerta pone de relieve la importancia de la peregrinación a Compostela, que alcanza su cumbre en los primeros decenios del siglo XII. El portal occidental, en cambio, acabado hacia 1118[572], presenta unos capiteles cuya apariencia los sitúan en la fase plena del románico.

Por lo que a los capiteles del interior de la iglesia se refiere, hay que precisar que aquellos pertenecientes al periodo románico se sitúan en la zona del deambulatorio, tanto en la parte baja como en la tribuna. Debido a su abundancia y variedad, los expertos distinguen entre los capiteles realizados por el taller del maestro de la Porte de Comtes y aquéllos más tardíos obra del entorno de *Bernardus Gilduinus*. Esta clasificación se basa en el análisis de las diferencias estilísticas de los detalles de los capiteles figurados, tales como pliegues de la ropa o formas de los rostros.

La clasificación propuesta por J. Cabanot puede ayudar a su estudio de conjunto: el autor considera los más antiguos aquéllos que flanquean las ventanas de las capillas radiales del deambulatorio (lados sur y norte) presentan una decoración derivada del capitel corintio completad461..dea12 8730842 441.2602333 Tw322 0 0 12 189.67035 586.151880079 T

La presencia de la decoración en ajedrezado en este templo

La basílica de Saint-Sernin ofrece una rica variedad de decoración en ajedrezado, tanto en el exterior como en el interior del templo. En el exterior se dispone en el ábside, en las cornisas de las pilastras y en las arquivoltas con función de guardapolvo, en el alero del portal septentrional y en las impostas y arquivoltas de los ventanales de este lado y en las ventanas de la tribuna del transepto y de la nave (a partir del tercer tramo). En el interior se aplica en las cornisas de las capillas radiales, en las impostas de los capiteles, en la cornisa de apoyo de los ventanales de la tribuna y en la cornisa del tramo derecho del transepto. Predomina la tipología B, supuestamente "creada" en el obrador de San Pedro de Jaca, aunque no faltan otras variedades, como la F, utilizada para la decoración de los ábacos de los capiteles de la nave lateral o bien de las cornisas de las capillas del transepto.

Junto con otras características constructivas como las pilastras y las semicolumnas montadas sobre zócalos así como el alero apoyado en canecillos esculpidos, el ajedrezado representa un modelo decorativo característico de los ábsides románicos aplicado en otras numerosas iglesias construidas entre las últimas dos décadas del siglo XI y la primera mitad del XII. Cabe remarcar que su presencia es menos intensa en los capiteles de la nave central y desaparece por completo en los ábacos de la tribuna que la corona. El hecho de que esta decoración se aplique con menor frecuencia en los capiteles de la nave y desaparezca en las tribunas superiores contribuye a reforzar la teoría de que se trata de una decoración únicamente ligada a la corriente románica.

Sin embargo, debido a que se encuentra tanto en los capiteles del primer taller como del segundo resulta difícil afirmar que se trata de un motivo típico de uno u otro taller[577]. Por la presencia de la tipología B, tanto en las capillas radiales como en las ventanas de los brazos del transepto, resulta difícil aceptar una fecha tan temprana para la construcción del edificio, como el 1060, ya que situaría el conjunto tolosano en una posición de anterioridad absoluta respecto a las otras fábricas románicas fechadas unos diez o quince años más tarde. Si aceptamos esta hipótesis, debemos admitir que la decoración en ajedrezado es un "invento" languedociano y que desde el centro tolosano se disemina por

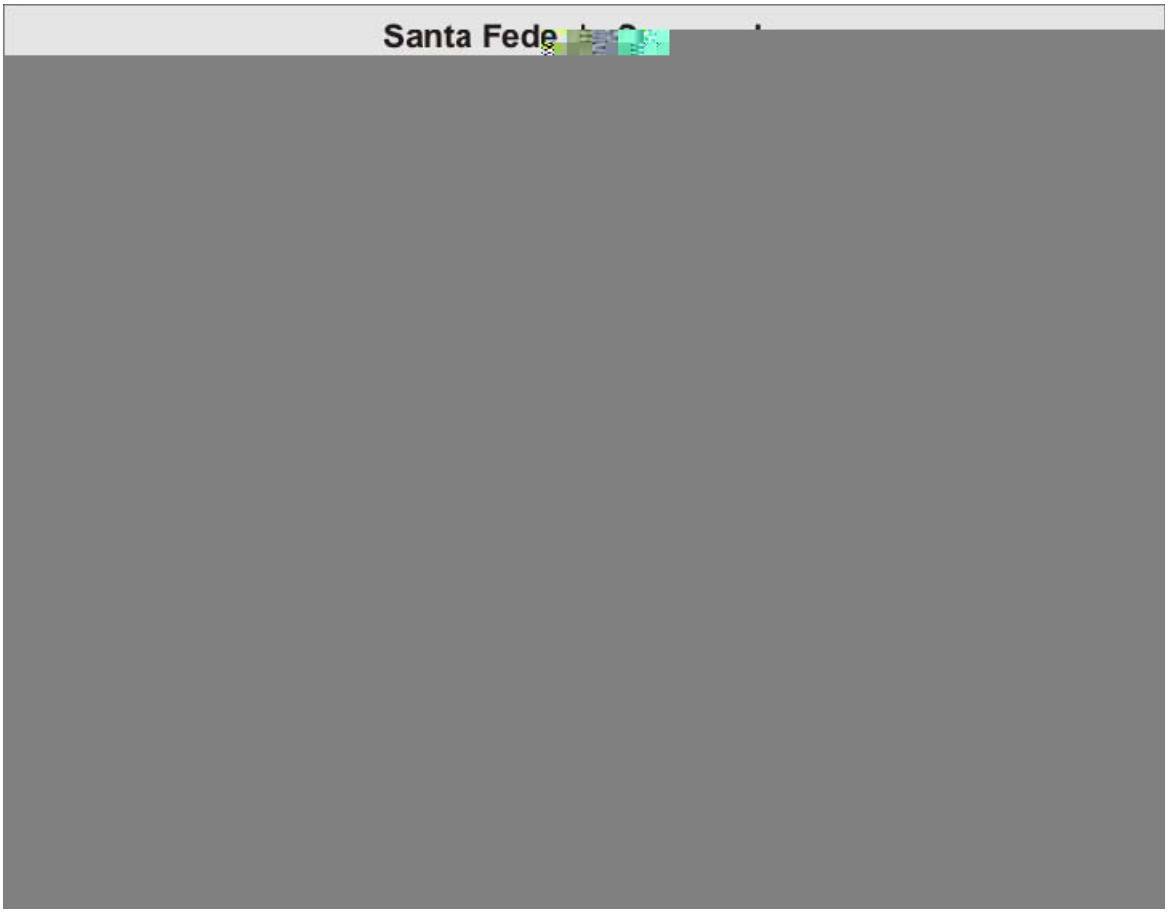
[577] J. Cabanot observa la presencia del ajedrezado entre los motivos decorativos geométricos de las impostas y señala que éstos aparecen ya en la primera etapa de las obras*: "Très tot apparaissent aussi les motifs géométriques que l'on trouve ordinairement sur les firses et les tailloris romans: damier, bandeaux de billettes au profil parfois assez recherché, mouloures diverses combinées souvent à des rangées de billettes ou à des boules*". CABANOT (1974), 119.

el occidente europeo. Si bien es una opción plausible, en relación a las consideraciones formuladas por S. Moralejo, quién rehúsa utilizar el concepto de copia como "imitación" o "reflejo" y se inclina por considerar la existencia de tradiciones comunes de taller o de producción de un mismo grupo de artistas[578], considero más adecuado aceptar las dataciones más bajas propuestas por É. Magnou y M. Durliat y considerar las estrechas relaciones entre una y otra parte de los Pirineos. Cabe recordar que este mismo autor ya aportó previamente pruebas de la presencia del taller de *Bernardus Gilduinus* en Jaca, concretamente en un modillón del alero del ábside meridional de la catedral[579], así que no resulta extraño considerar que el ajedrezado como repertorio decorativo común en estas dos fábricas pueda sugerir que sean templos iniciados en el mismo periodo. Sin embargo, esta decoración aparece anteriormente a la llegada de *Bernardus Gilduinus*, siendo presente tanto en los capiteles de la cabecera realizados por el primer taller como en la cornisa del alero de la Porte de Comtes. Ambas partes del edificio han sido fechadas alrededor de 1070 a 1080: suponiendo ciertas estas fechas, podemos concebir pues que el modelo de ajedrezado existente en la abadía tolosana se extenderá, contemporáneamente con la construcción de la catedral jaquesa, por las "iglesias de peregrinación" y por los principales templos situados a lo largo del Camino de Santiago.

[578] "Del concepto de copia o de sus matices como imitación, reflejo, influencia, etc., se ha usado y quizás abusado en la discusión de los orígenes de la escultura hispano-languedociana, en menoscabo de otras realidades más dinámicas y pertinentes como tradición, comunidad de repertorio o convergencia". MORALEJO (1984), 93.
[579] Véase: MORALEJO (1973).

2.4. Italia

2.4.1. El ejemplo de Santa Fede de Cavagnolo en el Piemonte: área de transición de influjos foráneos



Localización geográfica

La iglesia de Santa Fede se encuentra a un kilómetro del municipio de Cavagnolo, situado entre el valle del Po y las colinas del Basso Monferrato[580]. Se localiza en el término provincial de Torino, en la región de Piemonte (Italia).

