CENTRO: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

DEPARTAMENTO DE: Proyectos Arquitectónicos

TÍTULO DE TESIS: "La Basílica de San Vicente de Ávila"

DOCTORANDO: D. Pedro Feduchi Canosa

Titulación: Arquitecto

Por la: Universidad Politécnica de Madrid

Director de la Tesis: D. Rafael Moneo Vallés

.Resumen de la Tesis:

La Basílica de San Vicente de Ávila

La tesis sobre la Basílica de San Vicente de Ávila está divida en cuatro capítulos que intentan recrear la secuencia de su construcción y de los diversos intereses que interactúan con ella en ese dilatado proceso. Es decir, una reconstrucción que trata de dar explicación a lo que ahora es, pero que se preocupa también por investigar lo que se perdió en el camino o lo que nunca llegó a ser. De conocer las diversas fases por las que pasó, de los distintos grupos de personas que intervinieron en ella, sin olvidarnos también de formular las hipótesis que nos permitan comprender las influencias que sufrió así como de imaginar las cosas que se pensaron hacer y que no se hicieron. Para ello, hay que abrir la discusión disciplinar hacia lugares que no son habituales ni meramente arquitectónicos, pues muchas de las decisiones que se debieron tomar estuvieron mediatizadas por problemas suscitados en otros campos de la actividad humana. Sin embargo, la investigación, a pesar de ampliar sus fuentes, lo hace exclusivamente para abrir nuevos puntos de vista en donde poder encontrar explicaciones a la realidad de la obra que se estudia.

Los cuatro capítulos siguen la cronología de la construcción pero son muy distintos en cuanto a intereses, extensión del texto o técnicas utilizadas para la investigación. Se adaptan al material disponible en cada época de la iglesia. El primero es breve y trata de rehacer, con los pocos datos que han sobrevivido, los orígenes de la ciudad hasta el siglo XII, cuando comenzó a levantarse el templo. Es una investigación que rastrea los diversos asentamientos urbanos que se fueron formando en Ávila en unión a la ubicación de la basílica. Para ello se detiene en analizar los mitos y leyendas fundacionales. Nuestro deseo fue contrastar los vestigios y evidencias materiales que se entretejen con ellos y vislumbrar si existe en el fondo una realidad escondida detrás de la fantasía. El segundo capítulo es más extenso y concreto en sus objetivos y análisis, y se circunscribe al primer taller que trabajó en la obra de San Vicente. Comienza preguntándose cómo se produjo la formación de las parroquias de la ciudad para establecer la diversidad de posibilidades que los maestros constructores podían ofrecer a las comunidades de repobladores que llegaban a Ávila. Esos análisis comparativos rebasan, en un segundo momento, lo cercano y se extienden al ámbito peninsular en busca de la procedencia, formación y orígenes del taller.

El tercer capítulo es el más extenso de todos y en él que entran en liza mayor disparidad de materias e intereses a investigar debido a que fue la época de mayor esplendor de la basílica, cuando se hicieron los conjuntos escultóricos más destacados en los espacios más sobresalientes. Así que en ese periodo resulta muy difícil separar las explicaciones que animaban a los que pensaban los programas escultóricos con la forma en la que se tuvieron que ejecutar en unos espacios concebidos anteriormente de manera diferente. En este apartado se estudia la iglesia como una aglomeración de ideas que para su comprensión ha de ser mirada desde puntos de vistas complejos y dispares. Sólo a través de ellos se pueden formular novedosas hipótesis que otros trabajos anteriores habían dejado de lado. Por último, el capítulo cuarto concluye la tesis explicando cómo se cerró la iglesia, los percances estructurales que por entonces padeció y los añadidos que se le incorporaron en los siglos posteriores. En los apéndices se ha incluido algún material auxiliar de trabajo perteneciente a las restauraciones que se llevaron a cabo en el siglo XIX.

Summary of the thesis:

"The Basilica of San Vicente in Avila"

The thesis about the "Basilica of San Vicente in Avila" is divided in four chapters that try to recreate its construction sequence and other matters of interest that interact with it during its prolonged construction process. That is to say, a reconstruction which can give an explanation for what it is now, but which also worries about investigating what was left behind in the way. About knowing the different phases it went through, the different groups of people that took part in its construction, and in order to do so, it is important to formulate the hypothesis that may allow us to understand its influences, as well as imagine those other things that were thought but never got done. To that purpose we have to open up the "disciplinary discussion" to other areas that are not so usual and not estrictly architectural, because many of the decisions made were influenced by problems provoked in other fields of human activity. Nevertheless, this investigation, although increases its sources, it only does it to give the chance to new points of view in order to find explanations for the reality of the work we are studying.

The four chapters follow the chronology of the construction but they are quite different in terms of their interests, text extension or the skills developed for the investigation. They fit to the available information for each construction period of the church. The first one is short in extension and tries to rebuild, with the few information that has lasted until our days, the origins of the city of Avila before the 12th century, when the construction of the temple started. It is a research about the different urban settlements placed in Avila as well as the location of the basilica within the context of the city. To obtain it we analyze myths and city foundation legends. Our wish was to contrast vestiges and material evidences with them in order to get a glimpse of the part of reality hidden behind the fantasy. The second chapter is longer and more precise in its goals and analysis, and it is confined to the first group of workmen that took part in the work of San Vicente's church. The chapter starts wondering how the different Parishes of the city were founded, to set up the variety of possibilities that the master builders could offer to the repopulation comunities that settled in Avila. Those comparative analyses exceed the nearby cases and they extend to all the peninsular area searching the origins, sources, and training of the chantier.

The third chapter is the longest, and the one that includes more disparity as for its subjects and interests to investigate, due to the fact that it was a great splendour period, when the richest sculptural sets were made at the most excellent spaces. Therefore, it is quite complicated to separate the explanations that encouraged the ones that thought the sculptural programs with the way they had to carry them out in those previously conceived spaces. In this chapter we study the church as an agglomeration of ideas that, in order to understand it, has to be considered from quite different points of view. Just by taking them into consideration we can formule original hypothesis that have been ignored in other investigation works. Finally, the fourth chapter concludes the thesis explaining how the church was finished, the structural failures that suffered by that time and the following centuries additions. In the appendices we have included some reference material about the restorations performed during the 19th century.

Índice

Introducción I-X

Capítulo 1. Historia escrita y vestigios materiales del nombre y la ciudad de Ávila

1. Óbila 3
2. Ábila 9
3. Abela 11
4. Ávila 21
5. Ábula 37

Capítulo 2. La restauración del obispado y las primeras etapas constructivas

1. La ciudad, un documento y cinco iglesias 45
2. San Pedro: ¿un ejemplo de iglesia unitaria fragmentada desde su origen? 59
3. San Andrés: ¿un caso de fragmentación con vocación unitaria? 75
4. El modelo unitario de San Vicente: su raigambre y difusión
    - 4.1. La cripta 89
    - 4.2. Los ábsides 103
    - 4.3. Tramos rectos de los ábsides menores y la imposta superior 121
    - 4.4. Articulación de las ventanas 125
    - 4.5. El transepto, sus escalerillas y los comienzos de su nave 129

Capítulo 3. El nuevo taller borgoñón en la conclusión de San Vicente

1. La reanudación de las obras de San Vicente. Las cornisas del transepto y de la tribuna 151
2. Las fundaciones de las torres y el comienzo del nártex 159
3. El cuerpo occidental de la catedral de Ávila y el de San Vicente 169
4. Las capillas del nártex 185
5. Pentimenti y variaciones entre capillas 197
6. Portada Occidental
    - 6.1. Estructura general 207
    - 6.2. Apostolado 217
    - 6.3. Dinteles 219
    - 6.4. Arquivolta 221
    - 6.5. Vacío del timpano 223
    - 6.6. Asinus ad lyram 227
    - 6.7. Relación entre la arquivolta y los capiteles figurados de los extremos 239
    - 6.8. Capiteles bajos 241
    - 6.9. Una excursión por Avallon 247
    - 6.10. Explicación de los capiteles inferiores de San Vicente 255
    - 6.11. Daniel en el foso de los leones 259
    - 6.12. Los dos evangelistas 261
    - 6.13. Interpretación del apostolado 269
    - 6.14. Una portada con diez apóstoles 273
    - 6.15. Reconstrucción del primitivo nártex 283
    - 6.16. Drama litúrgico 293
    - 6.17. El tejaroz de los resucitados 299
    - 6.18. Simbología asociada con los espacios inferiores de las torres 309
7. La conclusión de la galería alta y las torres
    - 7.1. Algunas generalidades sobre las marcas de cantero encontradas en la galería alta y en la torre norte 313
    - 7.2. Otras marcas y señales en la piedra 317
    - 7.3. El alquerque de nueve 319
    - 7.4. Las marcas de cantería en San Vicente y otras generalidades 323
    - 7.5. Las partes occidentales y el segundo piso 327
    - 7.6. ¿Qué nos dicen las marcas de cantero? 333

7.7. Las torres y el nártex 335
7.8. El testero de la tribuna occidental 343
7.9. La conclusión de las torres 353
7.10. Aclaraciones y propuestas para una larga fase constructiva 355
7.11. Volvamos ahora a replantear el primer proyecto 363
7.12. La galería alta 367
7.13. Los capiteles 371

Capítulo 4. Conclusiones y conclusión

1. La finalización de la iglesia de San Vicente en el siglo XIII y XIV 397
2. Conclusión 423

Apéndices

1. Cronología de la restauración de San Vicente de Ávila 429
2. Memoria de las sucesivas restauraciones de la basílica de los Santos Mártires Vicente, Sabina y Cristeta. Ávila 431
3. Memoria histórico-descriptiva sobre la Basílica de los Santos Mártires Vicente, Sabina y Cristeta de la ciudad de Ávila 443

Bibliografía 453

Introducción

Procesos y protagonistas

La tesis que se presenta es el resultado de una larga investigación sobre una arquitectura religiosa de la Edad Media construida en la ciudad castellana de Ávila. Nos referimos al templo de San Vicente que en ocasiones ha sido denominado en forma más extensa y grandilocuente como la "Basílica de los Santos Mártires Vicente, Sabina y Cristeta" en honor de esos tres hermanos torturados en el siglo IV durante la época de la persecución diocleciana. A pesar de ser un templo de mediano tamaño y de importancia eclesiástica modesta en comparación con la que tiene una catedral o un conjunto monástico -se trata de una iglesia parroquial- es posiblemente uno de los monumentos mejor trabajados en lo que a estudios se refiere. Esta singular fortuna crítica se remonta ya al siglo XVII, cuando uno de sus beneficiados, el padre Bartolomé Fernández Valencia, glosa en una extensa monografía sus más insignes grandezas. Además de este primitivo trabajo, hay otros no menos interesantes, que se encuentran inmersos dentro de obras generales sobre la ciudad, que tratan extensamente de ella. A partir del siglo XIX, la aparición de dos nuevos libros redactados por los arquitectos Andrés Hernández Callejo (1849) y Enrique María Repullés Vargas (1894), ambos encargados de llevar adelante su restauración, imprimió nuevos bríos a los estudios monográficos sobre el templo. Además, otros estudiosos se concentraron en exclusiva en redactar ensayos de algunas de sus piezas escultóricas más señeras y monumentales, como la portada occidental o el sepulcro de San Vicente. En definitiva, una gran colección de escritos que iremos trayendo a colación según vayamos avanzando en nuestro trabajo de tesis. Sin duda tenemos ante nosotros la construcción románica mejor atendida de la ciudad de Ávila y una de las más estudiadas de toda la bibliografía castellana. Muy por detrás quedan la propia catedral abulense o su tan señalada muralla.

Sin embargo, a pesar de la considerable acumulación de datos y saberes atesorados entre las muchas páginas que sobre la iglesia de San Vicente se han vertido, la abundancia actual de estos estudios queda lejos de suponer un obstáculo para producir avances significativos y nuevas lecturas sobre su construcción. Al contrario de lo que pudiera pensarse, tal diversidad de cualificadas manos ha supuesto para nosotros un incentivo que nos ha permitido desplegar, como se podrá comprobar más adelante, importantes intuiciones arquitectónicas, iconográficas y estilísticas completamente inéditas. Ha sido siempre nuestro deseo que este esfuerzo pudiera argumentarse con la debida solidez y con el necesario aparato crítico para poder ser presentado a la consideración de la comunidad científica interesada. A lograr la necesaria aquiescencia general va encaminada por consiguiente esta tesis doctoral de la que no nos gustaría dejar de señalar el quizá excesivamente largo periodo que se ha invertido para su realización. Sin embargo, tenemos la sensación que no ha sido en balde, ya que a la postre se han logrado nuevas interpretaciones que han permitido elaborar soluciones para muchas de las incertidumbres detectadas. Sobre todo quedaban pendientes de descifrar algunas de sus más importantes fases constructivas, aquéllas del periodo de transición, en las que se levantaron las partes más significativas de este magnífico edificio. Por otro lado, a pesar de que se trata de un trabajo exclusivo sobre un edificio en particular, con interesantes incursiones parciales sobre algunas de las iglesias de su ciudad, no es en absoluto un trabajo de erudición local. Las implicaciones de este trabajo se extienden más allá de lo regional para introducirse de lleno en cuestiones que atañen al ámbito peninsular y que incluso traspasan sus fronteras. Es decir, en muchas ocasiones hemos tenido que saltar los Pirineos para adentrarnos en discusiones de plena actualidad y vigencia internacional sobre aspectos centrales de la arquitectura europea de ese momento. Es curioso constatar que el arte de esa época tuvo por entonces una dimensión tan global e interdisciplinar como la que ahora se reivindica para el periodo en el que estamos.

Así que en esta tesis se aborda principalmente la reconstrucción de los procesos que durante siglos llevaron a la basílica de San Vicente a ser lo que hoy es, esto es, una de las iglesias más significativas del periodo de la repoblación de la extremadura castellana y que, trascendiendo esos límites histórico-geográficos, se adentra en corrientes estilísticas que tuvieron su origen en la, por entonces, incipiente nación francesa, en el corazón mismo de lo que siglos después generó el concepto del nacionalismo historiográfico aun imperante hoy en tantos ámbitos de la vida de nuestro país. Concepto que será insuficiente por sí sólo para soportar el grueso de las explicaciones que como veremos se irán produciendo cuando tratemos de dar respuesta a nuestras pesquisas. Por tanto, el periodo que comprende este estudio rebasa el estricto marco de su construcción, cuyo comienzo ha de situarse a principios del siglo XII y cuya conclusión se alarga hasta entrado ya el XIV. El amplio proceso que se trata de reconstruir abarca todas las etapas constructivas por las que pasó esta fábrica hasta alcanzar lo que podríamos denominar su conclusión. Pero además, se interesa por conseguir una explicación que ligue los procesos materiales que la conforman con las motivaciones de los individuos responsables de las mismas. Por tanto, no debe hablarse de un estado prístino de inicio y finalización ya que éstos vienen inmersos en un recorrido que se extiende para atrás y para adelante en el río del tiempo y que intentaremos de manera sucinta ir introduciendo en cada caso dentro de nuestra argumentación. Para nosotros no resulta fácil encontrar momentos absolutos en los que la iglesia pueda ser observada sin interferencias, ya que estos estados han de vincularse a ejemplos precedentes y subsecuentes. Así, por ejemplo, tan imprescindible será analizar el origen mítico de los mártires tardorromanos que dan origen a su advocación como las tergiversaciones históricas a las que sometieron su fábrica los restauradores decimonónicos que trabajaron en ella. Tampoco consideramos que los campos disciplinares en los que habremos de basar nuestra investigación estén cerrados. Toda arquitectura, y más la románica que tan imbricada con la escultura se encuentra, se contempla como un hecho cultural que comprende una amalgama de saberes e inquietudes intelectuales cuyas ramificaciones nos resultan imposibles de deslindar. Para llegar a comprender una obra de estas características se hace necesario producir saltos en el tiempo y en el espacio, pero también en las materias y en los intereses que las motivaron. Intentaremos hacer explícitos estos saltos para la mejor comprensión de algunos de los procesos ligados al pensamiento de aquellos en los que recayeron las decisiones que produjeron finalmente lo que hoy es. Sin embargo, por mucho que hayamos querido ampliar estos estudios siempre han estado supeditados al interés principal que perseguíamos, la comprensión del hecho arquitectónico que posibilitó su construcción. A intentar lograrlo van encaminadas las páginas que siguen.

Los comienzos de este estudio

El comienzo de nuestras investigaciones ha de fijarse en un encargo de restauración de las cubiertas que tuvimos que afrontar en el año 1990. El contacto físico con la obra nos ofreció la posibilidad de comprender la complejidad de esta estructura temporal y nos enfrentó a la inquietud de tratar de producir un razonamiento coherente que pudiera dar con el entramado de circunstancias históricas que hicieron de ella lo que ante nuestros ojos se presentaba como un gran galimatías de fases constructivas solapadas y de compleja interpretación. Con la ingenuidad del principiante, intentamos adentrarnos en una explicación que fuera capaz de poner orden en todo el cúmulo de incomprensibles desavenencias y desarreglos que por entonces veíamos por todas partes. Para ello, reflexionando sobre lo que ya otros habían estudiado de su arquitectura, hicimos un primer trabajo que pretendió dar solución a lo que pensamos habían pasado por alto las monografías consultadas. Curiosidad, tesón, admiración y, por qué no reconocerlo, osadía e ingenuidad, dieron como resultado un escrito que fue presentado a la administración para satisfacer el encargo que de ella habíamos recibido para la redacción de un Estudio Técnico sobre las necesidades

restauratorias de Basílica de San Vicente de Ávila. En principio, nada por entonces vinculaba esta investigación con lo que posteriormente acabaría siendo nuestro tema de tesis doctoral. Fue algo más tarde, cuando una vez concluidos los estudios del tercer ciclo tuvimos que afrontar dicha elección. Es entonces cuando surgió la posibilidad de retomar ese trabajo a pesar de que por entonces nos seducían otros intereses menos históricos y remotos.

En ese tiempo nos pareció que proseguir profundizando algo más dicho estudio podría ser una manera práctica y rápida de encarar una tesis doctoral. Hoy, transcurridos tantos años de aquel pensamiento, nos percatamos de la ingenuidad con la que nos introdujimos sin darnos cuenta en un proceloso mar de incertidumbres. Por otro lado, a pesar de ser una investigación sobre una arquitectura de una época tan diferente a la de ahora, pronto percibimos que cualquier aspecto relativo a la disciplina proyectual serría susceptible de ser tratado dentro del ámbito teórico de un Departamento como el de Proyectos Arquitectónicos. Para ello bastaba con dar explicación a los procesos que encadenan al objeto físico con los pensamientos de sus protagonistas, traer ante nosotros las implicaciones que siempre se dan entre lo posible y factible, entre el pensamiento y la materia, entre lo imaginado y lo real. El tema era quizá en exceso histórico, pero la comprensión de las fases constructivas que habíamos empezado a vislumbrar en nuestro estudio nos persuadían a pensar, por entonces, que sería muy estimulante conocer cuáles fueron las pautas que se siguieron para producir una obra así, cuáles fueron los sueños de los constructores que hubieron de promoverlas. Por un lado, permitía evaluar la permanencia o no de algunos problemas disciplinares propios de nuestra actividad, sobre todo en los procesos intelectuales que podrían estar escondiéndose tras ellos. Por otro, se interesaba en averiguar si podía compararse ese periodo histórico con un hecho de tanta vigencia a finales del siglo XX, la aparición dentro del proceso de proyecto arquitectónico del estímulo que supuso para muchos arquitectos el permitir que se visualizaran en sus edificios los mecanismos intelectuales que habían seguido para llevarlos a cabo. Dicho de otra forma, nos interesaba investigar si materializar el proceso de proyecto como herramienta para producir la arquitectura era o no un mecanismo tan novedoso.

Ahora, concluida nuestra investigación y transcurrido ya el tiempo suficiente como para entender que gran parte de ese proceder "postmoderno" era un mecanismo retórico encubridor y abusivo de la ausencia de nuevas propuestas formales, y en ocasiones de talento, nos preguntamos si nuestros intereses de entonces no estaban encaminados a averiguar si el comportamiento con el que trabajábamos como arquitectos se asemejaba o no al que se había dado en otros momentos de la historia. Pero, llevando aun más lejos esta reflexión nos preguntamos también, ¿hubiera sido posible encarar el estudio de la arquitectura histórica de las páginas que siguen sin asumir que su explicación está vivamente vinculada a la estructura de pensamiento aprendida y asimilada durante nuestra formación universitaria y comenzada a poner en práctica durante los primeros años de nuestra actividad profesional? Por ejemplo, es posible detectar y hacer visible el problema de la fragmentación del proceso constructivo, de la variación y cambio en el proyecto, o de la mutabilidad del discurso arquitectónico, sin el proceso intelectual que por nuestra propia educación profesional habíamos recibido y comenzado a poner en práctica durante ese periodo. Creemos, después de transcurridas más de dos décadas, que esa enseñanza fue clave para poder tener la confianza suficiente para, sin desánimo llegar a hacer explícitas algunas de las intuiciones que se habían escrito en ese primer Estudio Técnico y que entonces carecían de la suficiente argumentación historiográfica como para que pudieran ser atendidas por una hipotética comunidad científica que las evaluara. Muchos de sus análisis, visto con perspectiva, pecaban de ingenuos y faltos de la profundización histórica necesaria. Pero aquellos en los que la intuición constructiva y la comprensión arquitectónica se entremezclaban dando como resultado una diferente manera de mirar al objeto edificado, creemos todavía, fueron claves para producir una respuesta intelectual que ya entonces

comenzaba a dar frutos interpretativos estimulantes.