Aproximación a la historia del templo

La primera mención de la presencia de una iglesia en este lugar remonta a la primera mitad del siglo VIII. Sin embargo, hoy en día de este edificio no quedan ni restos

[580] El Monferrato se corresponde con una región histórica del Piemonte entre las provincias de Asti y Alessandria. Los ríos Tanaro, Belbo y Bormida delimitan esta región en su flanco sur y el río Po en el norte; el relieve de esta área se caracteriza por estar conformado mayoritariamente por colinas.

ni constancia de este templo con anterioridad al siglo XII[581]. En un diploma de Federico I Barbarroja de 1164, los territorios de Cavagnolo y una iglesia dedicada a Santa Fede aparecen como parte de las posesiones del marquesado del Monferrato. Esta concesión garantizó un periodo de prosperidad a la iglesia hasta el siglo XVI, cuando empezó su decadencia[582]. Hasta el siglo XVII no se hallan noticias históricas fiables sobre la abadía, lo que es cierto es que sufrió numerosas reformas (visibles sobre todo en la fachada) e incluso se dedicó a usos no litúrgicos. Actualmente el templo es propiedad de los Maristas, pero se encuentra cerrado al culto desde 1961.

Descripción general de la iglesia

A pesar de las reformas y de los siglos de declive, Santa Fede conserva gran parte de su aparato decorativo y constructivo románico. En el exterior del templo, los restos románicos se encuentran en el muro norte del transepto y en la parte inferior de la fachada occidental; en el interior aparecen en la división de las naves, en los pilares cruciformes con las columnas adosadas y capiteles. La iglesia tiene una planta de tres naves y tres ábsides[583]; está cubierta con bóveda de arista en las naves laterales y de cañón reforzada con fajones en la central y se apoya en pilares con medias columnas adosadas a los arcos formeros. Destaca la presencia de un falso transepto así como la alternancia de piedra arenisca y ladrillo utilizados para levantar el edificio románico: una nota estilística típicamente local visible también en las iglesias de los Santi Nazario y Celso en Montechiaro y de San Lorenzo en Montiglio (Piemonte).

Las numerosas reformas que sufrió la iglesia dejaron intactos solamente una parte del muro septentrional a la altura del transepto y la parte inferior de la fachada. El hastial tripartito presenta la parte superior rehecha con ladrillos; las reformas están claramente marcadas por el cambio de material constructivo: en la parte inferior se utiliza piedra calcárea y en la parte superior ladrillo. Además, el portal se encuentra flanqueado por dos columnas acodilladas con capiteles y bases que llegan hasta el cambio de los sillares; dos contrafuertes enmarcan lateralmente el hastial, hecho que revelaría su exclusiva función

[581] M. L. Vescovi recuerda en su reciente estudio una primera documentación de la iglesia fechada en 1117. Sin embargo, el autor advierte de que puede ser falso. Véase: VESCOVI (2008).
[582] Véase: VESCOVI (2008).
[583] Los ábsides laterales fueron reconstruidos, mientras que el central se encuentra actualmente empotrado en edificios posteriores.

decorativa[584]. Entre los sillares que componen la fachada occidental, cabe destacar uno que contiene una inscripción fechable al siglo XII[585].

El portal de entrada, precedido por un ligero arimez delimitado en su parte superior por una cornisa con decoraciones vegetales, al igual que otras iglesias del Monferrato, presenta una rica composición escultórica. Se compone de tres arquivoltas adoveladas, la más exterior de las cuáles está enriquecida por un pequeño baquetón decorado con ajedrezados; cada dovela que compone los arcos presenta relieves figurados en los que se alternan rítmicamente figuras animales a cintas entrelazadas que siguen en el intradós. Las roscas se apean en dos pares de columnas de diferentes dimensiones, siendo las exteriores de fuste más grande y delgado en los arcos interiores. Todos los capiteles que se apoyan en ellas están ricamente esculpidos con motivos vegetales y escenas alegóricas; por encima de los capiteles exteriores se encuentran dos animales enfrentados. El tímpano presenta una decoración bipartida horizontalmente. En la parte superior se representa a una teofanía, mientras que en la inferior aparecen motivos vegetales en roleos entrelazados[586]. Por encima de las arquivoltas y en ambos lados se encuentran esculpidas dos figuras humanas identificadas como Adán y Eva y dos placas empotradas en el paramento con dos grifos enfrentados[587].

El interior de la iglesia se presenta dividido en tres naves por arcos formeros doblados y enmarcados por un guardapolvo ajedrezado. Se apoyan sobre semicolumnas adosadas a pilares cruciformes. Hasta la altura de los arcos, se utilizan los mismos sillares del hastial que alternan bloques calcáreos con ladrillos. Los pilares se rematan con capiteles realizados con decoraciones muy variadas entre las que destacan los motivos vegetales entrelazados y animales enfrentados. Los motivos decorativos de los capiteles presentan similitudes estilísticas con aquellos de San Lorenzo en Montiglio, donde aparece

[584] Esta posición, ya que como recuerdan G. Chierici y D. Citti “no se encuentran a la altura de los arcos que separan las naves sino cerca de la mitad de las naves laterales”. Según estos autores los capiteles sostenían dos estatuas coronadas por una cornisa de arquillos que seguía las pendientes del tejado. Véase: CHIERICI-CITTI (1978), 302. Asimismo, quiero remarcar su semejanza con las columnas presentes en la fachada de Sant’Antimo.

[585] Cabe reseñar la presencia de una inscripción presente en la fachada por su probable vinculación con la construcción de la iglesia. En uno de los sillares situados en el lado izquierdo del hastial se encuentra la siguiente inscripción: "XI KL NOVE[M] BRIS OB[IIT]/ROLANDVS PR[ESBITER]". Se dispone en dos filas y la parte final de ambas desaparece detrás de la columna que flanquea el portal en el lado izquierdo. Su lectura haría referencia a la muerte del sacerdote Rolandus, un 22 de octubre. Según G. Romano, se trata de una inscripción realizada con caracteres capitales del siglo XII, y posiblemente, haga referencia a un sacerdote que estaba implicado en la construcción del edificio. Véase: ROMANO (1994).

[586] Según Fissore Solaro, en origen el portal era más sencillo y supone que el luneto es un añadido posterior, realizado utilizando material de derribo. Véase: FISSORE (1971).

[587] Véase: MELLA (1870).

la misma costumbre de enmarcar los arcos torales con una cornisa de ajedrezados de tres filas. La nave se divide en cuatro tramos cubiertos con bóveda de cañón y reforzados por arcos torales. En medio del crucero se levantaba posiblemente un campanario, hoy remplazado por una obra moderna de planta cuadrada.

Análisis del conjunto monumental

Desde un punto de vista estilístico destaca la coexistencia de elementos decorativos de influencia francesa al lado de otros creados en el área lombarda. Tanto los relieves incrustados en el paramento mural como la forma de decorar las dovelas de las arquivoltas son elementos estilísticos autóctonos: los primeros denotan la influencia de la catedral de Modena[588]; los segundos proceden de Parma, tal y como muestra la Porta della Pescheria con la representación de escenas de la *chanson de Geste*. La forma de organizar los portales con arquivoltas planas de perfil rectangular y con relieves en el frontis y en el intradós es un modelo bastante difundido en el área lombarda[589]. Por lo que se refiere al tema de las cintas entrelazadas propuestas en Cavagnolo, en la mitad inferior del dintel el modelo de los canteros fue, sin duda, el portal central de Sant'Ambrogio de Milán, tal y como se puede ver en la decoración de la primera arquivolta (contando desde el tímpano).

A lado de estos elementos propios de la cultura artística lombarda De Dartein evidenció la presencia de algunas características constructivas y decorativas en la iglesia de Cavagnolo que denotarían una influencia *d'oltralpe*: la bóveda de cañón en la nave central, las semicolumnas con dobles collarín y las cornisas decoradas con *billettes*[590].

El investigador A. K. Porter, en su obra sobre la arquitectura lombarda, observó la existencia de una "*school of Monferrato*"[591], una escuela subregional del Piemonte, impulsada por la observación de la absoluta falta de unidad estilística entre los templos más destacados del norte peninsular[592]. Según este autor, cuatro edificios constituyen un grupo a parte: las iglesias de Santa Fede de Cavagnolo sul Po, San Lorenzo de Montiglio nel Monferrato, San Secondo de Cortazzone y Santi Nazario y Celso en Montechiaro. Se

[588] Véanse las fachadas con los símbolos de los evangelistas de Wiligelmo.
[589] Véanse el portal de la iglesia de Santa Maria de Calvenzano, donde los temas vegetales se disponen en las roscas más internas y aquéllas figuradas en el exterior y el portal principal del Duomo de Piacenza, realizado por Nicholaus.
[590] DE DARTEIN (1865-1882), 500.
[591] PORTER, (1917), 148.
[592] "*Porter esemplifica il concetto esaminando la marcata differenza tra l'organico sistema di volte costolonate del Sant'Ambrogio di Milano e la semplicità delle coperture del Sant'Abbondio di Como, chiese edificate contemporaneamente in due città distanti tra loro solo quaranta chilometri*". Véase: VESCOVI (2008), 9.

trata de edificios románicos fechables en torno a la primera mitad del siglo XII, según afirma S. Casartelli que se basa en una donación del 1147 relativa a la iglesia de San Lorenzo y que fijaría el término *ante quem*[593]. En cuanto a la iglesia de Santa Fede de Cavagnolo los investigadores están concordes en considerarla una obra de la primera mitad del siglo XII[594]; A. K. Porter precisa la fecha y propone el 1140, en base al estudio estilístico de su aparato decorativo en el cual encuentra numerosos influjos foráneos "*imported from Provence and later from northern France*"[595]. Desde el punto de vista arquitectónico, la iglesia del Monferrato, objeto de nuestro estudio, puede considerarse la más representativa de los templos de la mencionada "*school of Monferrato*" ya que su arquitectura contiene todos los elementos característicos de dicho grupo. Estos son: la bóveda de cañón en la nave central, los pilares cruciformes con columnas adosadas y las cornisas decoradas en ajedrezado. La particularidad de la zona del Monferrato se debe a la fuerte influencia del arte y de la literatura provenzal, sobre todo en la segunda mitad del siglo XII, tal y como se puede comprobar en los edificios religiosos tardo románicos de la zona.[596]. Durante la Edad Media parece documentada la relación entre el norte de Italia y esta región francesa por medio de las vías de peregrinación que cruzaban el valle de Susa[597]. Sin embargo, resultaría muy limitante identificar el estilo del Monferrato únicamente con la escuela provenzal, puesto que se enriquece de elementos muy condicionados por otros influjos.

Principalmente debemos recordar los estudios de G. Desjardinis, que puso en evidencia la derivación de la iglesia de Santa Fede de Cavagnolo de la abadía benedictina

---

593 "*Termine ante quem che interesserà egualmente anche gli altri membri della nostra famiglia architettonica, pur volendo tener conto di una lieve anticipazione per la fabbrica di Santa Fede e del suo monastero cui l'edificio ha certamente diritto nella qualità di capostipite*", CASARTELLI (1957), 315.

594 Véase: DESJARDINS (1879); OLIVERO (1929). Mella, en cambio, propone la segunda mitad del siglo XII aunque reconoce la presencia de "forme romanico lombarde nella struttura e nella decorazione". Véase: MELLA (1870), 688.

595 Véase: PORTER (1917), 148. La datación propuesta por A. Kingsley Porter está inspirada en la comparación con la Trinidad de Castellazzo Bormida (Piemonte) y con San Pietro in Ciel d'Oro (Lombardia).

596 Una hipótesis que encuentra el respaldo de A. C. Quintavalle el cual, a su vez, cita el trabajo de E. Male: "*Oltre alla strada per il santuario della Galizia, E. Male segue l'altra strada, quella verso l'italia e utilizza la Chanson de Geste, la Chevalrie, Ogier de Danemarche come punto di partenza per mostrare la difusione della chanson francese sulle strade in Italia, da Modena il cui archivolto arturiano viene peró fortemente posticipato a Otranto, nel mosaico della cattedrale*". Véase: QUINTAVALLE (2006), 40. Como este mismo autor afirma, la posibilidad de circulación de la literatura provenzal a lo largo de las vías de peregrinaje fue puesta de relieve por Bédier y luego apoyada por Porter. Véase: BÉDIER (1912-1917), PORTER (1917).

597 "*Normalmente scendevano per la via di Susa i Pellegrini provenienti dalle regioni centrali e soprattutto meridionali della Francia e settentrionali della Spagna, ed è così che passa quell'Ugo di Montboissier (Alvernia) fondatore di San Michele alla Chiusa*". Véase: CASARTELLI (1957), 320.

de Sainte-Foy de Conques.[598]. La influencia de la iglesia de Sainte-Foy de Conques está subrayada ya en el estudio de S. Casartelli, que cita un documento del siglo XVIII en donde se menciona este vínculo. Esta autora considera que el templo del Aveyron actuó como medio de transmisión de las ideas artísticas entre el sur de Francia y el norte de Italia[599]. Sin embargo, A. Fissore Solaro matizó este aspecto al recordar que la devoción a Santa Fede fue obra de la abacial cluniacense y que, por lo tanto, debe considerarse algo más general, no necesariamente dirigido a estos templos italianos[600].

La presencia de la decoración en ajedrezado en este templo

Entre los investigadores que se han acercado al estudio de esta iglesia quiero destacar aquellos, como S. Casartelli y F. De Dartein, que han visto en la presencia del ajedrezado la prueba de la influencia francesa y, en particular, de los monjes benedectinos de Sainte-Foy de Conques, a quienes se le atribuye parte de la realización de su aparato decorativo escultórico[601]. Más allá del uso extendido de las cornisas decoradas con *billettes*[602], la cercanía estilística con Francia se reconoce también en la decoración de la fachada y de los ábsides por la presencia de un rico repertorio geométrico realizado en bicromía (alternancia de piedra y ladrillo), una característica muy en uso en Alvernia[603]. A este propósito cabe recordar que los investigadores franceses incluyen el ajedrezado entre

---

598 "*Occorre risalire a quegli studi di Gustavo Desjardins sul Cartario di Sainte-Foy de Conques, la celebre abbazia benedettina iniziata prima dell'anno 1050 sulla via di pellegrinaggio che collegò l'Alvernia con la Spagna, che portarono alla scoperta di come il nostro priorato di Santa Fede presso Cavagnolo fosse in diretta filiazione della grande abbazia alverniate*". Véase: CASARTELLI (1957), 310, citando a: Olivero, E., La chiesa romanica di Santa Fede in Cavagnolo (Torino), *Atti della Società piemontese di archeologia e belle arti*, XI, Torino, 1929, 333-361; MALE (1922); De Lasteyre, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, Paris, 1929, 448. Cabe remarcar que tanto S. Casartelli como de Olivero incluyen Sainte-Foy de Conques en el departamento de Alvernia, demostrando de desconocer que ésta se encuentra en el departamento de Aveyron.

599 "*Il più chiaro argomento dell'apertura e della transitabilità di queste valli resterà l'interesse che grandi abbazie francesi come italiane vi dimostrano e, per quel che riguarda in particolare la traccia Cavagnolo-Asti, il carattere organizzato e continuo che assunse la costruzione di queste chiese benedettine*", CASARTELLI (1957), 326.

600 Véase: FISSORE (1971).

601 "*Nelle cornici di billettes già il De Dartein ravvisava elementi di indiscussa cultura francese*" Véase: DE DARTEIN (1865-1882) citado en: CASARTELLI (1957), 309. A este propósito Vescovi recuerda: "*Altri elementi comuni vengono individuati dalla studiosa Casartelli nel gruppo di chiese, quali le decorazioni a billets e le cornici a denti di lupo: la Casartelli confronta l'arco di facciata dei Santi Nazario e Celso con il portale di Saint Michel d'Aiguilhe, ed il coronamento dell'abside di San Lorenzo di Montiglio con quello delle absidi di Notre-Dame-du-Port a Clermont-Ferrand*". Véase: VESCOVI (2008), 13.

602 "*L'Alvernia può spiegarci non solo la decorazione geométrica ottenuta con l'impiego di materiali di diverso colore o la pratica dell'arco oltrepassato* [...] *o l'impiego di quelle cornici scolpite a billettes*". CASARTELLI (1957), 314.

603 "*Les chappelles orientées et les absidioles ont une decoration très riche et très variée. Corniche des cordons de billettes, des mosaiques en laves multicolores, des modillons a copeaux*" GIEURE (1953), 31.

los repertorios decorativos característicos del románico francés y, en particular de Alvernia, constatación en la que se basa la teoría de S. Casartelli. En efecto, sobresalen otras iglesias a parte de Santa Fede de Cavagnolo que presentan la decoración en ajedrezado entre sus repertorios: véanse los ábsides de San Secondo de Cortazzone (Asti) y de San Lorenzo in Montiglio (Asti), que presentan también otra cornisa en dientes de lobo. Ambos elementos decorativos son muy difundidos en el área francesa, concretamente en la zona del Poitou-Charente[604].

No obstante, cabe destacar que la iglesia de San Secondo de Cortazzone presenta una particularidad respecto a San Lorenzo in Montiglio y Santa Fede de Cavagnolo, y estriba precisamente en la tipología de ajedrezado utilizada para decorar la cornisa de los ábsides laterales. Esta variedad corresponde al tipo A de nuestra sistematización, que identifica aquella variedad de ajedrezado derivada del primer taller activo en Sainte-Foy de Conques. Este hecho, indicaría una influencia más directa de la abadía francesa que de la iglesia de Cavagnolo[605]. A pesar de ello, si se analiza el estilo del aparato decorativo escultórico aparece evidente que los canteros de la iglesia de Cortazzone poseen una formación artística muy basta y arcaica, que no tiene nada en común con la riqueza expresiva de la abadía francesa.

Si bien es indudable que las vías de peregrinaje hayan podido constituir un importante sistema de comunicación para los viajeros o mercaderes que durante la Edad Media recorrían Europa, es necesario matizar la opinión de algunos investigadores (como S. Casartelli) que tienden a considerarlos unos medios de recepción, de influencia y no de posible intercambio de estilo[606]. Tal y como se ha mostrado en el presente trabajo, el románico sigue una serie de modelos comunes, de repertorios conocidos a todos los canteros que realizan los conjuntos monumentales o las iglesias rurales entre finales del siglo XI y la primera mitad del XII. Pensar que el ajedrezado, tal y como aparece en Santa Fede de Cavagnolo, se debe a la intervención directa de los monjes benedictinos procedentes de Conques es una concepción equivocada: la forma en la que se presenta el

[604] Véase la ventana del ábside central de la iglesia de Saint-Nicolas de Civray-siglo XII o el de Saint-Maurice-la-Clouère (finales del XI- principios del XII).

[605] También cabe mencionar a otros que, en cambio, forman parte del repertorio del románico "internacional" como la palmeta y los pitones (capiteles del interior de la iglesia) o bien otros locales de aspecto más arcaico como la serie de placas con relieve a entrelazos empotradas en el paramento mural de las naves laterales.

[606] Este punto de vista se reanuda con la concepción de E. Male, actualmente obsoleta, según la cual la literatura y el arte procedente de la Borgoña y Aquitania llegó a "colonizar" el norte y el centro de Italia por medio de la vía Francígena. Véase: MALE (1922).

ajedrezado en las arquivoltas y en los ábacos (tipología B) es una variedad ausente en el primer obrador de Conques. En cambio, tal y como es posible apreciar en las fichas, ésta es la variedad más difundida en todo el panorama del románico europeo y, sobre todo, se encuentra en destacados templos del norte de la Península Ibérica, exactamente en las mismas fechas que los ejemplos franceses de Aquitania o Borgoña.

Por lo tanto, la presencia de esta decoración, juntamente a otros elementos ornamentales igualmente comunes (la palmeta, las aves afrontadas, las cintas entrelazadas), llevan a la consideración de que la iglesia de Cavagnolo es la expresión de la conjunción de dos escuelas perfectamente consolidadas: aquella "internacional" (y no solamente francesa) y aquella procedente de la cultura lombarda, gestada en los grandes obradores de Milán, Modena y Parma.