Pero lo que en un principio iba a ser la natural prolongación de un trabajo que explicaba las fases constructivas de una sola iglesia se convirtió, con el tiempo, en una compleja argumentación que trataba de abrir una nueva forma de mirar los procesos arquitectónicos de proyectación al final de la época románica y en los comienzos de la gótica, mediante el estudio de los orígenes de una ciudad que por entonces comenzaba a estructurarse y a producir sus primeras arquitecturas. Para lo cual, nos interesó Ávila como un buen caso de implantación en un territorio por entonces virgen del proceder de la cultura arquitectónica vigente sin que en ella pesaran las complicaciones añadidas de otro material preexistente. Su territorio no era una tábula rasa, pero se aproximaba bastante a ello, no era un despoblado absoluto, aunque sus pocos habitantes no supusieron una influencia a considerar. Así que lo que comenzó como un estudio monográfico sobre una iglesia se fue extendiendo y agrandando, por lógicas necesidades de comparación con ejemplos similares, hasta convertirse en una investigación más amplia sobre aspectos históricos de algunas de las principales iglesias de ese periodo de Ávila. En realidad, cada una de esas incursiones en las construcciones vecinas venían obligadas por aspectos que no podían dilucidarse completamente con el material disponible en la iglesia de San Vicente. Por ello, en algunos momentos más que en otros, nos interesamos por averiguar cómo se produjo la construcción de la ciudad y de las parroquias que en ella se levantaron. Mucho de ese material es un complemento que nos permitió ver y entender lo que luego sucedió en nuestra iglesia, y en gran parte fue una investigación inédita sobre la arquitectura del periodo.

Pero, después de escritos algunos epígrafes de lo que iba siendo la tesis, las circunstancias nos ofrecieron la posibilidad de enfrentarla a la consideración de algunos estudiosos curtidos en las disciplinas históricas que trabajan sobre problemas de arquitectura medieval. Su versada opinión nos permitió experimentar una doble impresión, por un lado comprobamos cómo se valoraban muchas de las apreciaciones puntuales producto de los pormenorizados análisis que habíamos efectuado mediante dibujos y el conocimiento físico de la obra, pero por el contrario, no se atendían muchas de las interpretaciones que formulábamos para lograr conseguir una lógica explicación. La justificación a estas divergencias, como pudimos deducir después, se basaba en la incapacidad de aceptar un texto que no se argumentaba haciendo uso de las metodologías utilizadas por la comunidad científica que lo estaba evaluando. Por tanto, nuestra interpretación podía ser adecuada pero no sería validada si no era presentada debidamente. Nos percatamos de que si queríamos que nuestro trabajo fuera objeto de discusión dentro de los foros que tratan específicamente estas cuestiones, había que dotarlo de los mismos instrumentos de análisis que se incluían en ellos para refrendar sus tesis. El lenguaje con el que se había de leer la explicación tenía que estar dentro de los cánones que fijaba la disciplina que lo debía evaluar. El problema residía en que había dos foros científicos diferentes donde defender nuestras investigaciones y ambos nos parecían de igual importancia si queríamos que nuestro trabajo fuera considerado plenamente. Por un lado, el que por natural inclinación y formación evaluaría la arquitectura como un hecho abstracto capaz de ser comprendido sin intermediación del tiempo. Por otro, aquellos que sin un especial interés por estimar las implicaciones atemporales de toda disciplina, se vieran obligados a contextualizarla dentro de los valores de una época. Así que como la tesis trataba sobre las explicaciones proyectuales de una arquitectura histórica, había que cumplimentar adecuadamente ambos polos lo mejor que se pudiera. Uno sin el otro habrían dejado huérfana la argumentación. Lo peor del problema es que la formación que recibe un arquitecto dista mucho de ser comparable con la que obtiene un licenciado en historia especializado en la Edad Media. Nos parecía muy difícil poder superar esta limitación de partida. La verdad es que debido a ese handicap esta tesis que ahora se presenta se ha extendido mucho en el tiempo.

Esa larga coyuntura temporal puede seguirse en la forma en la que los capítulos fueron

siendo redactados. No sólo en lo referente a los aspectos materiales de su escritura sino, también, en los propiamente teóricos. La misma envergadura temática con la que se comenzó a gestar sufrió una corrección final. El plan, después de inscrito el tema como "la Basílica de San Vicente de Ávila", se extendió fuera de esa iglesia a otras de las que en esos mismos momentos se estaban construyendo en esa ciudad. La idea fue establecer comparaciones formales entre ellas que nos permitieran crear marcos temporales donde poder visualizar cronologías comparables. Contábamos con una tesis doctoral recién leída y en ese momento no publicada pero que pudimos manejar en microfichas desde el principio en la que se hacía algo similar pero en el campo exclusivo de la escultura románica y con especial atención sobre los aspectos relativos a su iconografía. Nos referimos a la tesis doctoral de Margarita Vila da Vila sobre los talleres escultóricos de filiación hispanolanguedociana leída en la Universidad de Santiago de Compostela. Al estudiarla y compararla con lo que nuestras pesquisas iban dando de sí, se comenzaban a vislumbrar importantes divergencias en el entendimiento de esas fases y aspectos arquitectónicos de las mismas. Desde ese momento nos percatamos que para conseguir hacer un buen trabajo había que aunar los análisis estilísticos de la escultura con los de la arquitectura, y añadirles una comprensión más amplia de la que esta autora había utilizado para construir sus argumentaciones. Pero si no estábamos de acuerdo con algunos de los resultados que ofrecía esta tesis sobre todo en lo referente a los desarrollos y explicaciones arquitectónicas de algunas de las iglesias que estudiaba, sus investigaciones sobre los talleres escultóricos eran de gran mérito y valía, y nos permitían utilizarlas para rehacer parcialmente sus conclusiones y abrir nuevas formas de interpretar la construcción de estas parroquias medievales. En este periodo se escribieron los dos primeros capítulos que ahora se presentan. Pero la cronología de la tesis de Margarita Vila concluía antes de que la iglesia de San Vicente hubiera comenzado su segunda fase, aquélla que, sin duda, abriría su mejor periodo constructivo, en el que se sucedieron los cambios arquitectónicos más interesantes y que por tanto no contaba con un respaldo iconográfico tan completo como el anterior. En ese periodo se escribió, también, un capítulo de la tesis que ha sido publicado por separado y que al final hemos decidido no incluir. Nos referimos a la explicación de las fases constructivas de la muralla de Ávila y a la cronología en la que ha de enmarcarse cada una de ellas.

Un largo parón de tiempo separa esos primeros estudios de las investigaciones que produjeron los capítulos tercero y cuarto. Así que no será raro que el lector atento perciba esa falta de unidad entre una y otra parte. Podríamos haber tratado, de haber querido, que ambas etapas hubieran pasado más desapercibidas. Sin embargo, dada la naturaleza de las investigaciones, nos parecía que, al igual que en la iglesia de San Vicente se daba una separación muy marcada de dos fases en la obra, la tesis podía manifestar similar segregación coincidente con este cambio de talleres e intereses culturales. De hecho, los temas que se tratan en una y otra son indirectamente el reflejo de la actividad constructiva y de la preparación de sus maestros. Así que, además de haber una divergencia más o menos clara en los temas que se tratan en las dos partes, hemos dejado que la misma redacción o la manera de citar y escribir las notas a pie de página muestren ciertas divergencias achacables a esa fisura temporal que separa la primera de la segunda etapa, tal y como fue concebida e investigada en realidad. Entre medias, el trabajo sobre la muralla de Ávila que arriba citábamos sirve de cierre de un periodo y comienzo del siguiente.

En un primer momento, la primitiva idea de ampliar un trabajo monográfico sobre San Vicente hasta convertirlo en tesis doctoral se interesó en recoger toda la actividad constructiva que se había dado en la ciudad para llevarla en paralelo de lo que se estaba haciendo en San Vicente. Sin embargo, llegados al cuarto capítulo, nos dimos cuenta que hacía falta introducir en la discusión un elemento nuevo que apenas había sido necesario estudiar en todo lo anterior. Si el problema arquitectónico que se quería discutir estaba directamente justificado por razones del contenido temático añadido por la iconografía

esculpida, se hacía obligatorio estudiar y presentar una explicación teórica que aunara ambas cosas a la vez. Sin embargo, ya hemos señalado que el estudio de Vila da Vila se circunscribía a la época plenorrománica, aquella en la que se construyó la primera fase de la iglesia y apenas se interesaba vagamente por el estilo tardorrománico en el que se concluyó. Pero la fortuna vino a llamar otra vez a nuestra puerta y de nuevo un estudio monográfico, esta vez mucho más cualificado en intereses y miras, vino a ofrecernos el material que dada nuestra formación de arquitecto nos faltaba. Nos referimos a la tesis de Daniel Rico Camps, con el que nos une, además de una gratificante amistad, una profunda admiración. El problema surgió cuando nos vimos obligados a confrontar nuestras opiniones a las conclusiones de su trabajo. Algunas de ellas eran contrarias, incluso opuestas, a las explicaciones que habíamos avanzado durante nuestra primera etapa. En otras cuestiones coincidíamos y muchas más se desarrollaban en campos de intereses muy distantes. Por nuestra parte, cuando entablamos amistad, le enseñamos el primitivo Estudio Técnico tiempo atrás redactado. Y lo hicimos a sabiendas de que mucho de lo que allí se explicaba estaba incompleto o mal formulado. Así nos lo hizo ver en algunas de las notas que incluyó en su tesis, mientras que en otras, cuando el material era para él desconocido y le procuraba una información valiosa, no dejó nunca de citar la procedencia de dónde lo había obtenido. También compartimos con él los dibujos que habíamos ido levantando mientras hacíamos los proyectos de restauración que se nos iban encomendando, además de muchas horas de conversación y estudio en la propia iglesia, donde dudas y certezas eran contrastadas en las cicatrices de la propia piedra.

Es evidente que la tesis de Daniel Rico estuvo en parte en el origen del retraso que finalmente acumuló nuestro trabajo. Otros avatares también coincidieron para que esta se dilatara tanto. Por ejemplo, al finalizar los trabajos de restauración de la Iglesia de San Vicente y la remodelación de su plaza se me encomendó que diseñara la iluminación de la muralla de Ávila, lo que dio como resultado el encargo de la restauración de la muralla para una posterior adecuación a la vista turística. Este trabajo trajo consigo la publicación del estudio histórico que pensábamos incluir como un capítulo más de la tesis. Tampoco fue escasa la actividad que dediqué a la redacción del Plan Director de la Catedral de Ávila. A desentrañar sus fases constructivas en un concienzudo estudio histórico empleé un gran esfuerzo. Ese tiempo vino a permitirme un mejor conocimiento de las posibles comparaciones estilísticas y de las etapas en las que habrían de situarse. Estos trabajos y otros desarrollados en la ciudad de Ávila me han ayudado a estar siempre bien informado de las novedades historiográficas que iban apareciendo y de los estudios arqueológicos que se iban haciendo en ella. Incluso he estado ligado indirectamente a muchos de ellos debido a los proyectos en los que he tenido que intervenir. La relación mantenida con arquitectos, arqueólogos e historiadores ha sido muy estimulante y mediante ella he obtenido muchas influencias y no pocas enseñanzas.

Cuando reanudé la última parte de la tesis había adquirido el suficiente conocimiento sobre la ciudad y sus principales monumentos como para adentrarme en otro tipo de investigaciones. Sólo mediante ellas pude, como podrá verse en lo que sigue, desarrollar una estrategia para defender con aplomo una de las intuiciones más importantes que había ya comenzado a vislumbrar cuando sin apenas recursos, intenté encontrar una explicación a las fases constructivas que afectaron al nártex de San Vicente. Por ellas habían pasado sin detenerse quienes habían leído mis primeros trabajos. Ahora tengo la certidumbre que no sucederá lo mismo. Tanto si se comparten como si no, este esfuerzo habrá merecido la pena si las explicaciones que más abajo se desarrollan logran estimular en otros el conocimiento de la arquitectura, una profesión que en tantos gratos momentos se ha transformado en pasión.

Estructura de los capítulos de los que consta la tesis

A continuación pasamos a resumir una breve relación de los capítulos en los que se divide la tesis. El primero de ellos es una breve reseña en la que a través de la manera de denominar a la ciudad de Ávila durante los comienzos de su historia, se busca averiguar a qué correspondía físicamente este apelativo. Ese recorrido que a primera vista parecería desligarse de los intereses de nuestra tesis, sin embargo, resulta esclarecedor para desvelar algunos de los pasajes más oscuros de sus primeros pasos. Al tiempo, esta investigación cumple con otros objetivos secundarios, como el de ofrecer al lector de una manera rápida lo poco que se sabe de la historia de la ciudad antes de la llegada de los repobladores medievales. Para ello, se ha tratado de identificar la forma física del término Ávila, tanto en su morfología ortográfica como en su resonancia y ubicación espacial, en la posición que ocupaba en el territorio y en la historia de aquello que se llamaba de forma escrita así. Es decir, el breve recorrido que se hace en el primer capítulo busca exclusivamente el nombre del lugar que está en ese término.

En el capítulo dos se comienzan a investigar los vestigios de las primeras construcciones eclesiásticas de la ciudad aunando para ello los restos físicos que de ellas quedan y los documentos que se han conservado. Por supuesto, entre ellas se encuentra la parroquia de San Vicente. Pero para poder comprender cómo se inició la edificación de este templo resulta de gran ayuda explorar qué otros casos se dieron y cómo se influyeron unos a otros. Así, de una manera pormenorizada, se analizan los problemas de los comienzos de los ábsides y de las torres, cuya diversidad ofrece un panorama muy rico y versátil que no ha sido valorado con el cuidado que se merece. Una vez concluida esta investigación arranca propiamente el estudio de la construcción de la basílica de San Vicente. Lo primero que se analiza son sus fundaciones, tanto míticas como pétreas, para pasar en un segundo momento a investigar la raigambre de los estilemas formales que conforman su ábside. Cuando éste fue concluido se produjo un cambio de taller y un cambio de orientación estilística. Para afrontar la nueva etapa se comenzó un nuevo capítulo que arranca precisamente investigando las obras que se le pueden asignar al cambio de talleres. En el estudio de esta nueva fase se han tenido que ampliar los análisis meramente arquitectónicos con otros más amplios de la cultura reinante en la época. Algunos de los pasajes más reveladores ponen en evidencia cómo los artífices que llevaron a cabo estas edificaciones tenían que estar implicados con los que las sufragaban para adaptar las formas a los contenidos que en ellas se trataban de plasmar. Los estudios iconográficos sobre la fachada o sobre algunos de los capiteles que allí se tallaron han servido para explicar la manera en la que se construyó la iglesia o cuáles eran los usos para los que iba a ser destinada.

En nuestro primer esbozo de tesis teníamos que habernos introducido en comparaciones y estudios analíticos de la iglesia de San Pedro y de la Catedral. Esta opción se descartó por ser excesivamente amplia, aunque se había comenzado a reunir ya bastante trabajao sobre ello.

El capítulo cuarto trata de las obras de terminación de la iglesia y en él se desarrollan también las conclusiones que toda esta tesis ha ido produciendo. En los apéndices que se incluyen al final de la misma se ha colocado una cronología comentada de las más importantes obras de restauración que tuvo la iglesia en el siglo XIX. Aunque se sitúen al final, es por donde dieron comienzo nuestros estudios, ya que de su buen conocimiento nos hemos tenido que valer para llegar a tener una correcta idea sobre qué era original y qué era una alteración posterior.

Agradecimientos

El tiempo empleado para la elaboración de esta tesis ha sido largo. Hoy que miro hacia atrás se me antoja excesivo. Apenas logro visualizar sus primeras etapas que se presentan ante mí cubiertas de brumas y reflejos. Sin embargo, hubo épocas en las que logró realizarse con ritmo y continuidad y, por tanto, en la que se consiguieron ciclos fructíferos y llenos de avances. Pero, también, hubo muchas sequías en las que permaneció aletargada, casi sin más variación que el sordo run-run que en mis sienes decía: ¡termínala ya de una vez!

El trabajo y otras ocupaciones, investigaciones paralelas en ámbitos cercanos o no, diversos avatares, han ocupado mi tiempo y apartado mi concentración impidiéndome proseguir en la dirección necesaria para su conclusión. No me arrepiento por ello, sólo lo constato. Parece que ahora le ha llegado su fin, y por ello, no quisiera dejar de hacer memoria para agradecer a todos los que me han ayudado en el camino. Pero, una preocupación me asalta: después de tanto tiempo transcurrido, no sería extraño que me olvidara de mencionar a algunos. Disculpen las omisiones quienes así lo crean. Acháquenlo a la bruma que se ha adueñado de muchos de mis recuerdos. Vaya pues a ellos mi primer reconocimiento.

Para comenzar el recuento, lo primero que tendré que referir es cómo desembarqué en San Vicente. A mi vuelta de Roma, una vez terminada la beca de la Academia de Historia, Arqueología y Bellas Artes, comencé a tener trabajos profesionales por mi cuenta. Uno de ellos me llevó a Ávila donde preparé un proyecto para las cubiertas de esta iglesia. Así que en aquella primera intervención se sitúan los orígenes de este trabajo. Por tanto, un primer agradecimiento habría que dar a las personas que desde las instituciones me facilitaron este feliz encuentro y creo que desde Valladolid, Marco Antonio Garcés tiene mucha culpa. En Ávila, la persona que más me ayudó a comprender las complejas interrelaciones que se dan entre la ciudad y sus monumentos fue, sin duda, Ángel Hernández. Con ambos tengo adquirido, pues, un compromiso de gratitud.

Una vez formulado el encargo, y habiendo ya comenzado a trabajar en la iglesia, la llegada de un párroco permitió reunir a un grupo de amantes del arte en torno a un recién constituido Consejo de Fábrica de la Basílica de San Vicente. El párroco, Jesús Galán, fue en ese momento, el catalizador que nos incentivó a que se aglutinaran muchos esfuerzos individuales y dispersos. Algunas cosas se hicieron entonces, otras tantas nunca se llegaron a acometer, pero en las reuniones y en las actividades en las que nos vimos envueltos pude confrontar mis opiniones y sentir el calor del grupo, lo que me incentivó a proseguir investigando sobre la ciudad y sus monumentos medievales. En especial, quisiera mencionar la infatigable simpatía de Javier Aparicio con el que siempre conté para todo. Juntos, afirmo haber metido las narices en cada rincón de esta iglesia, entrando limpios y saliendo bautizados de polvo, y siempre acompañados del ruido de los manojos de llaves que tras nosotros portaba Miguel Ángel. Juan Carlos, Alejandro, José María, José Luis, Tomás o Nicolás fueron otros de los asistentes habituales a este voluntarioso consejo. Pero hubo más. De los muchos que lo frecuentaron mientras se mantuvo activo, no recuerdo ahora todos los entrecruces que lo atravesaron. Vuelve la bruma a encubrir mis recuerdos.

Otras dignidades de la iglesia de Ávila me abrieron las puertas de sus casas y archivos. Como ha pasado tanto desde que comencé a pensar que sería una buena idea hacer la tesis sobre San Vicente, la sede del obispado ha cambiado al menos en tres ocasiones, tres o cuatro deanes han sido nombrados por el cabildo de la catedral y otros tantos párrocos han realizado su labor pastoral en San Vicente. En especial quisiera agradecerle a Don Andrés Sánchez, quien por tantos años fue el archivero de la catedral, las facilidades que me dio para investigar entre sus papeles. Para el Administrador Catedralicio, Vicente Aparicio, mi mayor consideración hacia su inmensa labor y mi gratitud hacia todas las facilidades que de él he recibido.

En el siglo, la política ha sido también fuente de muchos cambios de alcaldes, concejales, directores territoriales… muchos han sido muy amables cuando he tenido que solicitarles algo y me han facilitado que pudiera proseguir con mis trabajos. He contado con la ayuda y asesoramiento de muchos profesionales, arqueólogos, técnicos de archivos y de museos, arquitectos, restauradores que me han orientado, indicado fuentes, mostrado caminos, prestado dibujos y un largo etc. De ellos he dejado referencia en las notas que acompañan al texto de la tesis.

De entre todas las bibliotecas que he consultado quisiera hacer una especial mención de agradecimiento a todo el personal que trabaja en la de la Escuela de Arquitectura y en especial a Blanca Ruilope y a Susana Feito que, en algunas ocasiones con cara de asombro y siempre con la mayor diligencia, han localizado cuanto les he solicitado. En la Biblioteca Nacional, Elena de Santiago primero y después Isabel Ortega, han sido también de gran ayuda. En la Biblioteca del Palacio Real, Mª Luisa López-Vidriero me auxilió para localizar un Álbum de Fotografías que el arquitecto y restaurador Enrique María Repullés había regalado a Isabel II cuando trabajaba en San Vicente. Otro fondo documental fotográfico de extraordinario valor es el Ruiz Vernacci que está depositado IPHE y a cuyos responsables debo agradecer me permitieran trabajar con copias de los negativos que Laurent hizo de esta iglesia antes de ser restaurada. El fondo de Alguacil en la Diputación de Toledo y el del Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez ", del Instituto de Historia del CSIC cierran esta sección. Lee Fontanela me brindó sus conocimientos sobre Clifford para localizar los pocos negativos que de Ávila se conservan.

Un gran capítulo de agradecimientos se ha de consignar entre los amigos historiadores, en especial de aquellos cuyos intereses poco tienen que ver con los tuyos pero que encuentran tiempo para soportar tus obsesiones y consiguen darte consejos o abrirte vías que desconocías. Este epígrafe tiene que comenzar con una doble F mayúscula. La primera es de Fernando, seguida por deferencia a la antigüedad, a la de Felipe. Carmiña y Cristina son también dos C mayúsculas, lunas insoslayables a consignar entre mis agradecimientos. Patricia, Horacio, Walter van completando este gratificante abecedario de amigos inteligentes que uno puede presumir tener.

De entre mis profesores, amigos y compañeros de profesión quisiera agradecer en primer lugar a Manuel de las Casas, mi Tutor de Tesis, por haber sabido confiar en mí cuando comenzaba a dar clases en su taller de proyectos. Sin su ayuda, es muy probable que la docencia, una de las actividades más gratificantes que ahora desarrollo, no hubiera sido tan accesible y temprana. A Antón Capitel y a Gabriel Ruiz-Cabrero, les agradezco antes que nada su amistad, y después, haber podido disfrutar en tantas ocasiones de su magisterio. De entre mis compañeros de generación, no quiero dejar de recordar con especial cariño y gratitud a Luis M. Mansilla y a Emilio Tuñón, a Álvaro Soto y a Sigfrido Martín Begué. Con todos ellos compartí estudios y estudio, además de ver acrecentar mi interés hacia la arquitectura por sus opiniones e inquietudes.

Entre la gente que ha pasado por mi estudio también he de mencionar a muchos a los que he tenido que involucrar para que lo que ahora tiene entre sus manos pueda ser llamado tesis. Sin quitarles mérito a quienes me ayudaron a medir o dibujar los planos (Adolfo, Jasón, José Antonio, Daniel, Fillipo…), quiero destacar la labor de Yetta Aguado sin cuya paciente ayuda no hubiera sido posible recopilar, ordenar y felizmente maquetar todo el material disperso que había utilizado para confeccionar el texto pero que sin imágenes parecía absurdo materializar.

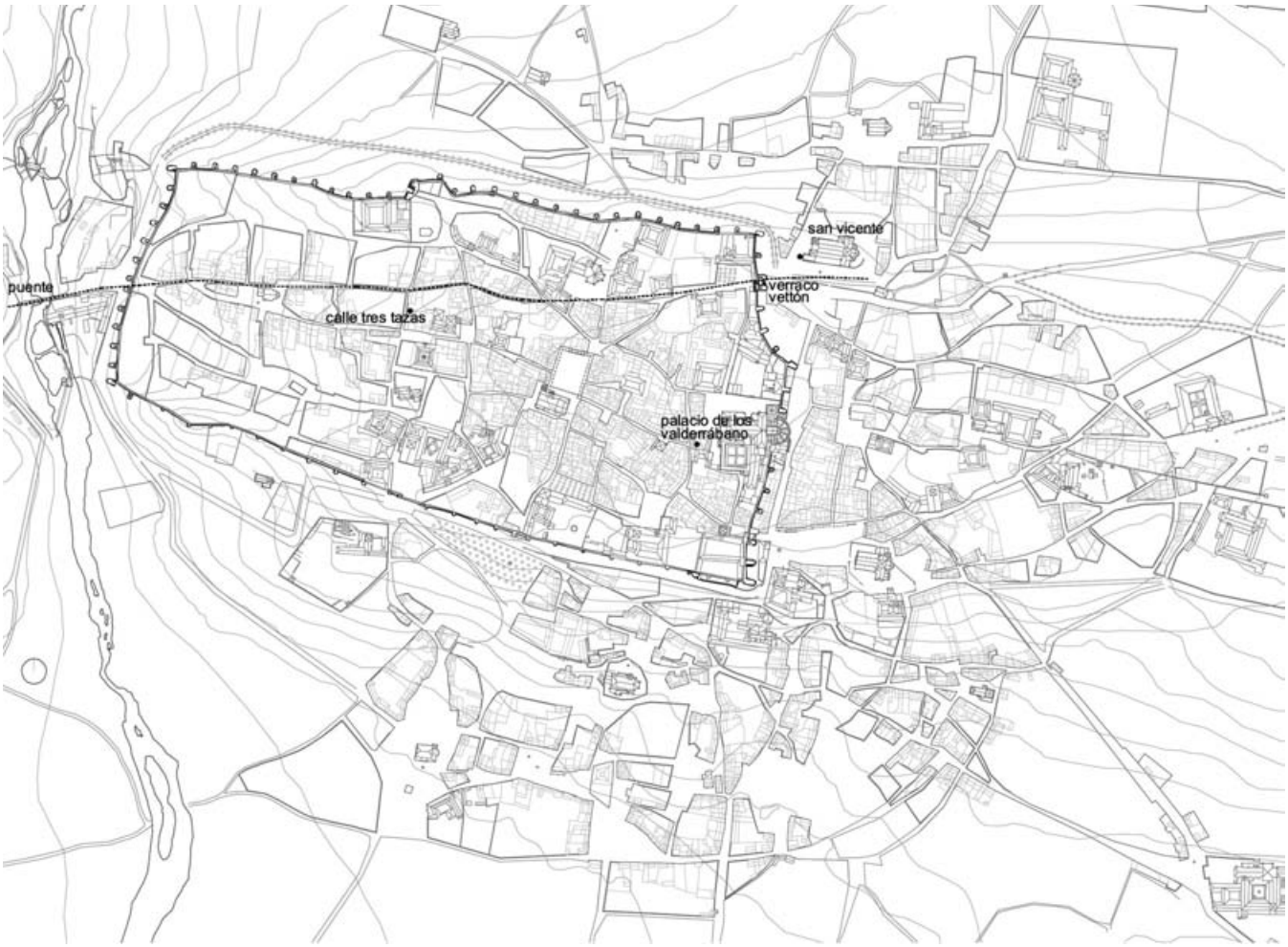
Por último, me queda agradecer a la familia: siempre próxima, nunca consciente del todo de lo mucho que te ayudan. A mis padres, a cada uno por separado, les debo haberme sabido mostrar que el cariño por el trabajo es una bendición. Siento no haberle podido decir a mi padre, la muerte se lo llevó antes de tiempo, que el amor a la arquitectura lo aprendí de él. Creo que lo sabía, así que lo único que realmente no he podido contarle es que al

fin he terminado el trabajo de la tesis. Nadie como él hubiera celebrado tanto su conclusión. A mis hermanos y cuñados por soportar mis ausencias cuando al llegar a sus casas pasaba un ratito mirando sus estanterías. También por prestarme tantos libros que por fin les podré devolver.

A Rafael Moneo, en su triple condición de familiar, maestro y director, esta tesis le debe más. Entre muchas cosas, por haberme enseñado a apreciar, mejor que nadie, a distinguir la buena arquitectura. Sea de la época que sea, sea de quién sea, siempre que haya sido realizada con intensidad merece la pena mirarla con cuidado y dedicarle toda la atención. Ese esfuerzo, por mucho tiempo que lleve, siempre será gratificante y de él se obtendrá un beneficio intelectual, el mejor al que podemos dedicar nuestras vidas.

A mi mujer Selina, y a mis hijas, Selina y Elena, nada de lo que pueda escribir podrá expresar mi agradecimiento. Sólo me gustaría que sepáis que esta tesis está dedicada a las tres. Ahora que os pertenece, sabed también, que nunca podré devolveros el tiempo que esa dedicación os ha quitado. A llenar esas ausencias intentaré dedicarme a partir de ahora.

Capítulo 1
Historia escrita y vestigios materiales del nombre y la ciudad de Ávila



Plano de la ciudad de Ávila hacia 1850 (J. Ortega) con la localización de los vestigios antiguos mencionados en el texto

Historia escrita y vestigios materiales del nombre y la ciudad de Ávila.

1. Óbila

Parece necesario, antes de dar comienzo al estudio pormenorizado de las fábricas medievales de las que nos ocuparemos a continuación, hacer una breve reseña de la historia antigua de Ávila. Y decimos breve porque en lo que sigue sólo atenderemos a analizar dos aspectos limitados de esa historia, por un lado, las pocas menciones documentales que sobre el nombre de esta ciudad se han conservado en los escasos documentos que la citan, acompañadas en segundo lugar, de las también cortas reseñas de los vestigios materiales que la arqueología ha ido ofreciendo en estas últimas décadas. Esta reseña será parcial, muy parcial si se compara con las historias ya publicadas. Al hilo de estas reflexiones iremos tratando aspectos singulares de la historiografía abulense, pero también de forma tangencial, sin necesidad de generalizar después de los recientes trabajos realizados por Ángel Barrios[1] o Margarita Vila da Vila[2] sobre la intrincada suerte de los documentos medievales. Por ello, el interés que estas líneas puedan tener reside, por una parte, en su tratamiento específico y sintético, más por otra, en los desarrollos particulares de algunos de los hechos que en ellas se tratan y que intentarán dar explicación a problemas particulares que han producido gran cantidad de confusión y no menos tópicos arrastrados por la historiografía tradicional abulense. Un trabajo concienzudo y global, más allá de los trabajos anteriormente citados, daría como resultado, casi en sí una tesis doctoral. De ello da prueba la complicada maraña de datos copiados y recopiados desde los escasos documentos bibliográficos originales, muchos de ellos perdidos desde 1368 en el incendio del archivo de la ciudad[3] y que sin purga y limpieza, mezclan, confunden y difuminan verdad con leyenda hasta hacer lo verosímil falaz y lo legendario afable.

Así que nos proponemos dar una breve explicación en este primer capítulo de lo poco que se sabe de los orígenes de la ciudad de Ávila, desde su nacimiento hasta la llegada de los colonos medievales que a finales del siglo XI comenzarían a fabricar las primeras construcciones religiosas que en capítulos posteriores iremos analizando pormenorizadamente. Y arrancaremos con nuestras explicaciones por el principio, o más bien desde el principio. Si nuestro deseo es empezar por situar Ávila en la historia, nada mejor que referirse a su primer toponímico, el registro escrito (y por ello histórico) que hasta ahora se viene considerando de mayor antigüedad. La referencia procede del geógrafo egipcio Ptolomeo, que en su *Geographike uphegenesis* (dentro de su situación correspondiente a la Hispania Lusitana: II,5,7) cita entre otras ciudades vettonas una llamada ‘Οβὶλα y que en paridad a otros términos conocidos y otros cuyos nombres no han podido identificarse con poblaciones conocidas de la zona, podría probablemente corresponder con la fonética actual de nuestra Ávila.

Aunque pertenece este testimonio al siglo II de nuestra era (años 127-148), época en la que vivió y escribió este famoso astrónomo[4], es presumible que este topónimo precediera a la fecha en la que se registra. El que Ptolomeo lo refiera nos induce a pensar, en buena lógica, a la existencia con antelación de algún poblamiento prerromano. Tal vez, en para-

1 Barrios, A. “Historiografía general abulense”, en: Mariné, M. coord. *Historia de Ávila. I Prehistoria e historia antigua*. Ávila, 1995. Tomo I, Págs. XXIX y ss.

2 Vila da Vila, M. *Ávila Románica. Talleres escultóricos de filiación hispano-languedociana*. Ávila, 1999. Págs. 15-27.

3 La referencia del incendio está tomada del Archivo Municipal de Ávila, confirmación de don Juan II, citada en: Blasco, R. “Más notas sobre una crónica” en, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Tomo LXI, 2, 1954. Pág. 529, n.8.

4 La reproducción del original y su traducción pueden verse en: Bejarano, V., *Hispania Antigua según Pomponio Mela, Plinio el Viejo y Claudio Ptolomeo*. Barcelona, 1987. Págs. 84 (original), 127-148 (introducción a Ptolomeo) y 188 (traducción) También, vid.: Rodríguez Almeida, E. *Ávila romana*, Ávila, 1981. Pág. 78. nº 13.





Verraco hallado en la puerta de San Vicente de la muralla de Ávila y verraco reutilizado en la construcción de la muralla

5 Muchos de ellos, Estrabón, Plinio y el referido Ptolomeo, hacen referencias a las tierras e historias de los pueblos prerromanos de la zona: vacceos, vettones, etc. Para el estudio monográfico del pueblo vettón y de sus fuentes históricas y arqueológicas, vid.: Álvarez-Sanchís, J.R. *Los vettones*. Madrid, 1999.

6 Tovar, A. "Las tribus y las ciudades de la antigua Hispania", en *Iberische Landeskunde*. Segunda parte, Tomo 3. Pág.146.

7 Este malentendido se comienza a resolver con la publicación de los libros de los historiadores decimonónicos. Vid.: Fulgosio, F. "Crónica de la Provincia de Ávila", en: *Crónica de España.* Madrid, 1870. Pág. 21. Ballesteros, E. *Estudio Histórico de Ávila*. Ávila, 1896. Pág. 3.

8 Hay quién, sin embargo, considera Óbila en "un lugar del valle del Tajo al sur de Sigüenza (…) donde se alzaba un monasterio a fines del siglo XII" del orden del Cister. Pero sin aportar otra vinculación que la semejanza toponímica es más admisible, dada la aparición de numerosos restos arqueológicos en Ávila, considerar Óbila un estado precedente del nombre actual Ávila. Sánchez-Albornoz, C. *Despoblación y repoblación del valle del Duero*. Buenos Aires, 1966. Pág. 356, n.45.

9 Las referencias clásicas son varias (Avieno, Plinio, Marciano Capela) pero quizá la de Pomponio Mela sea la más usual: Bejarano, V. *Op. Cit.* Lib.2, c.4. Existen otras en las que se le dan otros nombres a las columnas, sin identificarlas directamente con los montes. Aldrete, B., *Del origen y principio de la lengua castellana*. Roma, 1606. Ed. facs. Lidio Nieto Jiménez, Madrid, 1993. Págs. 264 y 337-341. Covarrubias, S. *Tesoro de la Lengua Castellana*. Madrid, 1611. Voz: Abila. La toponimia árabe de este monte, en: Valvé, J. *Nuevas ideas sobre la conquista árabe de España: toponímia y onomástica*. Madrid, 1989.

10 La primera referencia que identifica nuestra ciudad con Hércules de forma parcial se puede ver en: Ayora, G. de, *Epílogo de algunas cosas dignas de memoria pertenecientes a la ilustre e muy magnífica e muy noble ciudad de Ávila*. Salamanca, 1519. Citada por la segunda edición de Antonio de Riego. Madrid, 1851. Pág. 44. Esta breve referencia es ampliada extensamente por: Cianca, A., *Historia de la vida, invención, milagros y traslación de San Segundo, primero Obispo de Ávila.* Madrid, 1595. Citado por la edición de Jesús Arribas. Ávila, 1993. En particular para la historia y fundación de la ciudad de Ávila ver: Libro Primero. Capítulo 28. Págs. 114 y ss. El Padre Ariz completa la leyenda otorgando su fundación a Alcideo, hijo de Hércules y de una princesa africana de nombre Ávila. Ariz, L. (OSB). *Historia de las Grandezas de la ciudad de Ávila*. Alcalá de Henares, 1607. Citado por la de facsímil (introducción y apéndice de T. Sobrino). Ávila, 1978. Primera Parte. Págs 21 y ss. Para el origen de Hércules y su influencia en la historiografía fantástica de los orígenes de España, vid.: Baroja, J.C. *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*. Barcelona, 1992. Págs. 60-69

11 También se la supone con etimología vascuence. Vid.: Fulgosio, *Op. Cit.* Págs. 19 y 21.

12 En particular: Rodrigo de Yepes, Fray. …inocente niño de la Guardia. Segunda Parte. Fól. 19. También: Cianca, *Op. Cit.* Pág. 123; Aldrete,*Op. Cit.* Pág. 339; Ariz,*Op. Cit.*; Covarrubias, *Op. Cit.*; González Dávila, G. "Teatro eclesiástico de la santa iglesia de Ávila y vidas de sus hombres ilustres", en *Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas y catedrales de los reynos de las dos Castillas*, II, Madrid, 1647; de. facs. de E. Ruiz Ayúcar; Avila,1981. Pág. 14; Fernández Valencia, B. *Historia de San Vicente y Grandezas de Ávila.* 1676. Ed.: Tomás Sobrino. Ávila, 1992. Pág. 22. Otros autores son: Florián de Ocampo, Arias Montano, García de Loaysa, etc…

13 Sergio Martínez Lillo fue el arqueólogo que excavó junto a la puerta de San Vicente y encontró el verraco adosado a la torre del cubo. Dicha prospección arqueológica fue desarrollada dentro de los trabajos complementarios de la obra de adecuación del adarve de la muralla. Martínez Lillo, S. y Murillo, J. I., "Últimas actuaciones arqueológicas en las murallas", en *La Muralla de Ávila,* dir. y coord. A. Barrios. Madrid, 2003. Págs. 269-291.

14 Hipótesis clásica basada en la interpretación del texto de Estrabón en Hypomnemata Geographika (III,3,3), en Rodríguez Almeida, E. *Ávila romana… Op. Cit.* Pág.16 y n. 6.

15 Rodríguez Almeida, E. *Ávila romana… Op. Cit.* Págs. 36 y ss.

lelo al entorno plausible de otras ciudades vettonas, es decir, por lo menos desde finales del siglo I a. C.

De los demás historiadores y geógrafos griegos o romanos no se ha tenido la fortuna de que se conserven más testimonios directos referentes a nuestra ciudad[5]. El propio Ptolomeo (II,6,60) cita y aclara que hay otra ciudad en tierras de los bastetanos (es decir, en Andalucía oriental) llamada ‘Αβουλα y que correspondería a la ciudad almeriense de Abla[6]. Esta referencia, como veremos más adelante, será fuente de confusiones desde la Edad Media hasta nuestros días[7]. Pero por ahora, dejemos identificada nuestra Ávila actual con la ‘Οβὶλα vettona citada por Ptolomeo[8].

Existen además otros toponímicos semejantes al nuestro y que han producido antiguos malentendidos o interesadas interpretaciones. Quizá el más importante sea el del monte *Ábyla* que hace pareja africana del europeo Peñón de Gibraltar (el antiguo *Calpe*), nombres míticos identificados con las columnas de Hércules[9]. De esta semejanza y de la gran cantidad de restos antiguos incrustados en las murallas, se fundó la leyenda que supuso que este héroe mitológico habría intervenido en su fundación[10]. Por otro lado, es bien conocido que el nombre de nuestra ciudad se asemeja con variantes escritas a palabras en lengua griega, caldea o hebrea[11], de significados diversos: torbellino, lugar expuesto a los vientos (griego, abela) o frontera, linde, término (hebreo, avila), como a los nombres de otras ciudades situadas en apartados países del mediterráneo. De estas semejanzas señaladas por los escritores antiguos[12] se han ido deduciendo variados orígenes de sus fundadores: africanos, egipcios, fenicios, griegos o romanos.

Pero si el registro documental es único, únicos son también los vestigios arqueológicos que puedan atestiguarlo. Sólo recientemente se ha encontrado una consistente prueba para presumir la existencia de un poblado vettón en la misma ciudad de Ávila. Se trata del hallazgo de un verraco conservado *in situ*, allí donde fue tallado y que ha permanecido en su lugar de origen sin haber sufrido desplazamiento alguno desde entonces[13]. Este dato viene a confirmar las especulaciones que desde hacía ya muchos años se venían realizando. La población vettona de ‘Οβὶλα y nuestra Ávila coinciden en su emplazamiento. Estas deducciones procedían, en parte, de la gran cantidad de verracos conservados en el territorio abulense, situados entre palacios, calles y plazas de la ciudad. Muchos de ellos habían sido usados como sillares de las más famosas construcciones medievales, como es el caso de los que todavía son visibles en los lienzos y cubos de su muralla.

De ésto podemos deducir que antes del siglo I a. C. la ciudad fue un asentamiento poblado por los vettones que aceptaron la romanización del territorio y bajaron de las montañas a terrenos más llanos[14]. De este poblado no se ha conservado más que este verraco situado muy probablemente en proximidad a una de sus cercas. La cercanía espacial con la que más tarde se llamaría puerta de San Vicente nos permite hacer esta suposición. Además, esta escultura zoomórfica podría estar atestiguando la existencia de una antigua vía pecuaria, aquella que descendería hasta un paso fluvial, después consolidado como puente, y que presumiblemente subsiste en la antigua construcción que cruza el río Adaja desde al menos época tardorromana[15].

Por ello, la Ávila romana tendría una ocupación vettona antecesora. El poder hablar de otros asentamientos previos al vettón no parece que sea disparatado. Toda la región se encuentra ya habitada en la Edad del Bronce, por lo que no sería extraño que también en esta ribera del Adaja existiera un poblamiento antecesor. Pero a falta de datos arqueológicos más precisos, no nos es necesario ahondar más en estas, por el momento, presumibles hipótesis.

Por ahora, resumiendo lo hasta aquí dicho, la permanencia del toponímico ‘Οβὶλα y el vestigio del verraco de la puerta de San Vicente nos permiten situar una población vettona con una cronología a horquillas de los siglos I a.C. hasta el I d. C. y de una larga pervivencia,





Fotografías de distintos ejemplos de reutilización de elementos romanos en la construcción de la muralla de Ávila

16 Ibidem. *Op. Cit.* reúne una centena de inscripciones romanas de la ciudad de Ávila en su mayor parte.

17 *Ibídem.* Págs. 109, 147 (esta última procedente de P. F. Fita y cuyo emplazamiento se desconoce en la actualidad y citada en Almeida como: BRAH, Pág. 333 y CLI, II).

18 Mariné, M. "La época romana", en: Mariné, M. coord. *Historia de Ávila. I Prehistoria e historia antigua*. Ávila, 1995. Tomo I. Pág. 303.