2.4.2. La presencia del románico francés en la Toscana: la abadía de Sant'Antimo

Localización geográfica

La abadía de Sant'Antimo es una construcción de fundación benedictina actualmente servida por una comunidad de monjes regulares premostratenses. Se sitúa en

el medio de la Valdorcia, en la Toscana meridional, muy cerca del trazado de la Vía Francígena[607]. Actualmente, pertenece al término municipal de Montalcino, provincia de Siena.

Aproximación a la historia del templo

Según la historiografía tradicional, su originario asentamiento remontaría a la época de Carlo Magno, quien habría fundado personalmente este monasterio como forma de agradecimiento[608]. Estudios más recientes consideran que la abadía se alzó entre los siglos X y XI a tenor de los restos lapidarios y de las características constructivas de la cripta y sacristía[609]. Si bien persisten piezas escultóricas de época carolingia o prerrománica en el paramento mural de la actual iglesia es muy difícil reconstruir este supuesto edificio primigenio[610]. Durante la primera mitad del siglo XII se construyó al lado de este edificio prerrománico la iglesia actual financiada por la familia de los Ardengheschi[611]. El monasterio, finalizado en la segunda mitad de siglo XII, fue ocupado por una comunidad de monjes benedictinos. Sant'Antimo gozó de la protección papal e imperial hasta los primeros decenios del siglo XIII, cuando a raíz de un conflicto entre la abadía y Siena por el dominio territorial de la zona se resolvió en favor de la ciudad en 1255 y el monasterio entró en decadencia. En 1291 el rey Niccoló IV intentó frenar su declive substituyendo la comunidad benedictina por monjes guillermitas. Su progresiva pérdida de poder llevará Pio II en 1462 de secularizar el templo y de incluirlo en las

[607] La Vía Francígena pasaba por Buonconvento, un poco más al norte de Sant'Antimo. Véase: FRANCIGENA (1985).

[608] Esta primera hipótesis, que ha sido gradualmente abandonada, se apoya en la leyenda difundida por los *Comentarii* de Enea Silvio Piccolomini (1464), según la cuál la fundación de Sant'Antimo remonta a 781. El pontífice relata un hecho milagroso ocurrido durante el pasaje de Carlo Magno por estas tierras: su ejército se salvó de una epidemia de peste al curarse con hierbas medicinales recogidas sus alrededores. Véase: PICCOLOMINI (2004). Esta leyenda persiste aún en la actualidad en términos como "capilla carolina", que hacen referencia a la actual sacristía. Véase: CANESTRELLI (1910-1912); SALMI (1912), ENLART (1919), THUMMLER (1939); MORETTI (1981). Otros autores como F. Schneider retrasan unos decenios la fundación del templo, situándolo en la época de Ludovico el Pio. SCHNEIDER (1914). Esta afirmación se basa en un supuesto documento fechado al 814 de Ludovico el Pio cuya autenticidad, sin embargo, es dudosa: RASPI (1964); MORETTI-STOPANI (1981).

[609] La cripta a oratorio y la sacristía (que se creían tradicionalmente de época carolingia), fueron recientemente fechadas en torno al primer cuarto del siglo XI, a tenor de la solución constructiva que presenta: bóvedas de crucería con nervaduras irregulares asentadas sobre pequeñas columnas y bases de impostas. Dichas características las identifican como una estructura alto-románica, muy común durante los primeros decenios del siglo XI. Véase: MAGNI (1979); TIGLER (2006).

[610] Los elementos pertenecientes al supuesto edificio de época carolingia, según G. Ciampoltrini, se concentran, sobre todo, en el lado norte de la iglesia, en los portales de la sacristía y de la sala capitular. Por lo que al material espoliado se refiere, éste es presente en el paramento de la iglesia concentrándose en los muros externos de la nave. CIAMPOLTRINI (1991). G. Tigler, en cambio opina que estos relieves son una obra arcaizante del siglo XII. TIGLER (2006).

[611] Acerca de esta importante familia sienesa, véase el estudio de: MARRI (1938).

propiedades de la diócesis de Siena-Montalcino, de nueva creación. En esta ocasión, se reconstruyó parte de las tribunas y se demolió el claustro, con el fin de permitir la construcción de la vivienda del obispo. La iglesia sufrirá varias reformas durante los siglos XIX y XX, que modificaron su aspecto románico original. Y desde 1979 está regulada por una comunidad de monjes premostratenses.

Descripción general de la iglesia

El templo actual es una construcción románica del siglo XII parcialmente reformada en épocas sucesivas que presenta la estructura típica de las iglesias de los monasterios románicos benedictinos. A pesar de los cambios de función evidentes en los restos del claustro y de las reformas mencionadas, el templo conserva en su globalidad el aspecto románico.

El edificio presenta planta basilical de tres naves con transepto no acusado, ábside único, deambulatorio y tres pequeñas capillas radiales; la girola se cubre con bóvedas de crucería, de cuarto de esfera en los absidiolos y de techumbre de madera en el tramo recto del presbiterio. En la planta de nueve tramos se levantan columnas de fuste grueso; los capiteles son de tipo corintio apenas esbozado en la nave y de tipo zoomorfo y figurado en el área presbiteral. En este punto las columnas se encuentran situadas a poca distancia la una de la otra, de modo que la luz de los arcos de medio punto es muy estrecha. Esta continuidad es interrumpida sólo en el cuarto tramo y en la parte recta de la zona presbiteral por pilares con columnas adosadas. Las tres naves se encuentran separadas por la tribuna con triforio de bíforas de medio punto coronadas por arcos de descarga levantados por encima de arcos formeros de medio punto. La cobertura de la nave central es de madera a dos aguas mientras que presenta de bóveda de crucería en las naves laterales. Volviendo al presbiterio cabe destacar que éste se encuentra realzado por dos peldaños de travertinos en los que se ha esculpido el texto del documento de donación de la iglesia. Dicho epígrafe continúa hasta la tercera dovela de la primera columna del deambulatorio de modo que para leerlo entero se debe dar la vuelta hacia el lado septentrional. A través de una escalera situada en el lado meridional del presbiterio se accede a la cripta, de planta cuadrangular con dos pequeños ábsides semicirculares. Está sustentada por cuatro columnas con capiteles lisos, situadas en el centro del vano[612].

[612] Para un exhaustivo análisis de la cripta, véase: KLEIN (2008).

La iglesia presenta tres accesos, dos situados en los muros de ambas naves laterales y otro en el lado occidental. La entrada septentrional se sitúa a la altura del segundo tramo y está formada por una puerta dintelada coronada por un tímpano de medio punto adovelado; presenta decoración escultórica en bajorrelieve con motivos a entrelazos en la jamba derecha y en el dintel[613]. El acceso meridional, también dintelado pero sin tímpano, se abre en correspondencia con el sexto tramo de la iglesia sin decoración escultórica. En el hastial occidental, constituido por dos salidizos que remarcan la diferencia de altura entre las naves laterales y la central, se abre el portal en el centro, precedido por un arimez muy profundo que, por la heterogeneidad tipológica de los sillares, parece recompuesto después de su creación. A tenor de las marcas de sillares cortados en el paramento, cabe considerar la posibilidad de que la fachada románica fuera afectada por un importante cambio de proyecto por las marcas a la altura del portal. El arimez está flanqueado por dos contrafuertes con sendas columnas adosadas y coronadas por capiteles con motivos zoomorfos (leones enfrentados en el lado izquierdo) y vegetales (hojas lisas y roleos en el lado derecho). Estos elementos de soporte, situados en el punto de separación de las naves, se completaban en ambos extremos del hastial con un muro de cierre, tal y como muestran los sillares truncados y salientes[614]. Dichos elementos de apoyo fungían también como punto de arranque de cuatro arcos de medio punto, uno en cada nave lateral, y dos en la parte central. De esta manera en el centro de este reducido pórtico se abría un portal gémino, posiblemente parecido a aquéllos presentes en la basílica de Saint-Sernin de Toulouse[615]. El portal actual está constituido por tres arquivoltas lisas que alternan toros y escocías, un dintel decorado en bajorrelieve con motivos vegetales (un árbol bipartido) sostenido por dos gruesas ménsulas con dos cabezas de animales esculpidas y situadas perpendicularmente al intradós de los arcos del portal. En las jambas, las columnas entregas separadas del suelo por un zócalo de sillares, hacen de apoyo a capiteles foliados y a ménsulas con motivos de palmetas dobles.

Los muros longitudinales de la iglesia se encuentran marcados, en el exterior por semicolumnas entregas y lesenas entre las cuáles se abren saeteras de medio punto.

[613] Se trata probablemente de los elementos de espolio a lo que se hacía mención anteriormente.

[614] Podría tratarse de los soportes de un pórtico apoyado en columnas con techumbre inclinada hacia las naves laterales y plana en el centro. En Italia aparecen varios casos en época medieval, influenciados por los ejemplos prerrománicos de Sant'Ambrogio de Milán, o Santa Maria en Cosmedin (Roma), como la Colegiata de Santa Maria Assunta de Lugnano (Terni), San Giuliano de Selargius (Cagliari), antigua catedral de Venosa (Catanzaro, restos).

[615] Véanse la Porte de Comtes y el portal occidental de Saint-Sernin de Toulouse. Esta hipótesis ha sido planteada por: RASPI SERRA (1966); MORETTI (1990); BURRINI (1997).

Adosado al lado septentrional de la iglesia y situado en el extremo del transepto, se eleva el campanario de estilo románico lombardo. De planta cuadrangular y formas esbeltas, consta de cuatro pisos marcados por pequeñas arcuaciones ciegas donde se abren bíforas de medio punto alternadas con monóforas. El lado meridional de la iglesia formó parte del claustro hasta su derribo en el siglo XV y actualmente no es posible transitar por esta zona ya que es utilizada como huerto. En la cabecera se aprecia inmediatamente la diferencia de altura entre las capillas radiales, el deambulatorio y, por la parte más superior, el cierre de la cabecera semicircular donde se abre una bífora realizada con el mismo estilo que aquéllas presentes en el matroneo.