19 *Ibidem.* Pág. 304 y 305.

20 Caballero Arribas, J. *Informe de la excavación arqueológica en la plaza de San Vicente (Ávila)*. 1994. Informe depositado en la Delegación de Cultura de Ávila. Este trabajo ha sido publicado como: "La plaza de San Vicente de Ávila: Necrópolis parroquial y nivel romano", en: *Nvmantia*, 6 (1993-1994). Págs. 139 -152.

21 Martínez Lillo, S. y Murillo, J. I., *Últimas actuaciones... Op. Cit.*

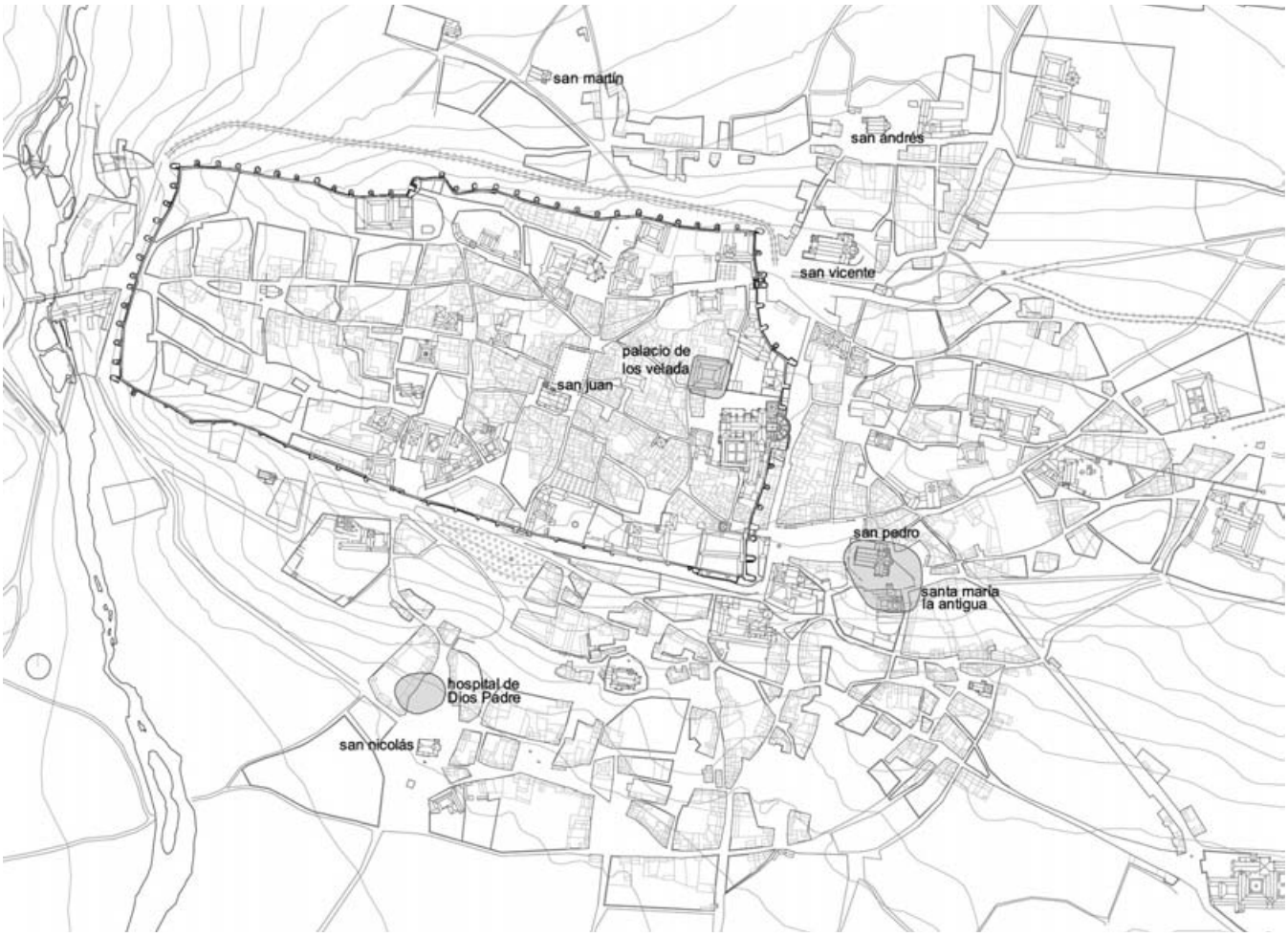
22 Esta tesis fue mantenida en el libro de: Rodríguez Almeida, E. *Ávila romana… Op. Cit.* Págs. 23 y ss. Otros autores la aceptaron sin más, o la corrigieron en tamaño. La revisión de estas hipótesis se debe a Barraca, P. "La ciudad de Ávila entre los siglos V al X", en: *Actas del IV Congreso de Arqueología Medieval española*. Tomo II. Págs. 39 – 45. 1993; Idem. "Problemática del urbanismo romano en Ávila", en: *La ciutat en el món romà: actes XIV Congrés Internacional d'Arqueología Clàssica*. Tarragona, 1994. Págs. 49 - 51. La autora cree aceptable considerar el tamaño de esta población en torno a ocho o nueve hectáreas y no las trece y media que mide el recinto murario medieval. Ver mi texto: Feduchi, P., "La construcción de las murallas: análisis morfológico y propuesta cronológica", en *La Muralla de Ávila,* dir. y coord. A. Barrios*.* Madrid, Fundación Caja Madrid, 2003, Págs. 57-113.

atestiguada por una gran cantidad de vestigios de claro ámbito cultural romanizado y que pasaremos a comentar a continuación.

De la gran cantidad de epigrafía que la muralla de Ávila ha conservado incrustada como sillares de sus lienzos y torreones, ninguna ofrece la fortuna de atestiguar un toponímico relativo a la ciudad[16]. Los dos únicos que hasta el momento se han aducido como tales[17], no resultan del todo convincentes a los especialistas[18]. Otras ciudades como *Uxama* (Osma), *Cauca* (Coca), *Termes* (Montejo de Tiermes) o *Emérita* (Mérida), por el contrario, permiten mejores lecturas. De la misma forma los registros cronológicos no son claros y necesitan interpolarse entre los siglos I al II d.C., lo que viene a coincidir prácticamente con nuestro único registro toponímico.

Del material arqueológico excavado en la ciudad se han obtenido datos interesantes sobre la vigencia cronológica de esta cultura en la ciudad de Ávila. M. Mariné apuntaba en su estudio sobre *La época romana*[19], que la cronología aportada en los trabajos del Palacio de Valderrábanos y la calle Tres Tazas iba del siglo I al IV d. C. En una reciente excavación Jesús Caballero Arribas ha documentado un pavimento sellado por un nivel estratigráfico en el que por primera vez se ha encontrado en Ávila un estrato romano intacto[20]. La cronología propuesta por este autor a raíz de las interesantes cerámicas *sigillata* encontradas allí, nos ofrece una datación muy precisa que se sitúa entre la segunda mitad del siglo I y los primeros años del siguiente de nuestra era. Por tanto, el pavimento sobre el que descansa este nivel sería anterior. Por su morfología, el autor considera pudiera tratarse del suelo de una estancia de la que, debido a lo limitado de la cata, no pudo precisar su tamaño. Esta excavación se realizó a los pies de la iglesia de San Vicente en el curso de unos trabajos de remodelación de su plaza en el año 1994.

Su importancia viene en estos días a coincidir con la aparición del verraco situado en la cimentación de la torre sur de la Puerta de San Vicente del que ya hemos hecho mención más arriba[21]. Los arqueólogos documentaban junto a él cuatro hiladas de sillares de la jamba de una puerta presumiblemente romana, asociada a la cual aparecía toda una sucesión de niveles estratigráficos de materiales y cronologías, también de esa época. Este hallazgo sería por tanto el segundo vestigio material intacto aparecido en Ávila perteneciente a esta cultura. La pervivencia del hábitat vettón romanizado parece asegurada y confirmada por estos materiales sellados por estratos no removidos. Por otro lado, es conocido que por toda la ciudad existe gran cantidad de material romano, bien de su necrópolis o de restos materiales pertenecientes a sus habitantes (sobre todo cerámica), lo que era ya un dato que en sí mismo permitía atestiguarlo. Pero no teníamos una cronología asociada a estos restos, por lo que resultaba difícil precisar el grado de romanización de este primitivo poblado indígena. Ahora es más fácil suponer la existencia de un pequeño *oppidum* romanizado alejado de las vías principales de comunicación en el que se establecerían los intercambios comerciales entre los pobladores indígenas de las montañas cercanas y los habitantes de las ciudades más importantes del interior de la península antes citadas. Es muy prematuro e incluso aventurado hablar de un castro romano con su característica traza ortogonal y cuya permanencia pudiera, como algunos lo han insinuado, ser todavía en parte el causante de la morfología de la ciudad actual[22].



Plano de la ciudad de Ávila hacia 1850 (J. Ortega) con la localización de los vestigios tardorromanos mencionados en el texto

23 La referencia puede cotejarse completa en López Pereira, J. E., "Prisciliano de Ávila y el priscilianismo desde el siglo IV a nuestros días: rutas bibliográficas", en *Cuadernos Abulenses*, nº. 3 (1985). Pág. 67.

24 *Ibídem*.: Pág. 72 y 65.

25 Escribano, Mª. V., *Iglesia y Estado en el certamen priscilianista: causa ecclesiae y iudicium publicum*. Zaragoza, 1988. Págs. 218, 220. Vilella, J. "Un obispo-pastor de época teodosiana: Prisciliano", en *Studia Ephemeridis Augustinianum,* nº 58, 1997, II. Pág. 516.

26 Menéndez Pelayo, M. *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid, 1956. Págs. 132-247. Chadwick, H., *Prisciliano de Ávila: ocultismo y poderes carismáticos en la Iglesia primitiva*. Madrid, 1978. Pág. 57. La identificación de este obispo gnóstico con Ávila se basa, sobre todo, en su inclusión entre las provincias eclesiásticas lusitanas y sufragáneas de Emérita que más tarde expondremos.

27 Entre ellas San Ambrosio, San Martín de Tours, etc. Todas estas menciones son recogidas por: López Pereira, J. E., *Op. Cit.*

28 Chadwick, H., *Op. Cit.* Págs. 302-303.

29 Mariné, M. *Op. Cit.* Págs. 303-304.

30 Barraca, P., "La necrópolis del circuito de San Pedro de Ávila", en *Boletín de Arqueología Medieval* 4, 1990. Págs. 321-331. Barraca, P., "Excavación arqueológica en el circuito de San Pedro (Ávila) 1989-1990", en *Nvmantia. Arqueología en Castilla y León* 4, 1993. Págs. 239-256.

2. Ábila

El siguiente toponímico que se ha conservado de la ciudad pertenece ya al ámbito cultural cristiano. Se trata de la mención realizada por San Jerónimo en su *De uiris illustribus* redactada hacia el año 393. En ella se menciona al obispo herético Prisciliano como Abilae Episcopus[23]. Otras menciones en las que se recoge a la ciudad de Ávila ligada a los problemas priscilianistas son la de Sulpicio Severo en su *Chrónica II* escrita hacia el año 403 (episcopum in Abilensi oppido constituunt) y la de Hydacio en *Continuatio Chronicorum Hieronyminianorum a annum 468* (Auila episcopus ordinatur)[24]. Los recientes estudios sobre Prisciliano sostienen que en el año 381, poco después del I Concilio de Zaragoza realizado entre el 378 y el 380, fue elegido obispo de Ávila en Lusitania, siendo al poco tiempo depuesto por herético[25]. Es por tanto el primer obispo de la sede de Ávila, sede probablemente nueva, y dependiente de la metropolitana Emeritense. Y también parece lógico pensar que la región ya estaría parcialmente cristianizada por entonces. Sin embargo, resulta más difícil suponer el porqué Prisciliano eligiera una localización tan apartada para comenzar a dirigir en ella un obispado de cuño tan especial. Quizás la explicación tengamos que verla en lo escasamente cristianizada que estaría la zona y lo aislada que quedaría de otros centros de poder religioso importantes del momento. Sabemos que Prisciliano y sus seguidores fueron denunciados por Higinio, obispo de Córdoba, al obispo de Mérida, Hidacio, que parece promovió el concilio en Zaragoza para que se tratara sobre el tema. Poco después, y mediando una complicada secuencia de hechos que han sido interpretados de muy diversas maneras, Prisciliano es capturado y trasladado a Tréveris para ser condenado a morir junto a sus compañeros en el año 385. Después de la disputa priscilianista la sede no vuelve a ser mencionada en documentos conciliares hasta dos siglos más tarde, cuando en el año 610 bajo el gobierno de Gundemaro, figura Iustinianus como obispo de Ábela[26].

Por tanto, Ávila debuta en la historia eclesiástica hacia finales del siglo IV de la mano de una de las figuras más importantes del momento, pero ligada a una de las personalidades más controvertidas de la cristiandad de entonces. Otro de los padres de la Iglesia, San Agustín, también escribe sobre la herejía priscilianista, de la cual existe una copiosa literatura de las más destacadas personalidades de la iglesia medieval (aunque sin mención expresa a nuestra ciudad)[27]. La controversia priscilianista tuvo gran repercusión y durante varios siglos más, sobre todo en la zona de Galicia, se mantuvo activa, hasta que en el Concilio Bracarense I, celebrado en el año 561, se considera que fue definitivamente erradicada. Los seguidores de Prisciliano, una vez ajusticiado junto a algunos de sus más cercanos discípulos, se habían traído sus cuerpos de Tréveris hasta España para darles sepultura y para que recibieran culto como si de verdaderos mártires se trataran. Por ese motivo, se ha especulado incluso que las reliquias del obispo Prisciliano fueron las que más tarde dieron origen al culto de Santiago en Compostela[28].

Los restos arqueológicos en Ávila de este periodo son también muy escasos. Existen, sin embargo, algunos que nos pueden corroborar la permanencia de la población durante estos años. Por un lado, estaría la necrópolis aparecida en el año 1975 a las afueras de Ávila, en el Hospital de Dios Padre, y cuyos materiales fueron estudiados por Gutiérrez Palacios. A pesar de que por su pobreza no puedan probarse restos de cristianización, su cronología aproximada (siglos III al IV después de Cristo) nos avala el poblamiento tardorromano en los barrios periféricos[29]. En otra excavación llevada a acabo en la necrópolis del entorno de San Pedro, también extramuros pero en pleno casco medieval, y que fue dirigida por Pilar Barraca entre los años 1987 al 1990, se encontraron suficientes testimonios para poder afirmar que su origen sería de época tardorromana (hacia los siglos IV–V). Dos restos de ábsides y algunos muros nos confirman actividad arquitectónica altomedieval. Una lauda paleocristiana hallada en esta misma zona y que se conserva en el Museo de Ávila, nos hablarían ya de un incipiente ámbito cultural cristiano[30].



Excavaciones y yacimientos arqueológicos en el entorno de San Pedro y Santa María la Antigua

Necrópolis descubierta en abril de 1959 (Adelina Labrador)

Muros y ábsides hallados en 1989/1990 (Pilar Barraca)

1.- Ábside
2.- 2º ábside
3.- Muro de alineación recta
4.- Sepulcro

31 Caballero Arribas, J. *Informe sobre la excavación arqueológica de urgencia en el solar anejo al Palacio de los Velada (Ávila)*. 1999. Informe depositado en la Delegación de Cultura de Ávila. El que la pizarra se encontrara debajo de un derrumbe de muro sellado a su vez por el nivel II (tardorromano) nos permite asumir actividad cultural durante todo ese lapso de tiempo.

32 Cit. por la edic. de: Riesco Chueca, P., *Pasionario Hispánico (Introducción, Edición crítica y Traducción)*. Sevilla 1995. Págs. 214-215, 220-221 y 46-47. Pedro Castillo nos dice: "El Pasionario Hispánico es un libro litúrgico conformado ya como tal con seguridad en el siglo VIII (pues fue usado como fuente para el Martirología de Lyon a comienzos del IX), y con toda probabilidad en el VII". Castillo, P., *Los mártires hispanorromanos y su culto en la Hispania de la antigüedad tardía.* Granada, 1999. Pág. 30.

33 Un himno de redacción anterior y una "*passio de comuni*" recensión primitiva de las pasiones posteriormente individualizadas de S. Leocadia y de los santos abulenses serán los argumentos para fecharla tan temprano. Vid.: Fábrega, A. *Pasionário Hispánico*. Madrid-Barcelona, 1953. Tomo I. Págs. 165-167.

34 El argumento depende de la existencia del himno anterior que según Pérez de Urbel se podría atribuir al siglo VII, y de una misa ya del VIII (Liber Sacramentorum) en la que se recogen algunos episodios de la redacción de la Passio. Vid.: García Rodríguez, C. *El Culto de los santos en la España romana y visigoda*. Madrid, 1966. Vol I. Pág. 281-284

35 Joan Corominas cree que la toponímia de Ávila tendría origen en un nombre propio gótico (AWILA). "Ningún topónimo español con i póstica interna – sostiene - puede ser muy antiguo: cuando más puede venir de la época visigótica". Pero en nuestro caso consideramos Ábela como la toponimia gótica mayoritaria, si bien de un Ábila vettón romanizado precedente que no diferiría mucho de la fonética Abyla del monte africano aceptada comúnmente. Corominas, J., *Tópica Hespérica.* Madrid, 1969. Vól I. Págs. 58 – 59. Cita tomada de: Tejero, E. *Toponímia de Ávila*. Ávila, 1983. Pág. 91. Sánchez-Albornoz, (*Op. Cit.* Pág. 356) considera más probable la existencia de una Ávila prerromana que no llega, sin embargo, a identificar más que por su semejanza lingüística con la Óbila de Ptolomeo (vid. supra).

36 Este argumento puede ponerse en relación con lo que se afirma en : Wright, R., *Latín tardío y romance temprano en España y la Francia carolingia*. Madrid, 1989.

37 La historiografía reciente confiere escasa veracidad histórica a este ciclo, sin tener que restar credibilidad a los mártires reseñados que habrían de analizarse caso por caso. Vid.: Castillo, P., *Los mártires Hipanorromanos... Op. Cit.* Pág. 406 y ss.



Representación del martirio de los santos Vicente, Sabina y Cristeta perteneciente al sepulcro del s. V situado en el interior de la iglesia

También en el centro de la ciudad, en una zona vecina a la catedral, se han encontrado interesantes vestigios de la población tardorromana. El arqueólogo Jesús Caballero Arribas, del que ya hemos hecho mención antes, excavó de urgencia en 1993 un solar anejo al Palacio de los Velada. En él se encontró un nivel tardorromano intacto con materiales muy interesantes entre muros de construcciones de época algo anterior. Una moneda de época valentiniana (Valentiniano II gobernó entre 375-392), restos de Terra Sigillata Tardía Hispánica (T.S.T.H. del s. III al V), trozos de estucos coloreados para decoración de paramentos interiores, una pizarra con numerales, y otros elementos más, fueron los que permitieron recrear una cronología que abarcaba fácilmente desde los siglos IV al VI[31]. Todo esto nos permite ver claramente una plena actividad cultural, por ahora no muy pujante, ya que no han llegado hasta nosotros piezas importantes, pero que dan fe de un poblamiento continuado tardorromano.

3. Abela

Siguiendo con la recopilación cronológica de los toponímicos de la ciudad de Ávila, nuestro próximo testimonio escrito nos habla de los orígenes del cristianismo en ella. Nos referimos a las menciones que sobre Ávila se hacen en las narraciones de dos historias distintas de mártires: en la *Passio SS. Vicentii, Sabinae et Christetae* que se sitúa en la misma Ávila y en la de *S. Leocadiae* perteneciente a la ciudad de Toledo. Ambas forman parte del conjunto de historias sobre mártires españoles que fueron recogidas en el *Pasionario Hispánico*[32]. En ellas se refieren, en dos ocasiones a Abela en la primera, y Abelensem urbem y Abela en la segunda. La cronología de estas Passio se discute todavía, siendo la más favorable en antigüedad la que da Fábrega, que la supone de finales del siglo VI o primeros años del siglo VII[33], pero más aceptada como hipótesis es la que la retrasa ya plenamente al siglo VII o principios del VIII[34]. Sea de una u otra fecha, el toponímico no coincide con los anteriores asociados a las fuentes priscilianas. Sin embargo, en el cambio de vocal (e por i) parece percibirse más una simple alteración de la transcripción fonética que ser una modificación sustancial. Al primitivo ‘Οβὶλα le sucedería algo similar con el latino Abila, ya que la secuencia ‘Οβὶλα - Abila – Abela es presumiblemente correcta dadas las fuentes de donde se toman estas referencias[35]. Como veremos a continuación, Abela será la grafía más usada en el periodo altomedieval (es decir, en grafía latina tardía o visigoda) y que irá dejando paso, poco a poco, al de Ávila en castellano[36].

Pero por las menciones que contiene la Passio nos podemos retrotraer a fechas históricas mucho más tempranas. En ella se narra la persecución de los mártires Vicente, Sabina y Cristeta en época de los emperadores Diocleciano y Máximiano llevadas a cabo por el gobernador Daciano. Este personaje legendario está relacionado con un ciclo hagiográfico de varios mártires españoles en la primera década del siglo IV[37]. De esta referencia se aduce que Vicente, Sabina y Cristeta sufrieron martirio en Ávila para ser posteriormente

38 Reproducimos este comentario de la Passio según la traducción realizada por Pilar Riesco pero modificada parcialmente: (C.11) Un judío que iba de camino fue movido por la curiosidad de ver los cuerpos de los mártires; *al instante la serpiente alzando su escamoso cuello y atacándolo, aprisionando el cuerpo del hombre, le enroscó entre sus anillas; sólo destacaba por encima su cabeza* y estuvo así inmóvil por espacio de casi una hora. Por inspiración de Dios, elevando los ojos hacia arriba, dijo estas palabras: "Cristo, defensor de tus siervos, líbrame de este horrible animal, para que creyendo en ti reciba tu sello y sepulte solamente los cuerpos de mis señores y amigos tuyos y edifique una basílica en tu honor a mis expensas"… Al aparecer mencionado un judío, este pasaje fue puesto en relación por Fábrega con los decretos del XII Concilio Toledano del año 681 y la renovación de las leyes contra los judíos promovidas por Ervigio (Fábrega,*Op. Cit*. Págs. 166-167) de la que dedujo que la redacción de esta parte final de la Passio debió ser una inclusión posterior a la promulgación de esta ley. El estilo de esta última parte de la Passio también parece diferenciarse del inicio, más primitivo y original, por lo que otros autores han aceptado esta posibilidad. No sabemos, sin embargo, de ningún trabajo que haya relacionado este pasaje con la descripción de una de las iconografías paganas más particulares del rito mitraico, la de un Kronos leontocéfalo y sobre todo, con la más compleja de interpretar, la escultura Antropocéfala de un joven (CIMRM nº 777, en: Vermaseren, M. J. *Mithras, the secret God*. Londres, 1967) que suele relacionarse con el nacimiento de Mitra, ambas con serpientes enroscadas en sus cuerpos, aprisionando sus torsos hasta la cabeza. Estas esculturas fueran encontradas en 1902 en el cerro de San Albín, en las excavaciones que se realizaban para la construcción de la Plaza de Toros de Mérida. Bendala, M. "Reflexiones sobre la iconografía mitraica de Mérida", en *Homenaje a D. J. Álvarez de Buruaga*. Madrid, 1982. Págs. 99-108. Francisco Casado, M. A., *El Culto de Mithra en Hispania: catálogo de documentos esculpidos e inscripciones*. Granada, 1989. Una buena reproducción de una de ellas puede verse en: *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico*. Madrid, 1947. Vol. II. Pág. 103, fig. 78. Es también interesante que en esta misma pasión se pueda sacar otra comparación con otros vestigios escultóricos paganos. A ella se refirió en nota P. Castillo (*Op. Cit.* Pág. 245, n.241) sugiriendo un intento de cristianización y reutilización de un antiguo Nemesion o Mitraeum de la ciudad portuguesa de Évora y que a falta de datos arqueológicos dejó sólo como hipótesis a corroborar. Nos referimos a las marcas de las pisadas que dejó san Vicente incisas sobre una piedra en Évora (c.7: Cuando era llevado a sacrificar a Júpiter, al llegar a una de las plazas de repente una piedra, sobre la que pisaban sus pies, se desintegró por voluntad divina de tal manera que creyeron que era polvo, y del mismo modo que la impresión de una figura de metal en la cera, *quedó grabada en la piedra la huella del pie*. Esta señal perdura hasta nuestros días.) y que podrían asociarse con una de las muchas representaciones que se han conservado de un tipo de exvotos en el que se dibujan las huellas de unos pies. Estos exvotos, de difícil y problemática interpretación, han sido relacionados como ofrendas de peregrinos, magistrados o legionarios para entrar y salir con buen pie de su cargo. Pueden tener varias formas, pares de pies sueltos o afrontados (raramente pies aislados), descalzos o con sandalias, grabados o incisos, esculpidos, pintados y dibujados en mosaicos. Se encuentran por todo el área mediterránea asociados a edificios públicos (baños y santuarios) o domésticos, sobre todo en lugares sagrados. Una de ellas forma parte de la colección del Museo de Zamora y pertenecía a la ciudad de Petavonium (Rosinos de Vidriales, Zamora) y otro más, parecido por no tener sandalias sino los pies descalzos, se encontró en Itálica. De Évora no tenemos conocimiento que se haya conservado ninguna. Una buena reproducción del primero puede verse en: García Rozas, R., "ficha n.4" de *Encrucijadas. Catálogo de la Exposición: Las Edades del Hombre (Astorga 2000)*. Salamanca 2000. Págs. 222-223. La posible coincidencia en la *invención* de elementos escultóricos paganos en esta pasión no deja de ser sorprendente y nos remite a una utilización cristiana de elementos Mitraicos, tan acusada o más que la posible influencia antisemita del edicto de Ervigio. Veremos más tarde otras posibles hipótesis que puedan dar alguna nueva orientación a la conjunción de estos elementos de fuerte índole gnóstica.

39 Rodríguez Almeida, E. "La primitiva memoria martirial de los santos Vicente, Sabina y Cristeta (Ávila: España)", en *Atti del VI Congresso Internazionale di Archeologia Christiana*, Ravenna, 1962. Págs. 781-797.

40 El más antiguo sería el ábside 1 (C-4) de la excavación de Santa María la Antigua y que P. Barraca sitúa en una fecha intermedia del III al V debido a estar relacionada con los escasos niveles romanos (muy alterados) pero con datación homogénea perteneciente al Bajo Imperio. Para nosotros, esta fecha correspondería mejor a la época Prisciliana (380) que a la supuesta del martirio (305). Barraca, P., *Excavación arqueológica en San Pedro... Op. Cit.* Págs. 252.

41 Se puede ver la transcripción del himno en: Repullés, E. M. *Basílica de San Vicente en Ávila*. Madrid, 1894. Ed. Facs. con prologo de J. L. Gutiérrez Robledo. Pág. 118. Diferente de ésta pero todavía sin resolver su transcripción correctamente por la dificultosa traslación que nos ha sido trasmitida en: Blume, C. *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Leipzig, 1897 (reed. Nueva York & Londres, 1961) 179. Pág. 256 – 257. Al himno se le viene otorgando una datación perteneciente al siglo VII y en él no se nombra nuestra ciudad ni al ciclo de Daciano, sólo a sus mártires.

42 Riesgo, P. *Op. Cit.* Págs. 214-225. Es la única fuente que conozcamos en la que los mártires se asocian a nuestra ciudad.

43 Férotin, M., osb. *Le liber Mozarabicus Sacramentorum et les manuscrits mozarabes.* París, 1912. Colum. 502 – 506. Tampoco se hace mención de Ávila, ni del ciclo de Daciano.

44 Esta compleja y ardua investigación, la más extensa y seria que hasta el momento se ha realizado, forma parte de la recientemente leída tesis doctoral de: Rico Camps, D., *San Vicente de Ávila en el siglo XII (Estructuras, Imágenes y Funciones)*. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Arte. Universidad Autónoma de Barcelona. Sant Cugat, septiembre, 1998. Págs. 10-35.

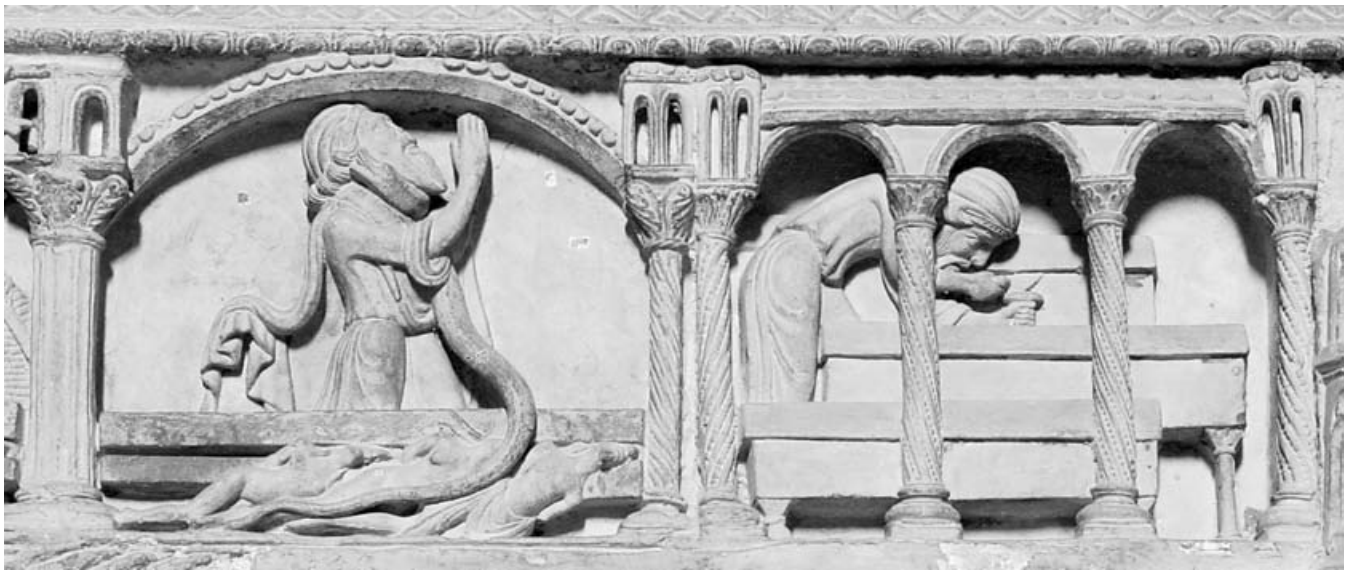
45 Adelantar la cristianización de Ávila a la llegada de los siete varones apostólicos es por el momento una posibilidad difícilmente probable ya que, ni los varones han sido considerados personajes plenamente históricos, ni San Segundo debió ser el primer obispo de nuestra ciudad. Más adelante tendremos tiempo de extendernos en estas conjeturas.

46 La ciudad de Évora en Portugal ha litigado durante años contra Talavera de la Reina por la natalidad de los mártires abulenses. En las pasiones visigodas se habla de *Elbora* sin añadir ningún dato más. La reivindicación





Esculturas de Kronos leontocéfalo y jóven antropocéfalo de la colección del Museo de Arte Romano de Mérida



Representación del hecho milagroso del judío convertido al cristianismo y el posterior enterramiento de los tres mártires

enterrados por un judío convertido al cristianismo por un hecho milagroso puertas afuera de la ciudad[38].

Muy presumiblemente, en las cercanías de la actual cripta de la basílica de San Vicente, como sostienen todos los autores que han tratado sobre este tema después de que Rodríguez Almeida diera a conocer el estudio de sus investigaciones arqueológicas allí llevadas a cabo[39].

Si estos supuestos restos pertenecieran realmente a dichos mártires, sería acertado pensar que fueran ya de la época de esta persecución romana. Esta fecha, primera década del siglo IV, vendría a confirmar los primeros indicios del comienzo de la cristianización en Ávila antes de la llegada de los priscilianistas. Sin embargo, no se ha podido encontrar ningún otro resto arquitectónico o arqueológico que pueda corroborar estas prematuras fechas[40]. Los recientes intentos de averiguar mediante una fina auscultación de los escasos datos litúrgico-literarios trasmitidos por un himno[41], por la Passio[42], o por el Liber Sacramentorum[43], es decir por los pocos restos no arqueológicos que se han conservado del nombre de nuestros mártires, han obtenido, más que resultados, principios de incertidumbre, tanto en su favor como en su contra[44]. Sin embargo, la posible cadena cronológica establecida entre los vestigios de los enterramientos, una primera basílica hoy desaparecida edificada sobre ellos, y por último, la iglesia románica actual que la sustituyó ya en el siglo XII, parece poderse mantener sin que ni fechas ni formatos puedan precisarse mucho más.

La hipotética fecha de la persecución de los mártires precede en ochenta años al episodio de Prisciliano, época ésta que podría corresponder mejor con el presumible inicio de cristianización de la zona[45].

Esto nos permitiría entrever a comienzos del siglo V una Ávila plenamente romanizada, pero en la que subsisten fuertes tradiciones vettonas (como la que aún puede verse por las *cistas* con *cuppae* en formas de verraco por contagio de la cultura indígena vettona). Desde Evora[46] se encaminarían en su huida los tres santos hacia Ávila, sobreviniéndoles en ella el martirio y la muerte. Sus restos son arrojados a una escarpada fuera de las puertas de

talaverana se apoya en su proximidad con Ávila y en que según algunos autores se llamó *Évora carpetana*. Parece que la confusión emana de la *Crónica de Sampiro* (redactada hacia el año 1000) que otorga a la Évora del Alentejo el apelativo *Talabera*. En la C*rónica Silense,* algo posterior, se nombra a la Talavera toledana como *Elbura.* (vid.: Martínez, S. "Talavera de la Reina en las fuentes medievales" en, *Cuaderna. Revista de estudios humanísticos de Talavera y su antigua tierra.* Nº 4 Septiembre, 1996. Pág. 76). Creemos que de ahí puedan partir las tribulaciones posteriores difundidas, según hemos podido someramente vislumbrar, en la bibliografía del XVI y XVII (Juan de Mariana, Ambrosio de Morales, Alfonso de Villegas, Lozano Gaspar) y basadas en datos obtenidos en cronicones (Flavio Dextro). Los argumentos sobre Talavera pueden verse, con las reseñas bibliográficas completas, p. e., en Fernández Valencia, B.*Op. Cit.* Pág. 191-192. El padre Flórez era favorable a la identificación lusitana, como lo había sido antes Fray Luis Dos Anjos (*Jardim de Portugal* [1626]. Edic., introd y notas de M. L. C. Fernandes. Porto, 1999. Págs. 85-87) y el obispo de Ávila de origen portugués Bernardo de Atayde (vid.: Pastoralis Epistola. Madrid, 1655. Pág. 5 v.). Por otro lado, en las listas de sedes obispales visigóticas aparece siempre nombrada Élvora perteneciente a la Emeritense. En algunos documentos se añade Talavera (Talabayra) interpolada entre Élbora y Ábela. La sede portuguesa está más que probada, no siendo así la talaverana que por su ámbito geográfico dependería de Toledo, aunque aparece citada entre las de Merida [cfr.: Vázquez de Parga, L., *La división de Wamba. Contribuciones al estudio de la historia y geografía eclesiásticas de la Edad Media.* Madrid, 1943. Págs. 13-22]. El segundo argumento, el de la cercanía entre Ávila y Talavera, ha sido señalado en relación a una ristra de topónimos y advocaciones de templos en el entorno de esa ciudad toledana y fronteriza con las tierras abulenses. Sin embargo, el primer nombre señalado en el itinerario (Puerto de San Vicente) es una población limítrofe con la provincia de Cáceres. Otros topónimos existen en esa provincia (San Vicente de Alcántara, p. e., aunque con reservas al ser una puebla de la Orden de Alcántara pero haberse encontrado en su territorio restos romanos) que nos podrían acercar en la dirección de Évora. Por ello no creemos que ese argumento pueda servir, por ahora, como definitivo. Para la cadena de topónimos y la dificultad en su interpretación, vid.: González R. "Hagiotopónimos hispanovisigóticos de Toledo y su diócesis: ensayo de interpretación", en *Las raíces visigóticas de la iglesia en España: en torno al Concilio III de Toledo. Santoral Hispánico Mozárabe*. Oviedo, 1991. Pág. 77 - 78.

47 Riesgo, P. *Op. Cit.* Pág. 221 (c.9, 6): "sacándolos fuera de las puertas de la ciudad en un lugar, que se llama ahora Vestigia". Precisamente en las proximidades de la basílica de San Vicente existen varias piedras de la muralla con inscripciones funerarias tardorromanas, lo que indica que el redactor de la Passio tenía presente en el siglo VII una realidad del lugar en el que se veían restos de una necrópolis romano-vettona. Esta interpretación difiere de la que se ha venido dando, que identifica el lugar llamado *Vestigia,* no con restos, señales o inscripciones, sino con pisadas, en referencia a la canónica etimología latina de *planta del pie* y que se puso en relación con otro hecho narrado en la Passio (c.7) según el cual, al ir a ser sacrificado en Évora, antes de huir hacia Ávila, una piedra se desintegro al ser pisada por el santo dejando marcada en ella la impresión de su huella. Así lo entendió Ambrosio de Morales (Historia General de España, 1ª p., 1. 4, cap. 13), citado por Fernández Valencia, (*Op. Cit.* Pág. 199) y E. Repullés, (*Op. Cit.* Pág. 23) quien tradujo *Vestigia* por *Pissadas*. Para nosotros, Vestigia se identificaría mejor con un lugar extramuros lleno de "ruinas o inscripciones" según parece desprenderse de la nula asignación a este término en aquello que etimológicamente sería más propio, como cuando en el c.7 se refiere a las pisadas (*que plante subiaceba* y *ita sigillum pedis lapis*). Otras posibles interpretaciones señala en su tesis doctoral: Rico, D., *Op. Cit*. Págs. 24 y 27 y sobre las pisadas ver nota supra (38).

48 Ya hemos hecho mención al ábside 1 (C-4) lo fecha P. Barraca entre los siglos III al V. Los enterramientos y el ajuar encontrados en otras catas de la misma excavación serían fechados entre los siglos V –VII. Es decir, la construcción podría ser de época priscilianista mientras los sepulcros ya visigodos. Barraca, P., *Excavación arqueológica en San Pedro... Op. Cit.* Págs. 252 y 250.

49 Prisciliano murió junto a dos compañeros, Felicísimo y Armenio, y una acomodada amiga, Eucrocia, viuda de Delfidio. También en Tréveris ajusticiaron a Latroniano, un renombrado poeta al que San Jerónimo cita en su *Vidas de hombres ilustres* y a Juliano. Los tribunos enviados a España cortaron la cabeza a Asario y al diácono Aurelio. A Tiberiano se le confiscaron las propiedades y, como a los que confesaron a tiempo (Tertulo, Potamio y Juan), se le mandó al exilio. La persecución debió ser sangrienta y dejó abierta una herida en la iglesia española del momento en la que, como ya se ha señalado antes, llegaron a tener culto algunos de los restos de sus cuerpos. Chadwick, H. *Op. Cit.* Págs. 194-195 y el ya clásico Menéndez Pelayo, M. *Historia de los Heterodoxos Españoles,* vol. I. Págs. 150-231. López Pereira, J. E., *Op. Cit.* en sus apéndices transcribe algunos de estos pasajes (Sulpicio Severo, chron. 2 LI; S. Jernm.: vir. Ill 122).

50 En el año 411 los alanos se hacen cargo de la provincia Lusitana a la que pertenecía Ávila. Del 438 al 468 estará en poder de los suevos y, desde entonces, en manos visigodas. Alonso, A. "El impacto visigodo en la actual provincia de Ávila", en *Los visigodos. Historia y civilización. (Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía III, 1986)*, Murcia 1987. Págs. 197-198. Fue durante la prolongada ocupación de los suevos en Galicia cuando se mantuvo activo el recuerdo priscilianista en esa zona hasta el año 561, fecha de la reunión de los ocho obispos cristianos en Braga en la que condenan el priscilianismo de sus compañeros ausentes (vid: López Alsina, F "Aproximación histórica: Galicia y la Edad Media", en *Galicia no tempo*. Santiago de Compostela, 1991. Págs. 163-169; y Carballo, F., *A Igrexa Gallega*. Vigo, 1995. Págs. 13-31).

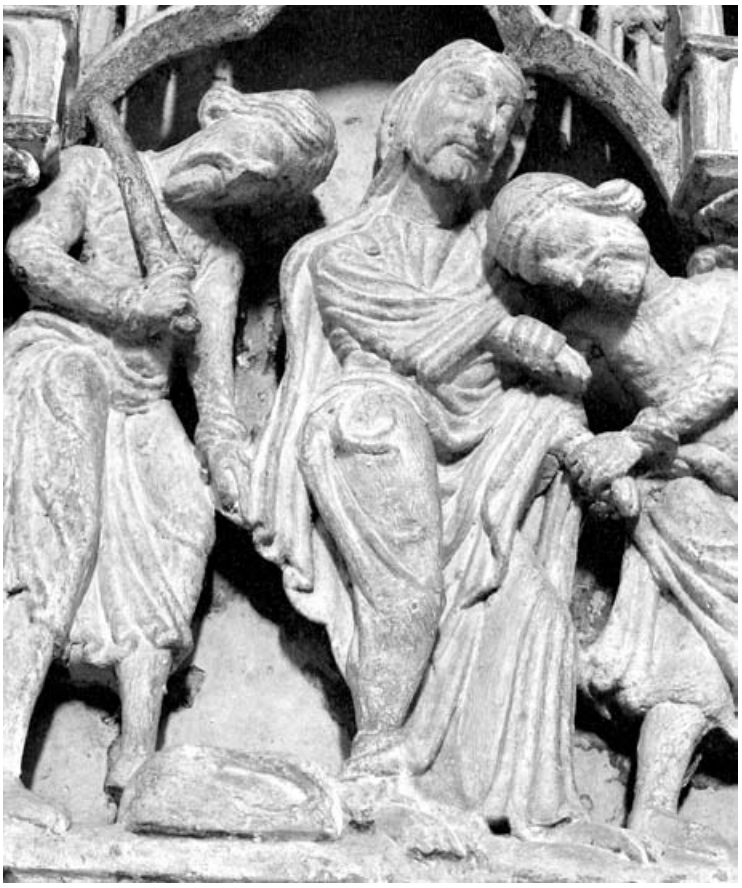
51 El himno es muy escueto y sólo convoca "a estos los *atrios* de tus testigos". Cito por el comentario y traducción realizada por Rico, D. *Op. Cit.* Págs. 14 y 28.