Análisis del conjunto monumental

El estudio del aparato escultórico de este edificio presenta características interesantes para nuestra investigación. La estructura arquitectónica y el aparato decorativo de la iglesia abacial de Sant'Antimo han suscitado múltiples teorías por parte de los historiadores, que convergen en afirmar la presencia de influjos franceses en su escultura monumental. La iglesia se edificó según el esquema de "*i famosi santuari francesi sorti dalla prima metá dell'XI ai primi del XII secolo lungo le strade di pellegrinaggio per Santiago*"[616]. En particular, la presencia del deambulatorio y de las capillas radiales con bóveda de crucería confirmaría esta influencia ya que esta estructura constructiva es poco frecuente en Italia y que la asemeja a las iglesias de Auvergne, como por ejemplo la iglesia de Saint-Nectaire[617]. Asimismo, el portal occidental que en principio debía ser de tipo gemino, como apunta M. Salmi, se adaptó a las mismas pautas estilísticas de procedencia francesa[618]. El aparato escultórico de Sant'Antimo también presenta influjos franceses muy especialmente de la iglesia de Saint-Sernin de Toulouse y de

[616] CANESTRELLI (1910-1912), 35 aunque hay que remarcar la ausencia de transepto en la iglesia toscana, una constante en el modelo constructivo de este tipo de iglesias. I. Moretti opina que a lado de estas características también las bóvedas de cuarto de esfera del deambulatorio dispuestas en la curvatura del ábside son índice de la influencia francesa tanto que define Sant'Antimo como "*il più francese degli edifici romanici di tutta la Toscana*". Véase: MORETTI (1981), 85. Más adelante el mismo autor matizará afirmando que dichos modelos se encuentran en Sant'Antimo filtrados por la escuela lombarda y local. Una constatación que defenderá también en estudios posteriores. Véase: MORETTI (1990), 307.

[617] M. Salmi observa que en Italia no son numerosas las iglesias que presentan deambulatorio con capillas radiales: estas son las de Santa Maria de Aversa, Santa Maria de Acerenza, la iglesia antigua de Venosa, Santa Maria in Val di Chienti, y más tarde San Francesco a Bologna y Sant'Antonio da Padova. Véase: SALMI (1927).

[618] Véase: SALMI (1927).

Sainte-Foy de Conques[619] tal y como atestiguan serían algunos capiteles de su interior, en particular el segundo de la nave en el lado meridional contando desde el portal, atribuido al maestro de Cabestany[620]. El capitel permanece ocupado por el lado hacia la nave central por la representación de la escena bíblica de Daniel en la fosa de los leones: el santo se sitúa en el centro de la escena con las manos levantadas y la cabeza girada hacia Habacuc. Alrededor del santo, las fieras lo envuelven acurrucándose alrededor del capitel. En el reverso del capitel, hacia la nave meridional, se ven representados a dos hombres asaltados por dos leones, probablemente interpelando la continuación del paso bíblico al que hace referencia[621]. El estilo del Maestro de Cabestany, muy peculiar y por ello fácilmente reconocible, se enmarca en un rango cronológico comprendido entre 1150 a 1175[622]. Otro elemento a destacar que denota la presencia francesa es el aparato decorativo del portal. Éste fue proyectado inicialmente como gemino según un esquema que se inspiraría en la Porte de Comtes de la abadía tolosana y que se realizarían por algún cantero procedente "*da quella bottega indígena, dipendente ancora da Bernando Gilduino, che prima del 1117 eseguì i capitelli della Porte Miegeville*"[623]. Según de G. Tigler, el cantero que trabajó en Sant'Antimo tomó como modelo las esculturas de la Porte Miegeville y la estructura arquitectónica de la Porte de Comtes[624].

Si bien es posible reconocer la intervención en el portal de Sant'Antimo, esta propuesta no parece satisfactoria en cuanto al modelo exacto en el cual se inspiró el cantero francés. La basílica tolosana cuenta con tres portales géminos: la Porte de Comtes, el portal occidental y la Porte de Notre Dame (hoy tapiada) que, si bien se organizan según el mismo esquema su aparato decorativo presentan notables diferencias. El portal de la

---

619 "*Tous les chapiteaux et leurs tailloirs sculptés sont du style de Conques et de Toulouse analogues aussi à ceux de Saint-Hilaire de Poitiers*". ENLART (1913), 8. Véase también: SALMI (1929); RASPI SERRA (1966).

620 CANESTRELLI (1910); BIEHL (1926); SALMI (1928), señalaron la procedencia francesa de este escultor aunque fue Junyent quien atribuyó primero al Maestro de Cabestany la realización de este capitel así como de los dos leones situados al interior del templo flanqueando el portal occidental. Véase: JUNYENT (1961). H. Pradalier observa su presencia también en el dintel y en las ménsulas. (comunicación personal). Acerca de más referencias respecto a este importante escultor y a sus relaciones con Sant'Antimo véase: M. BURRINI (1998); BURRINI (2000); CABESTANY (2000). Sólo un investigador niega la presencia de este maestro en los capiteles toscanos y se inclina a favor de la escuela tolosana. Véase: ENLART (1913).

621 Este capitel presenta similitudes estilísticas con aquél existente en el ábside de la abadía de Saint-Papoul (Languedoc), que representa la misma temática. Véase: BURRINI (2000).

622 Véase: JUNYENT (1961).

623 I. Moretti vislumbra una correlación entre la presencia de dicho portal gemino en las iglesias toscanas y la Vía Francígena, citando los ejemplos en los pueblos de Camaiore, Fucecchio, Badia a Isola, en la ciudad de Siena, a Radicofani y considerando como modelo la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén. Véase: MORETTI (1990).

624 TIGLER (2006).

iglesia de Sant'Antimo destaca por la sencillez de los repertorios utilizados: elementos zoomorfos se encuentran en las ménsulas de soporte del dintel, aunque no aparece la figura humana, protagonista en los capiteles tolosanos tanto de la Porte de Comtes como en la Porte Miegeville.

Por lo que a los temas decorativos se refiere, en Sant'Antimo destaca la presencia de la conocida palmeta, multiplicada en dos rangos en los ábacos del lado izquierdo del portal y los susodichos "*fogliami palmati*" en la cornisa del lado derecho[625]. Este último motivo no se encuentra ni en la Porte de Comtes ni en la Porte Miegeville, pero es presente en las cornisas del portal occidental de la iglesia tolosana. Otro elemento a destacar que acentúa la diferencia con los referentes propuestos por la crítica es la ausencia de la cornisa en la parte superior del portal y de motivos ornamentales en la arquivolta, realizada sencillamente con una alternancia de toros y escocías característica que la vincula nuevamente más al estilo del portal occidental de Saint-Sernin que a las ya mencionadas puertas[626]. Finalmente, asociada a la presencia francesa, cabe mencionar que se percibe también la impronta evidente del románico italiano, sobre todo en el estilo del campanario, donde se usan las columnas en lugar de pilastras; en la cobertura de la nave y del presbiterio con techumbre de madera y en la iconografía del dintel del portal occidental, en la que se han reconocido modelos locales[627].

Aclarados los posibles influjos estilísticos de la abadía toscana, cabe interesarse por la cronología de su levantamiento. Como se ha comentado anteriormente, la iglesia conserva en su interior un importante documento constituido por una *charta lapidaria*, situada en las escaleras del ábside y fechada en 1118[628], donde consta una donación por parte de la familia de los Ardengheschi que indicaría la fecha de comienzo de las obras[629]. Dos elementos parecen confirmar la fecha de 1118 como posible inicio de las obras: la

[625] RASPI SERRA (1966), 650.
[626] La Porte Miegeville presenta palmetas en la cornisa superior y en la última arquivolta, mientras que la Porte de Comtes incluye una decoración de puntas de diamantes en la cornisa y ajedrezado en la arquivolta.
[627] ENLART (1913); SALMI (1927); RASPI SERRA (1966). En el análisis de esta última autora aparecen numerosos parecidos sobre todo con el área pavese y toscana, como en la iglesia de San Frediano de Lucca (fechada entre 1112 y 1147) o bien "*alla ornamentazione delle colonne ai lati del portale del duomo di Pisa"*. Véase: ENLART (1922), 120.
[628] Todos los expertos concuerdan en la fecha de 1118, a exclusión de G. Tigler, que, sin más argumentos, propone la fecha de 1117. Véase: CANESTRELLI (1910), ENLART (1913), SALMI (1929), RASPI SERRA (1966), MORETTI-STOPANI (1981), MORETTI (1990), TIGLER (2006), 194.
[629] Véase: CANESTRELLI (1910); SALMI (1927). Sin embargo, según la opinión de C. Enlart, I. Moretti y G. Tigler dicha *charta lapidaria* sólo celebraría *a posteriori* un acontecimiento de gran relevancia para la abadía dejando en incógnita la fecha de comienzo de las obras. Véase ENLART (1913); MORETTI (1990), 305; TIGLER (2006), 196.

semejanza estilística de Sant'Antimo con el portal occidental de Saint-Sernin que fue acabado poco antes de 1118 y la presencia en el dintel del relieve con el árbol de la vida en el cual se ha reconocido el influjo de la escuela toscana de los primeros decenios de siglo XII[630]. Sin embargo, otros indicios, que se desprenden de la lectura de la inscripción puesta en el dintel apostarían por la existencia de una fase constructiva anterior a la llegada de los influjos franceses y fechable muy a principios de siglo XII[631]. Asimismo, resulta difícil situar la fecha de finalización de las obras, habiéndose registrado hasta el momento, hipótesis muy dispares[632].