52 Podría ser también que los enterramientos fueran en realidad posteriores, de alguien importante inhumado en época prisciliana o algo más tardía. Debido a la ausencia continuada de una sede episcopal entre los siglos V al VII, estos restos pudieron ser confundidos a principios de la restauración de los obispos visigodos (VII). Esta confusión vendría dada, en parte, por la permanencia de una tradición oral del recuerdo de un mártir de Évora (Vicente, cuya fortaleza de vencedor





Exvotos en santuarios de época romana (Itálica)



Representación de la marca de la pisada de San Vicente en una piedra de una plaza de Évora según interpretación del escultor medieval

la ciudad, en un lugar que cuando fue escrita la Passio se denominaba *Vestigia*[47], sin que fuera permitido a los cristianos de la zona realizar su preceptivo enterramiento. Este dato legendario trasmitido por la Passio podría confirmar también la escasa cristianización de la ciudad según la interpretación dada por el hagiógrafo que la redacta más de doscientos años después. En el lapso de tiempo que media entre la presumible persecución y la elección de Prisciliano como obispo, los ochenta años ya señalados, Ávila se comienza claramente a cristianizar. Dan prueba de estos comienzos los enterramientos y el ábside encontrados en Santa María la Antigua[48]. ¿Deberían ser de principios del siglo IV, por tanto, los sepulcros de la cripta de San Vicente? Nada nos permite, por ahora, fijar la fecha de estos restos. Si fueran de los inicios del siglo IV, en época Diocleciana, al instituirse ochenta años después la breve diócesis de Prisciliano y sus seguidores, es pertinente pensar que –aun siendo éstos maniqueos o heréticos– se les haría una memoria de no tenerla ya, o que incluso se les construyera un enterramiento mayor. Pero si los restos correspondieran a una etapa posterior, también podría ser que los cristianos abulenses que permanecieran en la ciudad después de la persecución desarrollada por los enviados del emperador Máximo contra los seguidores de Prisciliano[49], fueran los autores del sepulcro y los responsables de guardar su memoria durante los difíciles años de las invasiones germánicas hasta la nueva instauración de la sede obispal[50]. El desfase cronológico entre martirio y sepulcros no sería resaltado por los redactores del himno[51], ni posteriormente al ser ampliada la información de la Passio. El lapso de tiempo entre redacción y suceso narrado es lo suficientemente dilatado (repetimos, aproximadamente dos siglos) como para poder identificar muerte y lauda como hechos coetáneos, si bien, podrían perfectamente no haberlo sido[52].

concordaba con su nombre: *Passio ss. Vincent*. c.4) que puede corresponder, también, a los restos hagiotopónimos localizados por R. González en el occidente de la provincia de Toledo y que conducen de Cáceres hacia Ávila, y en parte identificados a uno de los dos circuitos del ciclo de Daciano que se comenzaría a redactar sobre la experiencia de la invasión germana en época arriana según la tesis mantenida por Tovar, F. J. "Sentido de las pasiones hispánicas sub Datiano praesede", en: *Héroes, semidioses y daimones. Primer encuentro-coloquio de ARYS. Jarandilla de la Vera. Diciembre de 1989*. Madrid, 1992. Págs. 433-461. La referencia al recorrido de topónimos, vid.: González R.*Op. Cit.* Pág. 78. Nos preguntamos de qué forma pesaría todo el proceso de Prisciliano en esta ya compleja maraña de atribuciones. ¿Podría haber sido ocultada o limpiada una tradición de origen priscilianista de unos restos martirizados por el emperador Máximo del que sabemos fue posteriormente declarado usurpador tiránico y sus actos en el poder ilegales? La hipótesis de una limpieza y encubierta reparación de los seguidores de Prisciliano tendría varias lecturas subliminales que podrían ser leídas en clave: como el énfasis trinitario relacionada con el arrianismo pero también priscilianista, el hecho de que fueran hermanos en contra de las heréticas relaciones de Prisciliano con las mujeres, el judío al que una serpiente se le enrosca al cuerpo hasta dejarle libre sólo la cabeza y su parecido a algunas de las imágenes mitraicas y gnósticas, la vinculación geográfica con la región emeritense y como final, la propia restauración de la sede de Ávila. Que el nacimiento de este obispo fuera gallego y que en esta región se mantuviera vivo su recuerdo nada tiene que ver con el lugar en donde se encontraba su primitivo obispado. No sería extraño que se investigaran todos los focos de seguidores de este carismático obispo en varias de las sufragáneas de Emerita, entre las que se contaba Évora, hasta llegar a la lejana Ávila. Es interesante resaltar cómo el ciclo Daciano se subdivide en dos geografías diversas, siendo una de ellas la que comenzaría en la primada Toledo, pasaría por Évora, retrocedería a Ávila y finalizaría en la metrópolis de Mérida. No estamos pensando que el recorrido pudiera corresponder a un itinerario real, ya que en este ciclo podrían haberse visto integradas muchas otras vicisitudes de ámbito o recuerdo local. Lo único que tratamos de poner de relieve es la importancia que debió tener para la iglesia de principios del siglos V y VI la persecución prisciliana y asociarla al oscuro silencio en que quedó en Ávila. En cualquier caso, dada la poca credibilidad que actualmente se le viene asignando a la historicidad del ciclo Daciano, la hipótesis prisciliana abriría una nueva vía para responder al incuestionable hecho de la existencia de unos restos y unos escritos hagiográficos pertenecientes a nuestros tres mártires abulenses. Otras interpretaciones sobre el problema legal asociado a la muerte de Prisciliano, en: Escribano, Mª. V., *Op. Cit*. Para la importancia de la mujer en el priscilianismo puede consultarse: Burrus, V. *The making of a heretic: gender, authority, and the Priscillianist controversy*. Berkeley, 1995. Una buena puesta al día de la cuestión priscilianista con las fuentes que hasta nosotros han llegado y sus interpretaciones: Vilella, J., *Op. Cit*.

53 La lista de los obispos de esta época ha sido reproducida en varias ocasiones. Aquí la tomamos de: Balmaseda, L. J., "La época visigoda", en: Mariné, M. (coord.) *Op. Cit.* Págs. 360 y ss. El primer obispo sería el ya mencionado Iustinianus (610) y el último registro de Johannes en el 693. Entre medias habría cinco obispos más que asisten a concilios o reuniones y dejan sus nombres registrados en ellas. Un estudio de las referencias escritas visigodas en la provincia de Ávila en: Alónso, A. *Op. Cit.* Págs. 197-207. El topónimo usado sería mayoritariamente el correspondiente a Abela.

54 "Su culto en el siglo VII o principios del VIII todavía no habría franqueado los límites de la iglesia abulense", nos dice Fábrega en su estudio del Pasionario Hispánico. Fábrega, A. *Op. Cit.* Pág.165.

55 Rodríguez. A., *Informe: excavación arqueológica de urgencia en el claustro de la catedral de Ávila*. 1993. Informe depositado en la Delegación de Cultura de Ávila. Véanse en especial las láminas 3.3; 12 y 13. Por su gran parecido, es interesante poner en relación el otro pedazo de pizarra con numerales aparecido en la excavación realizada de urgencia por J. Caballero en el solar anejo al Palacio de Velada (vid. supra n. 29).

56 Balmaseda, L. J., *Op. Cit.* Págs. 341 y 342.

57 Ya se ha comentado *supra* que entre el siglo IV y el siglo VII, es decir entre las menciones priscilianistas y las de la Passio, se sitúan las invasiones de los pueblos germánicos (vándalos silígios, alanos y suevos) que repercuten activamente en la región lusitana, entre las que se encontraba Ávila, hasta el año 468. No tenemos noticias directas de nuestro territorio en todo este lapso de tiempo, pero precisamente esta falta de noticias podría corresponder con la falta de actividad, seguridad y pobreza que caracteriza este periodo. Vid.: Alonso, A., *Op. Cit.* Págs. 197-198.

58 Dos evidencias nos hablan de ella. Por un lado, la mención de la Passio c.9 "extra portam" y la reciente excavación realizada por Sergio Martínez Lillo en la puerta de San Vicente. Martínez Lillo, S. y Murillo, J. I., *Op. Cit.*

59 Este, además, podría pertenecer a un monasterio dúplice si es que creemos la suposición transmitida por algunas noticias de los historiadores del diecisiete. Se fundan en la relación existente entre el monasterio riojano de Nuestra Señora de Valvanera y el abulense de Santa María la Antigua. Es Fernández Valencia (*Op. Cit.* Pág. 56), quien citando al historiador del monasterio riojano Diego de Silva Pacheco (*Historia de la Imagen de nuestra Señora de Valvanera*. Madrid, 1665. 2ª Parte. Pág. 132) nos dice que: "Hauberto hispalense le pone ya fundado por los años de Cristo de 687. Primero fue de monjas o, según mejor computo, fue monasterio dúplice de monjes y monjas". Y añade el epitafio de donde saca la noticia de la muerte de una monja familiar del rey Wamba ese año. Sin embargo, por la grafía *apud monasterio abulense* y la fecha en *anno Domini* denota no ser copia de época. Además es bien sabido que Hauberto de Sevilla no existió nunca, ya que fue una creación de Antonio de Nobis (conocido también Antonio Lupián de Zapata), erudito del XVI que publicó bajo su autoridad cronicones inventados. Vid.: Baroja, J. C., *Op. Cit.* Págs. 99 y ss. Lo más curioso de esta invención es que la arqueología haya encontrado restos del posible edificio visigodo, claro que sin pruebas para suponerle monasterio dúplice.



Dibujos de tres trozos de pizarra con numerales, de época visigoda, hallados en el claustro de la catedral de Ávila

Por el contrario, las fechas de la Passio sí son coetáneas con una bien documentada relación de obispos visigodos abulenses[53]. Es decir la *inventio* de la Passio sería la confirmación de un poder eclesiástico emergente, que dedicaría tiempo y dinero en la redacción hagiográfica de sus mártires locales[54]. Sin embargo, los restos arqueológicos vuelven a ser escuálidos. Por el momento, sólo la presencia de algunos trozos de pizarra con numerales de clara tradición visigoda, encontrados en unas excavaciones de urgencia en el claustro de la catedral de Ávila y en otras excavaciones de la ciudad[55], nos permite corroborar la presencia de cultura visigoda dentro de la misma. Es muy sintomático, como señala Balmaseda en su estudio sobre la época visigoda en la provincia de Ávila[56], que en poblados no muy alejados de la capital como los excavados en Diego Álvaro o el de Solosancho, no se han encontrado en pizarras con numerales referencias al topónimo de su sede episcopal y sí a otros de lugares próximos. Según este autor, este hecho nos deja entrever una población pequeña ligada a altos dignatarios administrativos o judiciales, junto a un clero de tampoco mucha magnitud, lo que se traduciría en su escasa influencia en la actividad económica sobre sus poblaciones vecinas.

Otro dato interesante que nos ofrece la arqueología de la provincia es la tardía irrupción de la población visigoda en ella y la escasa actividad que la precede[57]. Los testimonios arqueológicos vislumbran una llegada de la cultura goda a partir del final del siglo VI al pleno siglo VII. Todo esto nos refuerza la idea de que los restos de San Vicente no deberían de corresponder a un entorno arquitectónico muy destacado hasta la llegada de los obispos visigodos, es decir de principios a finales del siglo VII, aunque la actividad cristiana fuera ya un hecho un siglo y medio antes, pero de carácter secundario en relación a otras ciudades cercanas. Ávila sería una circunscripción de segundo orden que se habría mantenido activa (la memoria de sus santos así parece atestiguarlo) entre la mención prisciliana y la de la *Passio sanctorum martyrum Vincentii, Sabine et Cristete* pero que, debido a estar tan alejada de los núcleos de mayor relieve, no habría prosperado mucho. A finales del siglo VII fue capaz de albergar alguna población alrededor de su sede catedralicia (si es que los restos encontrados en la catedral actual coinciden con la sede visigoda). Población ubicada probablemente sobre el emplazamiento del *oppidum* tardorromano en cuyas afueras del recinto amurallado[58] existirían al menos un templo suburbano[59] con su necrópolis cristiana asociada (Santa María la Antigua) y una basílica martirial fundada sobre los restos de los enterramientos de los Santos Vicente, Sabina y Cristeta y de la que hoy nada queda.

Quisiéramos ahora señalar la importancia que las localizaciones mencionadas tienen en

60 Riego, P. *Op. Cit.* Pág. 225 (c.12,6). Este comentario sería leído en el siglo VIII en las celebraciones de las iglesias de Ávila y resultaría muy chocante si no existiera ya una basílica por entonces. Lo que no quiere decir que esta pudiera ser muy modesta, porque el comentario ha de ser puesto en relación con una realidad anterior, es decir, la basílica decorada con admirable trabajo, sería una iglesia vieja ya entonces, sino es que dicha mención fuera en sí solamente un recurso literario.

61 Según F. J. Tovar (*Op. Cit*. Pág 445), "Las *Passiones* tienen una intencionalidad preferentemente propagandística, consistente en la asociación del nombre de unos mártires con la existencia de una basílica en el lugar en que éstos sacrificaron su vida".

62 Según la tesis de Rodríguez Almeida, E. (*La primitiva memoria martirial… Op. Cit.* Pág. 794) que no ha sido todavía verificada.

63 Rodríguez, A. *Op. Cit.*

64 "Romano es igualmente un pavimento (probablemente de vía pública) que cortado por el pozo medieval que se abre en la nave izquierda de la Catedral, casi a la altura del crucero; y romanos son los tres fustes de columnas graníticas que sostienen el estrechamiento de la embocadura de dicho pozo, que examiné detenidamente en 1961". Tomamos con cautela este dato sin dudar de su realidad física que, sin embargo, no hemos tenido la ocasión de corroborar en profundidad todavía. La cautela es sobre todo referente a la cultura a la que se asignan los restos y no a que estos existan. Por otro lado, parece extraño que un pozo, con su aljibe, fuera realizado sobre una vía pública. Pensamos que la construcción del aljibe del pozo precedería a cualquier otra construcción que lo sellara por arriba, lo que anularía la posibilidad de que el pavimento seccionado fuera romano si, además, existen materiales reutilizados de esa época. El pozo tiene un ancho aproximado de metro y medio y su pared oriental no guarda la dirección de la catedral románica que sobre él se construyó. Está realizado con sillares rectangulares grandes e irregulares sin traba de cal en sus juntas. Rodríguez Almeida, E. *Ávila romana… Op. Cit.* Pág. 34.

65 Díaz de la Torre, J. y Caballero Arribas, J. *Intervención arqueológica en el Presbiterio de la Catedral de Ávila. (Año 1999)*. Informe depositado en la Delegación de Cultura de Ávila.

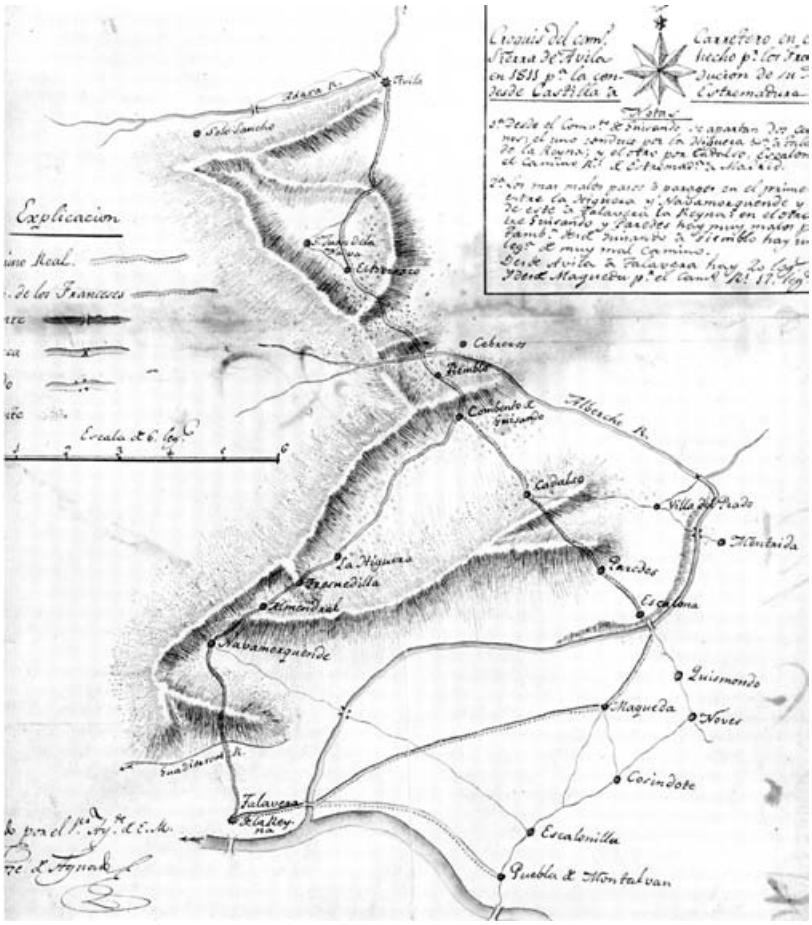
66 Barraca, P. (1990) *Op. Cit.* Pág. 330, no encuentra actividad que pueda ser asociada al periodo islámico y opina: "Como conclusión creemos que se puede asegurar que en el centro urbano actual de Ávila existe una importante y amplia zona arqueológica representada por la necrópolis perteneciente a una comunidad que habitó la zona de forma continuada, desde el periodo romano hasta épocas recientes".

referencia al trabajo que nos ocupa. Las tres corresponden a los futuros emplazamientos de las tres iglesias que en época plenomedieval se levantarán y a las que dedicaremos nuestro estudio. La primera, la basílica de San Vicente, ya tendría una construcción de la que desconocemos totalmente su magnitud primitiva, pero también, de la que nos resulta difícil dudar que existiera. Las referencias que la Passio otorga a la realidad constructiva del templo (un judío convertido y bautizado después de un milagroso hecho sería el responsable de *enterrar "los cuerpos de los santos en nuevas sepulturas* [y de construir] *una basílica decorada por arriba con admirable trabajo*[60]), o al emplazamiento en donde se realizó el martirio (próximo al ya citado lugar llamado *Vestigia*)[61], así como la existencia de alguna tumba hoy no conservada cercana a la iglesia románica o en su cripta actual[62], nos dan pruebas suficientes para poder afirmar la pervivencia de alguna edificación desde al menos el siglo VII.

De la sede visigoda, probada su existencia por las referencias a sus obispos, su identificación con la catedral actual es mera hipótesis, además, algo difusa. La prueba arqueológica falta por ahora, y sólo tenemos leves pistas que nos permiten poder presumir que en el lugar en el que hoy se encuentra el templo construido a mediados del siglo XII pudo existir otro anterior que ocupara el clero visigodo. Por un lado, estarían las pizarras con numerales encontradas en el claustro[63] que indirectamente nos aseguran el hábitat humano en la etapa visigoda. Pero además, existe un pozo, y por tanto una buena razón para pensar en una comunidad de pobladores próxima, situado en la actual nave colateral norte (cercano a la puerta de los Apóstoles) que, según E. Rodríguez Almeida, secciona algunos restos de construcciones precedentes[64]. Por último, en unas excavaciones realizadas en el año 1999 en el presbiterio, se documentó un pavimento de losas de barro sobre el que había un estrato inalterado con restos abundantes de cerámicas tardorromanas y de tradición indígena[65] de difícil datación pero que preceden a la cimentación de las pilas de la catedral gótica.

Pocos datos son, por tanto, los que nos permitirían mantener nuestra hipótesis de pervivencia en la sede catedral. Esperamos que en años sucesivos puedan verse refrendados con nuevos descubrimientos, pero por ahora no nos parece muy descabellado apuntalarlos con la coincidencia topológica señalada en los otros dos casos reseñados. Por ello, nos referiremos ya a nuestro tercer ejemplo de permanencia, aquel que se da entre los restos visigodos de Santa María la Antigua y el monasterio levantado sobre sus antiguas estructuras por los repobladores medievales. Esta coincidencia es la más clara de las tres, ya que tiene asociada una necrópolis cuya cercanía con la iglesia románica de San Pedro permite suponer una utilización continuada e ininterrumpida[66]. La construcción de esta iglesia habría comenzado en el siglo XII. Pero, dada su proximidad al Monasterio de Santa María la Antigua, pertenecería al mismo núcleo urbano, asentándose incluso en terrenos allegados a su cementerio, que compartió o del que se adueñó desde entonces.

El aspecto y dimensión que tendría Ávila antes de la invasión musulmana puede deducirse de los comentarios anteriores. Un núcleo principal, seguramente cercado por una empalizada reforzada en algunos puntos estratégicos, estaría siendo rebasado por una población asociada a los dos centros religiosos suburbiales que se disponían en las cercanías de sendas puertas de entrada al recinto fortificado por oriente y asociados con dos vías de acceso que, en dirección al paso fluvial del puente del Adaja, descendían formando un bivio. De estos caminos, el más importante sería el que pasaba cerca de San Vicente, en el que se unían los trayectos que procedían de dos direcciones naturales distintas, la de Segovia que se prolongaría por la parte norte del Sistema Central hasta Osma y aquella otra que atravesando el Campo Azálvaro, desde El Espinar cruzaría por alguno de los puertos del Guadarrama a la ladera sur de la sierra, para proseguir hacia el noreste con semejante trayectoria.



Croquis del camino carretero de la sierra de Ávila, hecho por los franceses en 1811 para la conducción de su artillería desde Castilla a Extremadura

67 Para algunos autores la llegada a Tornadizos desde Ávila sería un ramal menor de una vía secundaria que conectaría la región de Toledo con la vía principal de penetración a la meseta norte. Arias, G. "En torno a Ávila y Gredos", en *El milario extravagante*, nº 18. Octubre 1988. Félix Hernández reseña esta vía encontrada en un apunte de la *Cosmografía de España* de Fernándo Colón en la que traza en leguas la distancia directa que hay desde Toledo hasta el Cantábrico por San Vicente de la Barquera y que al pasar por las sierras de la Cordillera Central lo hace siguiendo este itinerario: Toledo, Torrijos, Nobes, Escalona, Paredes, Cadahalso, Zebreros, San Bartolomé (de Pinares), Herradón, Bernuy Salinero, Santo Domingo (de las Posadas)… Entre Herradón y Bernuy el camino pasaría cerca de Tornadizos por el puerto de Las Pilas donde se encontraría con el camino de los que desde Ávila fueran a las Navas del Marqués. Hernández, F. . "La travesía de la Sierra del Guadarrama en el acceso a la raya musulmana del Duero", en *Al-Ándalus*. 1973, vól. XXXVIII, Págs, 118-119. El itinerario puede verse en Colón, F., *Descripción y cosmografía de España por Fernando Colón. Manuscrito de la Biblioteca Colombina dado á la luz ahora por primera vez en virtud de acuerdo de la Real Sociedad Geográfica*. Prólogo de A. Blázquez. Madrid, 1908-1910. Tomo II. Pág. 25.

68 Almeida. *Op. Cit.* Págs. 43-45. Sin llegar a afirmar la suposición que este autor realiza sobre la romanidad del mismo sí que nos parece posible mantener la hipótesis de pervivencia de una vía de acceso a la ciudad muy antigua.

69 Recuérdese que más arriba nos referimos a la necrópolis estudiada por Gutiérrez Palacios próxima al Hospital de Dios Padre y que se situaría en las inmediaciones de esta vía. Vid.: Mariné, M. *Op. Cit.* Págs. 303-304.

70 Muy aceptado por los que han tratado las vías romanas de la provincia, vid.: Almeida, *Ávila Romana... Op. Cit.* Págs. 69-72; Mariné, *Op. Cit.* Pág. 296

71 Aun siendo más difíciles de seguir los autores citados las aceptan en parte.

72 Uxama, Termes y Emérita son las tres localizaciones que señala Mariné, M. *Op. Cit. La época romana... Op. Cit.* Pág. 303. Es curioso señalar como la sola mención de estas ciudades avalaría la vía romana que desde Uxama llegara hasta Emerita. También Coca se encuentra inscrita en las lápidas conservadas entre la muralla.

73 A este respecto cabría reseñar las conclusiones a las que se llega en los trabajos sobre la pervivencia del hábitat y la continuidad de la red viaria que se han ido realizando sobre el ejemplo del valle del Tiétar y que magnificado al ser sede episcopal podría extrapolarse a la región de Ávila. Martínez Lillo, S., Matesanz Vera, P., et altri. "La continuidad de la red viaria de época antigua en época medieval en el Valle del Tiétar abulense", en *Caminería Hispánica*. Tomo II (caminería histórica). Madrid, 1993. Págs. 169-184. Sánchez, C. Arribas, R. et altri. "El poblamiento medieval en el curso medio-alto del río Tiétar (Ávila). La influencia del entorno", en *IV Congreso de Arqueología Medieval Española*. Tomo II. 1993. Págs. 345-358.

74 La primera mención de esta nueva grafía abulense la da A. Fernández-Guerra en su contestación al Discurso de Ingreso de la RAHE de Rada y Delgado (Rada y Delgado,

La vía que entraba a la población por San Pedro procedería de la zona de la sierra llamada Tierra de Pinares y por ella pasarían aquellos que quisieran ir a parar a la meseta sur. El camino llegaría directo a Tornadizos, desde donde se volvería a dividir para coger, bien por Cebreros hasta San Martín de Valdeiglesias dirección Toledo y Talavera, o bien por las Navas del Marqués hacia Madrid y Alcalá[67]. Este camino discurriría paralelo al río Chico, y cruzaría el arroyo Sequillo en las proximidades de monasterio de Santo Tomás por un antiguo puente que aún se conserva en pie[68]; a la altura de este monasterio se dividiría para, por un ramal subir a coger la plataforma enriscada donde está situada Ávila (llegando por detrás del núcleo de Santa María la Antigua), mientras que por el otro seguiría al mediodía por la parte baja de la quebrada rocosa rodeando la ciudad y, probablemente atravesando otros núcleos menores suburbiales[69], hasta finalizar en el vado natural que en esa ribera del Adaja existe o en el propio puente, de ser tan antiguo. Una vez cruzado el río, el camino volvería a dividirse siguiendo una trayectoria por el suroeste hacia Extremadura[70] y otra al noroeste hacia Salamanca y Arévalo[71].

Al ser Ávila una ciudad situada sobre una cabeza de puente, su morfología urbana sólo se vería afectada por las vías de llegada al paso fluvial por el margen derecho, aquellas que hemos señalado en primer lugar. Pero dada la importancia geográfica de este puente, que en gran medida es resultado de las direcciones que desde él salen por su margen izquierda hacia la Lusitania, pensamos que se debería vincular su posición con este hecho. Es decir, Ávila crecería como ciudad perteneciente a la frontera de la Lusitania, cabeza de puente y de comunicación hacia las regiones de la comarca próxima a la Cordillera Central y en el itinerario en dirección a las poblaciones del noreste.

Sin embargo, su morfología primitiva estaría influida tanto por los caminos como por la orografía particular de la quebrada rocosa donde se asentaba. Es decir, habría que anteponer a la posición que ocupara el asentamiento un camino de trashumancia o de intercambio comercial de la región en donde se producirían estas actividades desde época romana, como avalan las menciones a pobladores asentados en ella de ciudades relativamente lejanas que dejaron constancia en las inscripciones de algunas estelas funerarias[72].

No creemos posible aventurar cuál de estas vías sería la más utilizada, ni tan siquiera si todas ellas lo fueron en esa época, pero la existencia de poblados con abundancia de restos vettones y visigodos en la zona alta del Valle Amblés o la presencia de verracos en el área de Tornadizos y otras poblaciones próximas, nos inducen a pensar en la existencia de viejas comunidades ganaderas que comerciarían con los núcleos habitados próximos. Aun habiéndose despoblado la región, como de hecho parece desprenderse por los escasos restos visigodos encontrados, la caminería de origen tardorromano sería posiblemente transitable para las actividades relacionadas con el comercio o la trashumancia de carácter local, así como para el movimiento militar o de personalidades de la administración y del clero[73].

4. Ávila

Una vez finalizada la época visigoda, después de consumada la invasión musulmana, habremos de buscar nuestras próximas referencias toponímicas en ámbitos culturales diversos. La primera que hemos encontrado es de un documento de procedencia originaria mozárabe (aunque nombrado comúnmente como códice ovetense perteneciente a la biblioteca de El Escorial: R, II, 18) y fechado en agosto del año 779 y que comienza *Nomina ciuitatum Ispanie sedes episcopalium*. En él se dan las divisiones de las seis grandes provincias metropolitanas con sus respectivas sedes sufragáneas y que continuaban todavía vigentes desde época visigoda. En la provincia Lusitania, cuya metrópolis es *Emerita,* se consignan doce sedes entre las que se encuentra Ábila, o mejor dicho *abola,* que es como figura escrito en el documento[74].

J. D., *Antigüedades del Cerro de los Santos (Discurso de ingreso a la Academia de la Historia)*. Madrid, 1875. Pág. 157). Posteriormente Simonet lo vuelve a reproducir junto a otros dos interesantes documentos mozárabes (Simonet, F. J., *Historia de los Mozárabes de España.* Madrid, 1897. Págs. 808-812). Una atribución cordobesa frente a otras anteriores que lo consideraban toledano se debe a: Millares, *Los códices visigóticos de la catedral toledana. (Discurso de ingreso a la Academia de la Historia)*. Madrid, 1935. Págs. 62-70. Últimamente, Díaz y Díaz ha vuelto ha estudiar este manuscrito sin llegar a concluir con certeza una procedencia exacta (Zaragoza, Toledo, Córdoba...) ni que la fecha asignada corresponda en su totalidad a la de redacción. Sin embargo, lo seguimos considerando una importante mención. Díaz y Díaz, M., *Códices visigóticos en la monarquía leonesa.* León, 1983. Págs. 15-53.

75 Al-Bakri, Abu Ubayad. *Geografía de España (Kitab al-masalik wa-l-Mamalik)*. Edic. de E. Vidal Beltrán. Zaragoza, 1982.

76 La exclusión de Ávila no es completamente segura ya que podría tratarse de *Sayutila* o de *Némila* que aparece citada en la traducción latina de este texto árabe. Según la opinión de Vallvé, la primera correspondería a Mirtilis (Mértola) mientras que de la segunda cree podría tratarse de una mala lectura de Cintra o de Ávila. En cualquier caso la aparición de Ávila es dudosa. Vallvé. *Op. Cit.* Págs. 220–221.

77 Además de Zamora, este autor árabe menciona Salamanca y Segovia. Maíllo, F., "Zamora y los zamoranos en las fuentes arábigas medievales", en *Studia Zamorensia" (Anejo 2)*. Salamanca, 1990.

78 Ibn Hawqal, *Configuración del Mundo (fragmentos alusivos al Magreb y España)*. Trad. e índices a cargo de Mª. J. Romani Suay. Valencia 1971; Al-Razi, A., *Crónica del moro Rasis.* Edic. de Diego Catalán y Mª. Soledad de Andrés. Madrid, 1975. En la primera, sin embargo, aparecen mencionadas Talavera y Zamora como ejemplo de ciudades próximas.

79 Los dos están en la Biblioteca Nacional (Vitr. 14-3 y Ms. 4879). Ambos documentos aparecen publicados en el apéndice del libro de Simonet, F., *Op. Cit.* Págs. 808-812. En estos documentos, como en casi todas las demás listas de obispados conservados coetáneos o posteriores, no se mantienen las mismas sedes para cada metrópoli. Sin embargo, Ávila aparece en todas ellas. Los restantes documentos –sin voluntad de ser completos- los reprodujo en su libro Vázquez de Parga, L., *Op. Cit.*

80 Una extensa recopilación de estas listas puede verse en: Vázquez de Parga, L. *Op. Cit.* La grafía usada sería tanto Abela o Auila (con sus variantes, Avila, Abila). La única Ábula que se cita en la lista del libro de Vázquez de Parga corresponde a un documento de transcripción tardía.

81 Abela. *Crónica de Alfonso III*. Edic. latina de Z. García Villada. Madrid, 1918. Págs. 68-69. *Crónicas Asturianas*. Edic. crítica y traducción de J. Gil Fernández. Oviedo, 1985. *Crónica de Alfonso III*; *rotense,* Págs. 206 y 208; *a sebastian,* Págs. 207 y 209.

82 Barbero, A. Y Vigil, M., *La formación del feudalismo en la Península Ibérica*. Barcelona, 1978. Págs. 218-219.

83 La crónica nos dice que muchas veces fue contenida por él la osadía de los árabes y que estas guerras que hizo contra los sarracenos las realizó junto a su hermano Fruela. De ahí puede venir la confusión de algunas crónicas árabes (si es que así lo fuera y no al contrario) que sitúan estos hechos en épocas de su hijo Fruela. A pesar de que éstas se componen en épocas mucho más tardías a la redacción de la *Crónica de Alfonso III,* no incluyen la lista completa de las ciudades conquistadas y Ávila no siempre es citada. Por ejemplo, la cita Ibn al-Atir (1160-1232) como Ayla y no Ibn-Jaldun en el s. XIV, ni su seguidor del s. XV al-Qalqasandi. Para estas menciones y su interpretación en la panorámica de la historia de la región salmantina y de la extremadura castellana, vid: Maíllo, F. *Salamanca y los Salmantinos en las fuentes árabes.* Salamanca, 1994.

84 Beato de Liébana*,* Santo, *In Apocalipsin.* Edic. Facs. del Códice de Gerona. Vol. I. Fól. 284r. Estudios en torno a la obra se Beato de Liébana y en especial al Códice de Gerona. Vol. II. Pág. 169. La transcripción de este texto contiene una variante precisamente en la mención a nuestra ciudad (*a villas* por *Avillas*) lo que parece inadecuado por estar sólo la primera a en mayúsculas. La mención de la noticia la recogió: González, J., "La extremadura castellana al mediar el siglo XII", en *Hispania*, nº 127, 1974. Pág. 276. Ángel Barrios también la menciona (vid.: *Estructuras agrarias y de poder en Castilla. El ejemplo de Ávila (1085-1320)*. Salamanca, 1983. Pág. 116), a quien agradezco me haya indicado la necesidad de corregir la transcripción. De época posterior, Ibn Hayyan recoge un hecho del año 971 en el que se menciona al mismo personaje y la forma en la que se encontraba la zona por entonces. "Luego recibió a Habib Tawila y a Sa'ada, embajadores de Fernando hijo de Flaín, hijo del conde de Salamantica (...) Cada una de esta embajadas dio noticias de la situación de su respectivo país y transmitió de parte de su poder ante el deseo de prolongar la tregua existente". Nada parece indicar el hecho de que se estuviera guerreando cuatro años después desde Ávila la ciudad de Toledo. La noticia la recoge Maíllo, F., *Salamanca y los Salmantinos... Op. Cit.* Pág. 34. Sin embargo, muy pocos años después, en 977, comenzó el mayor hostigamiento a los reinos cristianos llevado a cabo por Almanzor quien atacó Ledesma, Cuellar y Salamanca en ese mismo año.

El documento, como comentábamos, pertenece al área de influencia mozárabe y en él se mantiene la memoria de la división eclesiástica del antiguo reino visigodo aún vigente en la España musulmana del siglo VIII. Las descripciones árabes que se han conservado otorgan al emperador Constantino esta subdivisión paritaria entre las provincias administrativas y civiles, y las religiosas, como figura todavía en la segunda mitad del siglo XI o de comienzos del XII en la obra de Abu Ubayad al-Bakri, *Geografía de España (Kitab al-masalik wa-l-Mamalik)*[75]*.* Pero en ella no se menciona a Ávila como perteneciente a la quinta provincia Lusitania[76] que podría haber sido eclipsada por la aparición de Zamora, quizá por la importancia otorgada a esta ciudad, sede de un obispado de nueva creación en territorio cristiano y de mayor influencia geográfica por estar en el camino de las expediciones punitivas que se desarrollaban contra los territorios leoneses[77]. La ausencia de nuestra ciudad entre los geógrafos e historiadores árabes posteriores a la invasión musulmana es casi absoluta (no se nombra en lo conservado de Abu'l-Qasim Muhamed b. Hawqal de su *Configuración del Mundo*, ni Amhad ibn Muhammad ibn Mùsa al-Razi en su *Ajbar Muhek al-Andalus* , también conocida como *Crónica del moro Rasis*, ambas escritas a mediados del siglo X [78]).

Como podremos ver más adelante, no es hasta ya comenzada la repoblación cristiana, a finales del XI o principios del XII, cuando vuelve a figurar entre Segovia, Salamanca y Zamora, capitales vecinas, todas ellas presentes con mejor fortuna en las fuentes escritas agarenas. Sin embargo no se debe hablar de olvido, ya que el recuerdo de la ciudad visigoda se mantiene, aunque débilmente, entre los cristianos del sur. Lo prueban las citas a su diócesis intercaladas en otras listas obispales conservadas en documentos mozárabes. El primero de ellos en doble grafía, está incluido en un códice mozárabe del siglo IX en el que se añadió en el XI una lista en árabe de las metrópolis, en el que se completan en latín las respectivas sufragáneas. El otro caso es un códice conciliar acabado de escribir por el presbítero Vicente en el año 1050 en el que se consignan todos los nombres de los obispados en árabe. Por tanto, este documento sería el primero que hemos encontrado en el que nuestra ciudad se grafía en otra alfabetización diversa a la griega o a la latina y cuya vocalización ha sido transcrita como Abela[79].

Algo similar ocurre con las fuentes cristianas de la época. Las menciones inmersas en las listas episcopales, aun siendo escasas, no omiten Ávila[80], de la misma manera que tampoco lo hacen del todo otros tipos de documentos de marcado carácter histórico como las crónicas o los anales. Una de estas menciones se recoge en la *Crónica de Alfonso III* al comentar las hazañas del Alfonso I. Esta crónica fue escrita a finales del siglo IX y al referirse a los años del reinado de Alfonso I (739-747) recuerda su incursión por los territorios enemigos en los que irrumpe devastando ciudades, saqueando y matando a los árabes que las poblaban y llevándose consigo a los cristianos a su patria[81]. Entre las ciudades que toma o devasta se encuentra Ábela. La veracidad histórica de los hechos es muy cuestionable y muchos autores la consideran dudosa[82], pero para nuestro fin es muy interesante comprobar cómo la referencia no se toma de una lista de sedes obispales, sino que presenta una relación desordenada de ciudades en las que se puede vislumbrar cierta tendencia a colocarlas según trayectorias zigzagueantes de este a oeste y con saltos bastante bruscos norte sur[83], y que refleja un conocimiento toponímico del siglo IX diverso del hasta ahora tratado. La otra mención, algo más tardía, es la que a modo de colofón sirve para cerrar uno de los beatos más importantes del siglo X. El dato es muy interesante por la coetaneidad entre el registro y el hecho al que se alude. Nos referimos al *Beato de Gerona* que, a pesar de conservarse en la catedral de esa ciudad catalana, fue probablemente elaborado en un monasterio de la región leonesa. El manuscrito está datado en el año 975 según consta en el colofón en el que además incluye esta noticia: "In is diebus erat Fredenando Flaginiz Avillas // Toleta ciuitas ad devellando mauritanie. Discurrente era millesima XIIIa"[84]. Es por tanto la primera mención que conocemos en la que ya se nos trasmite el nombre de nuestra ciudad tal y como finalmente quedó fijado en el habla castellana.

85 Tendría sentido si esta parte del Transduero estuviera en manos de pobladores musulmanes súbditos de Córdoba (los bereberes no lo serían después de la derrota del 741) y que necesitaran moverse hacia Toledo o Extremadura y Córdoba. Menos lógica parece tener el ramal norte a Segovia o Sepúlveda que tendrían acceso rápido desde el *Arrecife* cruzando Somosierra o Guadarrama. Defienden su uso algunos especialistas pero lo niegan otros. Por ejemplo, lo sostienen en un trabajo reciente sobre las fronteras en al-Andalus: F. Sáez Lara, A. Malalana y S. Martínez Lillo. "Poblamiento y red viaria en la Marca Media. Un comienzo de aproximación (ss. VIII-X), en *Actas del 2º Congreso de Arqueología Peninsular. Zamora, 26 al 30 de septiembre de 1996* (en prensa). Págs. 8-10. Estos autores suponen un fortalecimiento de la frontera en la línea de la antigua calzada que uniría Coria-Plasencia con Osma, fortificando Ávila (en la que llegan a identificar algunos lienzos de su muralla con fábricas presumiblemente musulmanas) y Sepúlveda (otros arqueólogos han identificado, también en su muralla restos de fábricas omeyas, *ibidem.,* Pág. 9 y 10). Si Ávila fuera un lugar avituallamiento y descanso podría justificar una pequeña fortificación musulmana. Contrario a esta tesis de ocupación de la ladera norte del Sistema Central F. Maíllo en los trabajos ya citados de *Salamanca y los Salmantinos Op. Cit.* así como en: "Los árabes en la Meseta Norte en el periodo emiral y califal", en *Las tres culturas en la Corona de Castilla y los sefardíes. Actas de las Jornadas Sefardíes, Castillo de la Mota*. Valladolid, 1990. Págs. 243-253.

86 Este camino lo consideran en uso: Sáez Lara, F., Malalana A. y Martínez Lillo, S., "*Poblamiento y red viaria*…" *Op. Cit.* Pág. 3. De la misma opinión y primero en aceptar su existencia: Zozaya, J. "Las fortificaciones de al-Andalus", en *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*. Madrid, 1992. Págs. 63-64; Arias, G. *Op. Cit.*

87 Hernández, F., "El convencional espinazo montañoso de orientación este-oeste", en *Al-Ándalus*. 1965, vól. XXX, Pág. 201-275. Hernández, F. *Op. Cit. La travesía de la Sierra del Guadarrama*..., Págs, 69-185 y 415-453. Arias, G., *Op. Cit.*

88 La identificación de este toponímico como a su vez el de la fortaleza denominada *Saktan* no ha sido definitivamente aclarado por los especialistas variando en una amplia zona del Sistema Central en su ladera sur y en relación con la vía que conectaba Salamanca con el camino hacia Córdoba, y que pasaba por Toledo, lo que sin ser definitivo avala la sospecha de que la segunda ruta dejaba Ávila de lado, máxime si la situación de esta ciudad de frontera musulmana se encontraba hacia Béjar o cerca ya de Talavera. La cercanía entre Ávila y Saktan podría restar sentido a la tesis de fortaleza de avituallamiento de la primera. Ibn Hayyan nos cuenta la derrota sufrida por los hombres del conde de Salamanca, Bermudo Núñez, en el año 942 cerca del Fayy al-Masayid. Los guerreros árabes habrían partido de Toledo, lo que nos aclara en parte la trayectoria de esta ruta. Ibn Hayyan, *Kitab al-Muqtabis fi ta'rij riyal al-Andalus. Tomo* V. Edic. de P. Chalmeta, F. Corrient y M. Subh. Pág. 364. Por otro lado, según Ibn Idari, Almanzor, en su tercera campaña (septiembre de 977) salió desde Toledo hasta atacar la comarca próxima a Salamanca, por lo que probablemente atravesaría también por este puerto. Maíllo, F. *Salamanca y los Salmantinos… Op. Cit.* Págs. 58 y 32. Esta vía podría ser la mencionada todavía por al-Idrisi como *La ruta de Sahsar o Sasar a yabar Qulun*, que partiendo de Toledo llegaría a Santiago. Vid.: Sáez Lara, F., Malalana A. y Martínez Lillo, S., *Poblamiento y red viaria… Op. Cit.* Pág. 4.