La historiografía más reciente apunta a que las obras empezaron en la fachada con el fin de preservar lo máximo posible el antiguo oratorio de época carolingia o prerrománica y poder dar así continuidad al oficio religioso[633]. Después de edificarse el portal, la iglesia padeció un brusco cambio en el curso de las obras, como demuestra la presencia de pilastras colocadas para sujetar el arranque de la bóveda de cañón y de sendos arcos fajones de soporte, que en el edificio actual aparecen sin razón de ser debajo de la techumbre de madera a dos aguas[634]. A partir de esta observación conviene puntualizar que, si bien es posible que los trabajos se iniciarían en la fachada, con toda seguridad el paso inmediatamente siguiente fue la construcción del ábside y del correspondiente deambulatorio con el fin de bajar hacia las naves y reanudarse finalmente en la fachada, como pasaba en la casi totalidad de los edificios románicos[635]. Esta posibilidad viene respaldada por el hecho de que el maestro de Cabestany desarrolló su obra en la segunda mitad del siglo XII constituyendo otra importante referencia cronológica para las obras del interior de la nave. Con respecto a la hipótesis de un posible cambio en el proyecto

[630] Esta observación ya ha sido formulada por J. Raspi Serra: "*I fogliami del fregio a destra trovano ugualmente riscontro nella decorazione del Saint-Sernin di Tolosa, facciata occidentale, come è già stato sottolineato dall'Enlart, dal Salmi, e dal Dechamps che segue questo motivo a Saint-Gaudens, a Conques e a Santiago di Compostella*". Véase: RASPI SERRA (1966), 650.

[631] se lee claramente el nombre de "Azzo(ne) da Porcari" acompañado por el apelativo "*operibus monasticis praefectus*". Este personaje, fallecido en 1108, fue monje y decano del cenobio de Sant'Antimo y máximo supervisor de las obras. Así pues cabe también la posibilidad de que el dintel, fechable en el primer cuarto del siglo XII, corresponda a una fase constructiva de la iglesia anterior a 1118. Sobre Azzo da Porcari, véase: SALMI (1927); LAZZARI (2007).

[632] C. Enlart fija en 1180 el momento de finalización de las obras; A. Canestrelli lo traslada a 1291, con el pasaje de la abadía a los guillermitas. G. Tigler, sin precisar una datación en concreto aunque remarcando las evidentes diferencias estilísticas en el conjunto decorativo escultórico de la iglesia, sitúa el desarrollo de las obras a lo largo del siglo XII, apuntando que éstas tuvieron una larga gestación. Véase: CANESTRELLI (1910-1912); ENLART (1922); TIGLER (2006).

[633] TIGLER (2006), 196-197. A. Canestrelli también identifica en la cripta ubicada por debajo de la actual sacristía "*la prima Chiesa ufficiata dai monaci di Sant'Antimo*", aunque reconoce que la primera etapa constructiva no se puede identificar con el portal. CANESTRELLI (1910), 34.

[634] TIGLER (2006), *Ibidem*.

[635] Véase: CASTELNUOVO-FOSSATI-SERGI (2003), vol. II.

original, es clave prestar atención a que sólo las pilastras adosadas al presbiterio (en correspondencia con el lugar destinado al arco triunfal): estas presentan un doble orden siendo rematadas por pequeñas columnas, mientras que en la nave esta estructura se encuentra truncada. Además, cabe observar que, justo en la entrada en el área presbiteral a la altura de la tribuna, es visible también una variación en la tipología de los sillares denotando al menos un cambio o bien una posible interrupción en de las obras.

Otro elemento a destacar es la disposición de capiteles más refinados sólo en el lado meridional de la nave y en el presbiterio, siendo los del lado norte lisos y sin decoración. Obsérvese como la riqueza decorativa escultórica del interior de la iglesia, que arranca en el segundo capitel de la nave central, sigue a lo largo de toda la nave presentando capiteles corintios compuestos y rematados por ovas en los ábacos y circunda el deambulatorio, donde concentra toda su riqueza decorativa en capiteles zoomorfos y una amplia variedad de temas ornamentales (zigzags, roleos, bolas, ajedrezados). Dicha variedad se extingue después del primer capitel del pilar de la nave septentrional junto al presbiterio. Es éste, cuya cesta se compone de dos cabezas de carnero en los lados y ábaco en ajedrezado, el último capitel que presenta la misma composición que los del deambulatorio, siendo los siguientes meras composiciones de hojas de palma en la cesta y ábaco liso. La casi total desaparición de dichos elementos decorativos el lado norte al interior de la iglesia podría insinuar la colocación de los capiteles de la nave en un momento ulterior cuando se decide cambiar el ambicioso proyecto primitivo de Sant'Antimo.

Éste proyecto sería remplazado por otro más sencillo y posiblemente llevado a cabo por canteros locales que se limitaron a colocar los capiteles y a tallar aquéllos del lado septentrional. Se puede suponer por lo tanto que los trabajos empezaron por la fachada, siguieron en el ábside y bajaron por las naves, implicando, a la altura del arco triunfal, un cambio o un pasaje de "*maestranze*"[636].

[636] C. Enlart atribuye el inicio de la reconstrucción de la iglesia románica al mencionado Azzo dé Porcari; posteriormente la nave fue levantada por canteros foráneos que trajeron consigo "*un style manifestement importé du Languedoc*". ENLART (1913), 3. G. Tigler, en relación al aparto escultórico del interior de la iglesia, observa la: "*originale interpretazione delle maestranze locali*". TIGLER (2006), 203. I. Moretti, al contrario, minimiza las diferencias estilísticas entre los capiteles de derivación francesa y los de derivación lombarda, suponiendo que se trata de "*un'unica maestranza, magari costituita da scalpellini lombardi di formazione pavese ma che potrebbero aver maturato esperienze in Alvernia*". MORETTI (1990), 309. Sin embargo, es necesario considerar las numerosas reformas a las que se ha hecho alusión anteriormente, en las cuales se ha podido modificar la organización de la iglesia, sobre todo en la época de la secularización (siglo XV) o a principio de siglo XX.

La presencia de la decoración en ajedrezado en este templo

En la iglesia de Sant'Antimo la decoración en ajedrezado se encuentra únicamente en cinco ábacos del deambulatorio: a partir del lado meridional es presente en la segunda capilla radial, en el tercer pilar interior de la galería, en la cuarta capilla radial dos veces y finalmente en el pilar cruciforme del arco triunfal, en el lado septentrional (*imágenes 56 y 57*). Todos los ábacos presentan una estructura tronco-piramidal bien esbozada y se encuentran en buen estado de conservación[637]; la decoración se realizó en incisión, el ábaco es tallado en bisel de modo que su perfil queda liso, con los tacos en línea con el plano. Tal y como hemos dicho antes los investigadores han encontrado en el estilo de los capiteles de la iglesia de Sant'Antimo similitudes con los de Saint-Sernin de Toulouse, Sainte-Foy de Conques y los existentes en la zona de Poitiers. Sin embargo, por las propias características del material utilizado, los tacos del ajedrezado se realizan únicamente incisos, una técnica que los acerca más que a la corriente tolosana o bien de Conques, a la zona del Poitou y del Airvault y, por analogía formal, hasta a los de Saint Miquel de Fluvià. A esta misma zona de Francia se deben las decoraciones en dientes de lobo que encontramos en todas las arcuaciones ciegas adosadas a las paredes del ábside, muy parecidas a las ventanas de la cripta de Saint-Eutrope en Saintes[638].

I Moretti pretendió trazar una línea de demarcación entre los influjos franceses y lombardos, reconociendo la decoración en ajedrezado como uno de los indicadores de este influjo foráneo[639] También M. Salmi hace referencia a los capiteles del ábside para justificar la presencia francesa en la iglesia de Sant'Antimo. En ellos destaca sobre todo los ábacos de aristas muy pronunciadas que no pertenecen al estilo lombardo ni toscano, ni por los temas tratados ("*gradini, scacchiere, palmette*") ni por sus proporciones (que recuerdan más bien a "*esemplari della Linguadoca o del Poitou*")[640]. Junto al mencionado

[637] Hay algunos que se encuentran en tan buen estado de conservación que creo posible que puedan haberse reemplazado en fecha reciente como podría ser el caso del capitel con las cabezas de carnero presente en el pilar del arco triunfal.

[638] Cabe excluir una datación temprana si confrontamos los capiteles de otras zonas de Francia que presentan igualmente el ajedrezado en sus ábacos. Véase por ejemplo la serie de capiteles pintados del deambulatorio de Saint-Hilaire de Poitiers, fechables entre 1060-1070 aunque estos por su estructura y por el tratamiento estilístico de los elementos decorativos, no pueden constituir un referente valido para Sant'Antimo. Véase: CAMUS (1993).

[639] En esta línea observa que algunos relieves de los capiteles del deambulatorio presentan "*raffinati motivi fitomorfici e geometrici, precisi nel disegno e netti nell'intaglio, una matrice che va ricercata a Sainte-Foy de Conques* [...] *essendo certe invenzioni decorative-come il motivo a scacchiera- pressoché sconosciuti in Italia*" MORETTI (1990), 308-309.

[640] SALMI (1928), 21. Además, en su obra anterior afirmaba: "*la cornice della nave maggiore è ad archetti lombardi, sormontata da mensole e da scacchiere di gusto prevalentemente francese*". Véase: SALMI (1927), 51.

ajedrezado (que aparece sólo en los ábacos de los capiteles de la zona presbiteral) cabe destacar la presencia en Sant'Antimo de otros elementos decorativos como la palmeta y los "*fogliami palmati*", de origen francés, precisamente del entorno tolosano como la Porte Miegeville y el portal occidental. La presencia conjunta de estos elementos ornamentales realizados con esmero y con un refinado orden compositivo, son indicios que insinúan la efectiva intervención, al menos en esta parte de la iglesia, de canteros tolosanos naturales o de formación en un periodo durante la primera mitad del siglo XII[641].

2.4.3. Los repertorios decorativos de los edificios públicos de Orvieto (siglos XIII-XIV) y su origen. La abadía de los Santos Severo y Martirio

Palazzo del Capitano del Popolo de Orvieto

Características básicas

Municipio: Orvieto

Región: Umbria

Cronología: s. XIII

Decoración

Tipología: V

Frecuencia: 2

Localización: arquivoltas y jambas de las ventanas de la fachada

[641] G. Tigler imagina un ideal "*itinerario di un maestro tolosano da Toulouse a Pisa e a San'Antimo*". Este maestro visitaría Italia en ocasión de la visita del papa francés Calixto II, quien transitó por la Vía Francígena hacia 1120 visitando Pisa y Volterra. Además este mismo autor propone como ejemplo decisivo la palmeta ("*la palmetta tolosana*"), aunque añade que "*di per sé non prova molto visto che tale motivo decorativo fu poi riprodotto in numerose chiese linguadocane e spagnole dei decenni seguenti*". TIGLER (2006), 201. Sin embargo, en mi opinión considero que la palmeta, si se considera junto a otros motivos como el ajedrezado, la palmeta doble y los dientes de lobo constituye una prueba evidente del influjo francés en el deambulatorio.

Localización geográfica

La abadía de los santos Severo y Martirio se encuentra situada en un promontorio que se alza entre el monte Porzano y el altiplano de Orvieto. El ayuntamiento de Orvieto se incluye en la región suroccidental de la Umbria, en la provincia de Terni.

Aproximación a la historia del templo

Son escasas las noticias sobre este conjunto abacial debido a las numerosas reformas y cambios de destinación que lo afectaron a lo largo de toda su historia. La secularización del conjunto abacial en el siglo XIX explica la completa dispersión de su archivo[642]. Aunque hay mucha incertidumbre sobre el origen de la abadía, se sabe que está ligada a la leyenda de la vida de San Severo que, según las fuentes, fue martirizado bajo el emperador Maximiano y sepultado en Orvieto[643]. En cambio, las mismas fuentes que informan sobre la vida de Severo no citan a Martirio, aunque si lo mencionan otras como discípulo de Severo, hecho que provocó la asociación de los dos nombres tanto en las tradiciones hagiográficas como en la dedicación de la abadía orvietana[644]. Por voluntad de Rotruda, una noble local, se edificó en este promontorio adyacente a la iglesia dedicada a San Silvestro un nuevo templo destinado a albergar los restos de estos santos[645].

A partir de este punto los investigadores discrepan en considerar si esta construcción estaba destinada a ser ocupada por una comunidad de monjes benedictinos o bien pretendía constituir el primitivo emplazamiento de la catedral de Orvieto[646]. A partir de principio de siglo XIII tenemos referencias más documentadas que se encuentran en la *Cronaca* del obispo de Orvieto Raniero, donde se menciona la llegada en la abadía de una comunidad premostratense (1226) gracias a la cual la abadía ampliará notablemente sus posesiones territoriales en el entorno[647].

---

[642] Las primeras noticias históricas sobre la abadía fueron recogidas por Moroni, quien informa que en 1583 se trasladan los restos de los santos Severo y Martirio de la Abadía a la ciudad de Orvieto: "*trasportati dentro la città nella chiesa di Sant'Angelo*". Véase: MORONI (1822), 9.

[643] Véase: MURATORI (1725); AMORE (1965-1969), XI.

[644] Martirio es citado por Gregorio Magno en sus *Dialogos.* Véase: MORICCA (1924), 67.

[645] Así afirman: BACKMUND (1949), CERONE (2006). Otros autores en cambio consideran que la abadía de los santos Severo y Martirio se emplaza sobre una iglesia dedicada a San Salvatore. Véase: UGHELLI (1717-1722); MORONI (1822); PICCOLOMINI ADAMI (1883).

[646] La primera hipótesis es propuesta por MORONI (1822); la segunda por RICCETTI (1989). Sobre el primitivo emplazamiento de la catedral de Orvieto, A. Satolli considera que se ubicaba en el mismo lugar que la actual, es decir, en la Piazza del Duomo, pero no asentada sobre los restos de la iglesia de Santa Maria de Epsicopatu sino al lado de ella. Véase: SATOLLI (en prensa).

[647] Véase: PERALI (1907); RICCETTI (1989). Este orden monástico se difundió de manera limitada en Italia, siendo representado sólo en ocho monasterios concentrados en la mitad centro-meridional de la

Sin embargo, este periodo de prosperidad verá su ocaso en el siglo XV con la marcha de la comunidad premostratense (1423) y la llegada de los Olivetanos procedentes de Accona. Desde entones su declive fue definitivo: en 1442 la abadía fue completamente abandonada y entregada al cardinal Pietro Balbo, aunque esto no evitó la degradación de los edificios y el empobrecimiento del conjunto abacial. En 1880 fue secularizado y afincado a las propiedades del Estado italiano[648]. En 1906 empezaron las reformas que concluyeron en los años 80 con la construcción de un albergue de lujo.

Descripción general de la iglesia

La abadía se compone de varios cuerpos realizados entre los siglos X y XIII y modificados repetidamente en época moderna[649]. En el lado norte se sitúa la iglesia de una nave y cabecera rectangular, dividida en tres tramos por pilastras adosadas y rematadas por impostas rectangulares con motivos geométricos y fitomorfos incrustados. La nave se cubre con bóveda de cañón reforzada por arcos torales; en las paredes, originariamente dotadas de tres monóforas en cada lado, no existe actualmente ningún punto de comunicación con el exterior a excepción de la pequeña puerta que da actualmente acceso al templo situada en el lado sur del portal principal.

La iglesia no conserva decoración pictórica en las paredes (que se presentan hoy en día totalmente *scialbate*) pero el piso se encuentra ricamente ornado con mosaicos cosmatescos en perfecto estado de conservación[650]. Adosado al lado noroccidental se eleva un campanario dodecagonal de 27 metros de alto coronado por un almenaje y en sus cuatro pisos se alternan monóforas y bíforas de medio punto apoyadas en cornisas de dientes de sierra. En el lado opuesto, al mismo nivel del portal de entrada, se abre un vestíbulo que constituye una prolongación longitudinal del templo en su extremo oriental. Se compone de dos cuerpos superpuestos: la planta baja tiene cobertura de bóveda de crucería apoyada en cuatro columnas con capiteles rectangulares decorados en bajo relieve

península italiana. Véase: CERONE (2006). Sobre las posesiones de la abadía bajo los premostratenses, véase: SELLA (1952).

[648] Véase: COLOMBINI-GROTTANELLI (2004).

[649] A diferencia de los otros casos que se han descrito en esta tesis, en los cuales la decoración en ajedrezado se concentraba únicamente en el templo, en la abadía de los santos Severo y Martirio es necesario considerar todo el conjunto abacial ya que la variedad de decoración en ajedrezado no se halla en el templo monástico. El hecho de contemplar las numerosas reformas que afectaron el complejo durante la época medieval contribuye a definir el marco cronológico y cultural de la aparición y uso del ajedrezado en esta zona del centro de Italia.

[650] Para un análisis más detallado de esta pavimentación, véase: IORIO (1995), 91-98. En relación con sus inscripciones, consúltese: DE AZEVEDO (1973).

y conforma, por lo tanto, un pequeño pórtico cuadrangular que enmarca el portal de entrada. La parte superior se caracteriza por la presencia de un pequeño ábside semicircular pénsil que cierra hacia el oeste un vano cubierto con techumbre de madera a dos aguas. Una escalera situada dentro del muro meridional conecta las dos partes del vestíbulo, mientras que los restantes costados del conjunto abacial corresponden a los anexos de la abadía (dormitorios, cocinas, sala capitular); además, en este complejo de planta rectangular, originalmente se abría en

La presencia de la decoración en ajedrezado en este templo

Entre las modestas decoraciones escultóricas supérstites en la Abadía de los Santos Severo y Martirio, destaca la presencia del ajedrezado en perfecto estado de conservación[656]. Éste no se encuentra en la iglesia del siglo XII sino en el palacio abacial creado o reformado por los premostratenses a partir de principios de siglo XIII. Se encuentra en el hastial este del mencionado edificio, aplicada a la cornisa que divide el paramento en dos partes y en una de las bíforas de medio punto que se apoyan en ella (ventana central, *imagen 58*).

El ajedrezado se compone de dos filas de dientes planos y cuadrangulares, incisos en el paramento mural; en la bífora, esta decoración se dispone tanto en las jambas como en el arco de medio punto y forma una única faja compacta y uniforme. Como han detectado otros autores[657], esta decoración procedente de Francia es particularmente relevante entre los repertorios utilizados en el conjunto abacial ya que sirvió de modelo para numerosos edificios civiles y religiosos de la ciudad de Orvieto, fechados en la segunda mitad del siglo XIII[658]. Su presencia destaca en las ventanas de *erosos 22 0 0 12 84.954*

que descansa sobre una lonja de arcos de medio punto. El vano superior consta de un único salón (reformado a principios de siglo XX) abierto al exterior mediante una sucesión de elegantes triforas (cuatro en los lados largos y dos en los cortos) enmarcadas por una decoración ajedrezada de ocho filas realizada mediante la incisión de los tacos en el paramento mural. Ésta comprende todo el extradós de la ventana y las jambas a imitación de la ventana presente en la abadía de los santos Severo y Martirio. Completa la decoración del arco un guardapolvo formado por un baquetonado plano y una sucesión de puntas de diamante que une todas las ventanas para formar una única cornisa con la imposta de los capiteles.

Este tipo de tratamiento de la decoración en ajedrezado se encuentra también en edificios situados en la *piazza Duomo*, centro religioso de la ciudad: *Palazzo del Vescovado* (iniciado en 1281) y parte del *Palazzo Papale* (1264-1297)[660]. Contienen un esquema constructivo similar al del *Palazzo del Popolo*, donde las triforas presentan el mismo sistema decorativo con la única diferencia de los arcos apuntados. Asimismo, encontramos esta decoración en las arquivoltas de medio punto de algunas casas particulares de Orvieto que, a pesar de las numerosas reformas que afectaron la ciudad, conservan en gran parte su aspecto medieval originario[661].

La explicación más plausible de la presencia del ajedrezado en los edificios de medievales Orvieto es, a mi parecer, la que proporciona P. Perali: esta decoración fue imitada de la abadía los santos Severo y Martirio donde apareció inicialmente en la zona. Como se ha visto en las fichas anteriores, la decoración en cuestión se manifiesta en todos aquellos monumentos que presentan puntos de contacto con las corrientes aragonesas (en el siglo XI) o francesas (siglos XI y XII), o bien en aquellos emplazamientos religiosos situados a lo largo de las principales vías de peregrinaje a Santiago de Compostela y Roma. La abadía orvietana reúne estas dos condiciones: en primer lugar, se encuentra (probablemente) en las proximidades de una desviación de la importante vía

[660] El Palazzo Papale comprende tres edificios distintos: el Palazzo di Urbano IV (1262-1264), el Palazzo di Gregorio X (1272-1273) y el *Palazzo di Martino IV* (1281-1284). Nuestra referencia se centra en los dos primeros edificios.

[661] "*Troviamo questo elemento di decorazione nelle leggiadre finestre a sesto ribassato delle case meno pretensiose come quelle in via del Maurizio, via Arnolfo di Cambio, nel Vicolo Francalancia e altrove, quasi ovunque*". Véase: PERALI (1979), 54. Asimismo, cabe recordar que en el lado occidental de la misma *Piazza del Popolo* se encuentra el *Palazzo Simoncelli*, construido en el siglo XVI reutilizando parte de la construcción anterior. En la fachada principal es posible observar la presencia de ventanas muy parecidas a las existentes en el *Palazzo del Popolo*, con la misma decoración arquitectónica en ajedrezado.

Francígena[662], hecho que la comunicaba con el resto de Europa; en segundo lugar, cabe recordar que a principios de siglo XIII pasa bajo el control de una comunidad premostratense. Si el primer factor contribuyó a aumentar su visibilidad como emplazamiento religioso, el segundo determinó el ingreso de nuevas formas constructivas procedentes de Francia y la consecuente evolución de su conjunto hacia un gusto puramente gótico. Según los investigadores, dichos cambios incidirán notablemente en la organización de la ciudad de Orvieto, como prueba precisamente el ingreso de la decoración en ajedrezado, entre otras novedades constructivas, en los edificios urbanos de de la segunda mitad del siglo XIII[663].

Por otro lado, cabe considerar que aquellos edificios construidos en las proximidades del *Palazzo Papale* que siguen su mismo esquema, no presentan la decoración en ajedrezado sino simples arquivoltas y jambas lisas, doveladas: el *Palazzo di Martino IV* (1282-1284) y el *Palazzo Soliano* (hacia 1297). Este último, construido para alojar al Papa Bonifacio VIII en sus visitas a la pujante ciudad de Orvieto, refleja particularmente los cambios artísticos introducidos en la ciudad con la inminente edificación de la catedral. Caben enmarcar estos cambios en el contexto histórico medieval de la ciudad de Orvieto: con la instauración del *comune* en el siglo XI, la ciudad se convirtió en un asentamiento consolidado dotado de cierta autonomía política y territorial. Como consecuencia del "*miracolo di Bolsena*"[664] la ciudad recibió un fuerte impulso

[662] Se trataría de una desviación o de una vía secundaria ya que la vía Francígena, una vez superado Bagnoregio, no cruzaba Orvieto sino que seguía por las colinas hasta alcanzar el núcleo de Viterbo. Sin embargo, A. Satolli afirma que la presencia de una conexión viaria entre la vía Francígena y la ciudad de Orvieto existía con anterioridad al año 1000 y, por lo tanto, no puede considerarse secundaria. Esta vía tuvo un auge importante también durante la plena Edad Media gracias a los importantes centros religiosos constituidos por el monasterio de S. Giorgio y, sobre todo, por la abadía de los santos Severo y Martirio. Véase: DE AZEVEDO (1974); RASPI (1974); SATOLLI (1988); STOPANI (1988).

[663] "*É tradizione attribuire ai premostratensi l'importazione dell'ordre ogivale nella urbsvetus duecentesca*". Véase: SATOLLI (1988), 124.

[664] Según la leyenda, en el año 1263 mientras un prelado bohemio celebraba el cotidiano oficio divino en la iglesia de Santa Cristina de Bolsena tuvo lugar un acontecimiento que proyectó esta ciudad al centro de los intereses tanto del papado como de la nobleza local: Habiéndose declarado el prelado escéptico sobre la teoría de la transustanciación, éste fue testigo de ver brotar de la hostia consagrada gotas de sangre que mancharon el altar y sus atuendos. El año siguiente, el Papa Urbano IV decidió establecer la fiesta del *Corpus Domini* para conmemorar dicho acontecimiento. Esta importante reliquia será sucesivamente donada a la ciudad de Orvieto, hecho que justificaría la construcción de una catedral más imponente y más digna de recibir este valioso objeto que la preexistente catedral en estado ruinoso de *Santa Maria de Episcopatu.* Véase: COLOMBINI-GROTTANELLI (2004). En cambio, según A. Satolli, la antigua iglesia catedral de Orvieto dedicada a la Virgen se integró en otro edificio del siglo XIV, el *Palazzo Soliano*, como confirma el análisis de su paramento mural; éste viene constituido por sillares isométricos de 19 cm de alto hasta los 7 metros de altura, mientras que a partir de esta punto lo conforman piezas de 29 cm de alto. Este cambio sugiere la presencia de dos muros construidos en épocas distintas: el primero, hasta los siete metros de altura, correspondería a una edificación del siglo XII (como la iglesia de *Santa Maria de Episcopatu*) mientras que el piso superior constituiría un cuerpo añadido posteriormente, en el siglo XIII, y que presenta

constructivo hacia finales del siglo XIII, que motivará la ampliación de la ciudad con la edificación del *Palazzo del Popolo* (antes de 1281) del *Palazzo dei Sette* (hacia 1292). Además, el preexistente palacio obispal fue notablemente ampliado entre 1262 y 1284, mientras que el *Palazzo Papale,* iniciado en 1264, será reformado en varias ocasiones con motivo de largas estancias de los Papas en la ciudad. A parte de estos edificios civiles y religiosos, destaca el inicio del proyecto más ambicioso que afectará Orvieto: la construcción de la nueva catedral bajo las formas del gótico pleno propuesto por Lorenzo Maitani (hacia 1309)[665].

La introducción de esta nueva corriente artística que en la arquitectura se caracteriza principalmente por el uso de arcos ojivales podría haber determinado el declive de esta decoración. Las motivaciones de este abandono parecen residir en exigencias puramente constructivas: la decoración en ajedrezado se adapta fácilmente a una línea curva generada alrededor de un único centro, tal y como sucede con el arco de medio punto. En cambio, la ojiva se forma mediante el encuentro de dos arcos de centros diferentes, hecho que dificulta la labor del cantero en hacer coincidir los tacos, sobre todo en la clave del arco. La difusión en la ciudad del arco apuntado parece en un principio no afectar al sistema de decoración de las ventanas de los palacios religiosos (*Palazzo del Vescovado* y *Palazzo di Urbano IV y Gregorio IX*), en los que se adapta al nuevo arco apuntado. Sin embargo, en el anexo del *Palazzo Papale* (las estancias del *Palazzo di Martino IV* o *Palazzo Soliano,* situadas en la misma *Piazza del Duomo*) construido durante el último cuarto de siglo XIII, los arcos ojivales se encuentran coronados por dovelas lisas sin decoración. Destaca además el cambio de material: en lugar de la consueta piedra toba local, aparecen dovelas de travertinos blanco, característica que parece sugerir un cambio de tendencias artísticas[666].

---

las mismas dimensiones de los sillares de los edificios construidos en este siglo. Véase: SATOLLI (en prensa).

[665] En los documentos municipales de 1284 viene documentada la intención por parte de la curia papal de unificar la preexistente catedral con la adyacente iglesia capitular de San Costanzo para la construcción de una nueva "*ecclesia honorabilem*". Después de un primer proyecto ideado por Arnolfo di Cambio en Orvieto entre 1282-1283, Lorenzo Maitani se encargó de dibujar el plano de la iglesia actual (1300-1308). Este cambio comportó una evolución desde el primer proyecto fuertemente ligado a la tradición clásica hacia formas más propias del estilo gótico, entonces en expansión en Toscana. A la originaria iglesia basilical de tres naves, con cabecera semicircular y seis ábsides abiertas en ambas naves laterales, Maitani añadirá la actual fachada tricuspidal (inspirada en el Duomo de Siena) y reforzará los muros laterales con contrafuertes y arcos rampantes. Para los documentos relativos a los templos de Orvieto y en particular de la catedral, véase: MARABOTTINI (1667).

[666] "*Nell'assenza della tipica scacchiera e nel richiamo a forme legate a motivi decorativi propri dell'architettus*

Una vez más la decoración en ajedrezado representa un elemento típico del periodo románico. Asociado indisolublemente al arco de medio punto, se sigue utilizando también durante el periodo gótico hasta la imposición del arco ojival que, por sus características constructivas, decreta su definitivo abandono tanto en el arte de influencia orvietana como en el resto del occidente europeo. Al perder su facilidad ejecutiva, que fue causa y consecuencia de su fortuna durante el siglo XI, el ajedrezado, privado de significado como cualquier otro elemento decorativo anicónico, desaparece dejando paso a nuevos repertorios.

No obstante, podemos valorar su existencia como un útil legado para el historiador del arte, ya que facilita la posibilidad de delimitar su extensión cronológica, coincidente con los siglos del románico. En consecuencia, cabe interpretar la presencia del ajedrezado como un *marker* cronológico característico y delimitador de una época, de un estilo y forma de ver e interpretar el pasado.