89 Este puerto es la bajada hacia Cebreros. A el se llega por dos procedencias distintas. La primera, dirección norte sur desde el puerto de la Pilas mencionado más arriba, sería un camino que no pasaría directamente por Ávila y que conduciría más bien hacia Arévalo. Vid.: Hernández, F. *El convencional espinazo montañoso ... Op. Cit.* Pág. 274. O bien, la segunda opción por el Boquerón entrando directamente al Valle Amblés. Sólo ésta podría conducir hacia Salamanca pasando por Ávila. Pero quizá existiera otra ruta más, aquella que siguiendo por toda la ladera norte de la Paramera, circunvalando el Valle Amblés y cruzando el Adaja por el puente de los Cobos (por encima de Solosancho), del que Almeida dice "*es romano casi seguro*", atravesara la Sierra de Ávila para tomar hacia Alba de Tormes, y finalizar en Salamanca. Vid.: Almeida, *Ávila Romana... Op. Cit.* Págs. 72; Mariné, *Op. Cit. La época romana...*, Págs. 296-297. Reilly supone que la bajada desde León y Sahagún hacia Toledo de Alfonso VI con su ejercito, realizada a finales del invierno de 1085, se produjo por este puerto por ser el más bajo (1068 metros) sin considerar que a él se llegaría por otros de mayor altura (Boquerón 1315 y las Pilas 1314). La ruta que llevarían estas huestes para cruzar la cordillera vendría desde Arévalo (por entonces la población castellana más segura del sur), Ávila y pasando Arrebatacapas bajar a Cebreros. En mayo Toledo pasaba a ser cristiana. Reilly, B., *El reino de León y Castilla bajo el rey Alfonso VI (1065-1109)*, Toledo, 1988;Reilly, B., *Cristianos y musulmanes. 1031-1157*. Barcelona, 1992. Pág.98.

90 Los dos puertos señalados los defiende E. Manzano quien los pone en relación con la población no identificada de Saktan. Algunos autores especulan que la posición de esta ciudad se encontraba hacia el este cercana a los pueblos de Toledo, Escalona (Mollenat) o Zacatena (Makki). Vid.: Manzano, E., *La Frontera de al-Andalus en época Omeya.* Madrid, 1991. Pág.179. Por tanto, de ser cierta esta hipótesis, el puerto de Tornavacas (1275) estaría demasiado al suroeste para ser usado de paso hacia Saktan-Toledo ya que encamina con mayor facilidad a las tierras extremeñas por el Jerte. Si por el contrario Saktan hubiera estado más al oeste, cerca de Talavera por ejemplo, es más factible que esta ruta cruzara por el puerto de Menga (1566) y de allí optara seguir, bien por el Alberche hasta El Tiemblo, o bajar hasta el Pico (1395) hacia Arenas para llegar a Talavera.

Calzada del Puerto del Pico (Ávila)



Esta grafía se irá imponiendo sobre la anterior de Abela que, sin embargo, perdurará hasta bien entrado el siglo XII en algunos documentos importantes. Casi coincidiendo con su caída en desuso veremos aparecer un ulterior cultismo, Ábula, que dejará una huella indeleble en el actual gentilicio abulense y al que nos referiremos más adelante.

Sin embargo, es una realidad incuestionable que la memoria de la ciudad languidece después de la llegada de los musulmanes. El hecho de que todavía se transcribiera su nombre en esas listas obispales no indica más que un recuerdo histórico de una realidad pasada. Muchas otras ciudades que en época visigoda tuvieron obispado se despueblan por completo hasta su definitiva desaparición. No parece ser este el caso de Ávila, pero las menciones de las sedes no reflejan la actividad de la ciudad que, situada en las estribaciones de la Cordillera Central, vuelve a quedar separada de los caminos más importantes de ese periodo, que pasan próximos pero sin acercarse demasiado, mientras que las vías que sí la cruzan serían de comunicación local, comercial y ganadera. La nueva geopolítica que inauguran las luchas entre musulmanes y cristianos modificó completamente el sentido de los itinerarios de la época precedente. Por ejemplo, el ya mencionado camino transversal al norte de la sierra que en época romana uniría Caurium - Rusticiana y atravesando la sierra por Tornavacas y Villatoro, llegaría al Adaja cruzándolo en Ávila, y pasando por Segovia alcanzaría Uxama, deja de tener sentido como camino de enlace de poblaciones tan alejadas y ya sin necesidad de relación alguna[85]. Si, por el contrario, hacemos centro en Ávila y vemos el camino sólo en su perspectiva más local, también pierde sentido como comunicación con *Emérita,* su antigua metrópoli, como con otras ciudades del norte del Sistema Central. Además, de esta vía se tienen pocos datos seguros y ninguna mención en la documentación musulmana[86]. Más sentido tienen otros trayectos que, saliendo de ella, la unan con Toledo y Talavera o con Salamanca, Simancas y León, pero ésto supondría darle a Ávila una importancia que las fuentes, como hemos visto, no la otorgan. Por tanto, habremos de considerar el paso por ella como un hecho no primario, en el que incurrirían en su favor la orografía local o la estructuración de una caminería precedente, pero que los verdaderos factores serían, por supuesto, los puntos de partida y llegada, seguramente en relación con las ciudades más importantes de Salamanca o Toledo como luego veremos.

De los caminos principales que sí mencionan las fuentes sarracenas, el que va en dirección a las ciudades del norte de Castilla pasaba al este de Ávila, por la parte de la sierra próxima al Guadarrama[87] y a la actual población de San Rafael. El otro sería la vía de la Guinea o de la Plata que está demasiado apartada para ni tan siquiera considerarla. Existen, eso sí, caminos secundarios que parecen haber tenido mayor influencia en nuestra área, como aquel que se usaba para ir desde Toledo a Salamanca por el puerto de montaña conocido como Fayy *al-Masayid* y en cuyo trayecto se encontraba la ciudad de Saktan. Esta ruta no ha sido identificada todavía por completo aunque sí es mencionada por las fuentes[88]. Algunos autores suponen que sería alguno de los puertos que hay entre Arrebatacapas[89] y Tornavacas[90], al sur, por tanto, del Valle Amblés y que no tendría obligatoriamente que pasar por nuestra ciudad.

Ávila, pues, quedaría a la sombra de los itinerarios por los que se desarrollarían las princi-

91 El itinerario más corto y directo para unir Salamanca con Toledo sería el antes señalado (antepenúltima nota) y que tiene la peculiaridad de ser poco visible desde Ávila por la que pasa cerca pero a cierta distancia. La hipótesis del trayecto comenzaría descendiendo a Alba de Tormes, cruzaría la Sierra de Ávila por Vadillo de la Sierra llegando a Poveda o a Amavida, o algo más al norte por el puerto de las Fuentes (1498), o incluso más directos aún, por Sanchicorto donde según Mariné quedan restos de terraplenes que podrían ser de una calzada romana. De ahí podrían bajar por el puerto de Menga al valle del Alberche como ya se ha señalado, o cruzar el Adaja por el puente de los Cobos (que como también se ha mencionado sería de origen romano para Almeida), en las cercanías de Solosancho, y tomando al este por la ladera norte de la sierra de la Paramera hacia Riofrío, llegar al puerto de Navalmoral (1514) o al de la Paramera (1416) que cruzarían hacia el valle del Alberche para descender a El Tiemblo. Otra variante que ahora no es practicable sería llegar algo más al este desde Riofrío para alcanzado el Boquerón (1315) descender a Cebreros por Arrebatacapas, pasar San Martín de Valdeiglesias y por Escalona enfilar a Toledo. Estas hipótesis cuentan con algunas estructuras de caminería romana, además pasa por las inmediaciones de antiguos hábitats prerromanos (Sanchorreja, Muñogalíndo, Padiernos, Ulaca, Riofrío), poblados con restos de ocupación visigoda (Cabezas de Villar, Gallegos de Sobrinos, Muñogalindo, Padiernos, Solosancho), o por último, castillos cristianos ya modernos sobre torres anteriores (Villaviciosa y Aunqueospese). Todo ello haría verosímil la existencia de un trazado no documentado. Quizá de esta vía y de su utilización tardía podría haber quedado constancia hacia 1236 en la *Crónica Latina de los reyes de Castilla*, cuando comentando el verano de 1197 nos explica cómo estando juntos en ella, Alfonso VIII y Pedro II de Aragón, y "después de una prudente reflexión, los reyes pusieron sus campamentos junto a Ávila, en un lugar sanísimo y frío en medio del verano, que vulgarmente se llama Paramera, desde donde, si fuese necesario, pudiesen con comodidad ayudar a los suyos, que estaban en Trasierra y defendían villas y castillos contra el rey marroquí, y a aquellos que estaban en la Tierra de Campos. Así, situados en medio, eran temidos por los enemigos de uno y otro lado, a los que no les permitían vagar a sus anchas como quisieran. Pero al enterarse que el rey marroquí se volvía a su tierra, movieron sus fuerzas (...) para que detuvieran al rey de León y a su ejercito en el reino de Castilla y no pudieran libremente volver a su tierra." (Edic. de L. Charlo Brea. Cádiz, 1984. Pág. 18). Este lugar cercano a Ávila, al norte por su clima frío a espaldas de la Trasierra y con comunicación directa con el reino de León que es llamado Paramera, pensamos que no sería otro que las inmediaciones de la vía arriba comentada. De las tres posibilidades consideradas, la variante más oriental y difusa, aquella del paso del Boquerón (1315), es la que tiene menor altura de todas las señaladas. Algunas de estas variantes figuran ya a principios del XIV en el Becerro de visitaciones de 1303 (Barrios, A.,*Documentación Medieval de la Catedral del Ávila*. Salamanca, 1981. Pág. 233) y del XVI en F. Colón desde *Muñana fasta Toledo ay ventidos le.* [la torre, bilches, almyronçillo, rriofrio, el barranco, tiemblo, cadalso, paredes, escalona…](*Descripción y cosmografía… Op. Cit.* Tomo II, Pág. 30).

92 Como hemos señalado más arriba el trayecto por Ávila no era de obligado paso siendo incluso más rápidos los caminos que la dejaban al norte al cruzar la sierra por el Boquerón, el Pico, Menga o Villatoro e internarse después de cruzar la Sierra de Ávila hacia Alba de Tormes. Sin embargo, nada de esto queda aclarado por las fuentes y muchos autores prefieren considerar el trayecto por Ávila como el más adecuado. En cualquier caso, frente a otras grandes vías, la de Ávila sería secundaria, y debido a la falta de grandes poblaciones cristianas en la zona, de uso restringido. De haber estado Ávila destruida, como es frecuente encontrarla en la documentación cristiana posterior, bien podría haberlo estado también su puente, roto o en mal uso, lo que haría necesario el paso por otros lugares alternativos ya señalados. Eso considerando que fuera necesario moverse por caminos de rodadura que atravesaran los ríos por puentes y no por caminos de herradura que usarían por facilidad cualquiera de los muchos vados que existen. Como muestra, valga la lectura del elevado número de vados del Adaja que se enumeran en: Colón, F. *Descripción y cosmografía... Op.Cit.* Tomo II, Págs. 28-31. Otro aspecto importante es la gran cantidad de caminos y pasos de la Sierra de Ávila que también se mencionan. *Ibidem.* Esta red de comunicaciones locales se evidencia ya muy tupida en los documentos medievales después de que la repoblación se concluyese, vid. p. ej.: el Becerro de visitaciones de casa y heredades de 1303, (AHN. Sección Clero. Códice 484B), que publica Barrios, A., *Op. Cit. Documentación…* Págs. 211-457.

93 Los pasos por la zona de Segovia no son exactamente iguales a los de Ávila, por más que aquí destaquemos su semejanza. Segovia cuenta con accesos como el de Fuenfría, Navacerrada o Cotos mucho más directos que los extensos y profundos valles de acceso a Ávila.

94 De similar opinión a la aquí expuesta sobre el papel poco destacado desempeñado por Segovia vinculándolo a su situación con respecto a las vías de acceso a la meseta norte, vid,: Hernández, F. *La travesía de la sierra de Guadarrama...Op. Cit.* Págs. 157-158.

95 El primer trabajo en el que se ocupa de esta época de la historia de Ávila de forma extensa lo realizó Ballesteros (*Op. Cit.* Págs. 28-44) que siguió en gran medida a Lafuente.

96 Las noticias sobre Almanzor recopiladas por los historiadores musulmanes del s. XI (al-Udri, Ibn Hayyan) no citan Ávila, vid.: Molina, L. "Las campañas de Almanzor a la luz de un nuevo texto", en *Al-Qántarra*, 1981, vol. II. Págs. 209 y ss. Viguera, M. J., "Gloria y ocaso del Califato", en *Historia 16*, año XVI, nº 195. Julio, 1992. En las fuentes cristianas algo posteriores se refiere una aceifa del año 994 y que ha sido ampliamente recogida por los historiadores posteriores. Nos referimos a *De Rebus Hispaniae,* de Ximénez de Rada: V, XVIII,27 (quien siempre usa Abula: *Abulam quae populari coeperat, destruxerunt*) *y* a la *Primera Crónica General* en la que se dice las tropas de Almanzor *"vinieron correr tierras de cristianos et prisieron a Avila que se poblava estonces et destruyeronla". Primera Crónica General de España.* Edic. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, 1955, II. Pág.453.

97 La tendencia actual dentro de la historiografía repobladora se divide entre los que consideran la frontera cristiano-musulmana situada en una amplia y volátil banda entre el Duero y la vertiente norte del Sistema Central y que, poco a poco, se va replegando hacia el sur y aquellos que la fijan siempre en los límites de los pueblos y castillos sobre el río Tajo,



Itinerarios alternativos del camino de Toledo a Salamanca cruzando la Sierra de Ávila y la Paramera

pales aceifas que, partiendo de las coras de Toledo y Mérida, se dirigían hasta las incipientes ciudades norteñas de los reinos cristianos, tanto para guerrear por las cercanas tierras de Salamanca[91] y Zamora como por las más lejanas, e importantes, leonesas, gallegas o asturianas[92]. Sin embargo, este olvido documental bien podría haberle sucedido igual a Segovia, que compartía con ella el encontrarse también en medio de la horquilla de los itinerarios de paso de la cordillera por Guadarrama o por Somosierra[93]. Sin embargo, su toponímico es acusado, como ya se ha dicho, con relativa frecuencia en las fuentes musulmanas de la época, lo que podría querernos indicar una incipiente relevancia frente a Ávila[94]. Lo cierto es que nuestra ciudad desaparece prácticamente de la historia musulmana en los años que la ocupación árabe controlaba la zona. La falta de menciones directas ha hecho que las historias de este periodo interpolen por alusiones generales de la zona lo que suponen pudo acaecer en ella[95]. Señalan, por ejemplo, incursiones de Almanzor o de su hijo que no figuran entre las documentadas por fuentes musulmanas del XI, otorgando mayor crédito a las fuentes cristianas del XIII en las que sí se menciona nuestra ciudad dentro de las que trataban por entonces de repoblarse y que fueron destruidas por él[96].

A pesar de todo lo expuesto, es bastante seguro que Ávila no debió quedar totalmente despoblada en los periodos de dominación musulmana[97]. Pero para comprobar la irregular memoria que sobre ella se tenía, basta recordar una interesante mención que en época visigoda se hubiera asociado inmediatamente con el nombre de nuestra ciudad. Nos referimos a los Santos Vicente, Sabina y Cristeta, que aparecen mencionados en el *Calendario de Córdoba* en su día correspondiente de celebración, el 28 de Octubre, pero habiendo sufrido martirio en la ciudad de Guadalajara[98]. Este interesante documento incurre en el mismo error para los santos complutenses Justo y Pastor, aunque dada la proximidad entre

lo que permitía una población sin controlar administrativamente en las sierras hasta que los cristianos fueron colonizándolas progresivamente desde el norte. La antigua hipótesis de la despoblación completa de Transduero ha perdido peso para dejar paso a una progresiva interpretación más permisiva y temprana respecto a la ocupación de todo este territorio. Vid. al respecto: Glick, T., *Cristianos y musulmanes en la España medieval (711-1250)*. Madrid, 1991; y Maíllo, F., "El choque con los cristianos del norte", en *Historia 16.* Año XVI, nº 195. Julio 1992. Págs. 68-75; Barrios, A., "Repoblación de la zona meridional del Duero. Fases de ocupación y distribución espacial de los grupos repobladores", en *Studia Histórica. Historia Medieval*. Vol III, nº 2. 1985. Págs. 33-82.

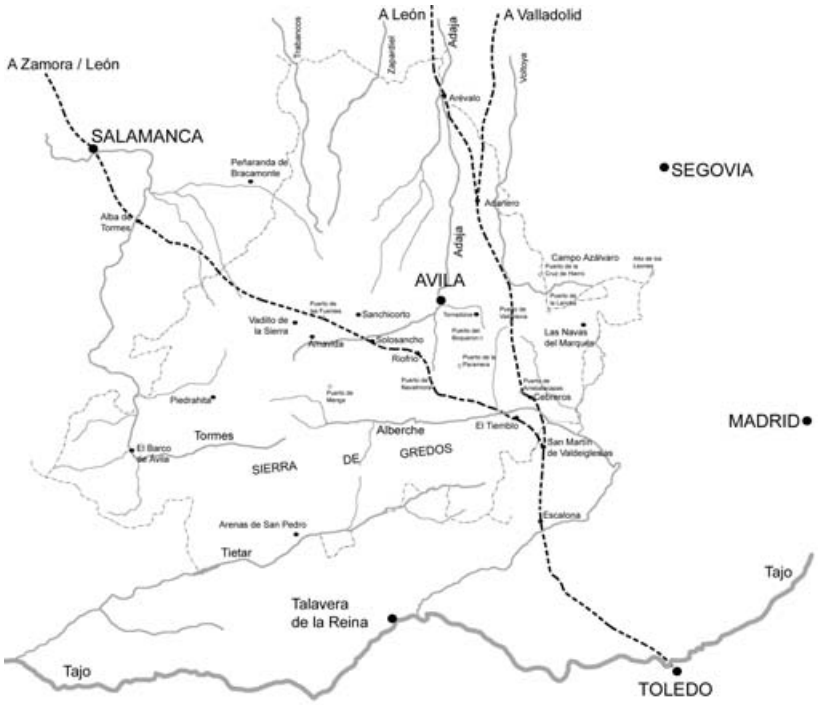
98 *Calendrierde Cordoue*, edic. de Ch. Pellat. Leiden, 1961. Págs. 154-155.

99 Ambas menciones aparecen señaladas en: Vallvé, J., *La División territorial de la España musulmana*. Madrid, 1986. Págs. 218-219. También se hace eco de esta falta pero sin desarrollarla: García, C. *Op. Cit.* Pág. 283.

100 Lévi-Provençal, E., "España Musulmana", en *Historia de España dirigida por Ramón Menéndez Pidal*. Tomo V. Madrid, 1957. Págs. 123, 135, 171.

101 El texto del Calendario de Córdoba se ha transmitido principalmente por dos fuentes distintas, una en árabe con caracteres hebraicos y otra en una traducción latina algo más completa. Según se desprende de la opinión de su editor, Ch. Pellat, el texto latino bien pudo ser la traducción de un manuscrito árabe mejor conservado que el *unicum* que tenemos. Además de poderse con él rellenar ciertas lagunas del árabe, el texto latino introduce otras correcciones más, como por ejemplo: *la ciudad de Guadalajara* en el manuscrito árabe se transforma en latín en *in civitate Abule.* Se piensa que la traducción podría haber sido realizada por Gerardo de Cremona (traductor italiano nacido en 1114 y muerto en 1187) lo que explicaría la supercorrección de *Abula* en vez de Abela (o Avila) grafía común a quien lo hubiera escrito desde la fecha de su redacción hasta el último cuarto del XII. Vid: Calendrier de Cordoue, *Op. Cit.* Págs. VII-XVI. La redacción de esta noticia depende de la *Passio* ya que en ella se cita tanto a Daciano como a Ávila. Todas las demás fuentes de difusión mozárabe que conocemos de estos santos (misa *Omnis fidelium*, himno *Huc vos gratifice*, Antifonario de León) no mencionan ni Ávila, ni Daciano. Recientemente se ha publicado otra traducción latina del siglo XIII conservado en un manuscrito de Vich y redactada seguramente en Sant Joan de les Abadessee. Siguiendo en las fechas del calendario a la recensión tardía del martirologio de Floro, coloca la celebración un día antes (27 de octubre) y no menciona el ciclo de Daciano pero sí el lugar del martirio que sitúa en *in Hispaniis, Civitate Abela*. Samsó, J., Martínez Gázquez, J. "Algunas observaciones al texto del Calendario de Córdoba", en *Al-Qántara*. Vól. II, 1981. Págs. 319-344. El nuevo texto se reprodujo en: *Textos y estudios sobre astronomía española en el siglo XIII*. Edit. por J. Vernet. Barcelona, 1981. Págs. 9-78.

102 La primera fuente que menciona pormenorizadamente este traslado pertenece a Grimaldo, monje de Silos que escribió sobre una vida de Santo Domingo a finales del siglo XI donde dice: "de ciuitate Ispanie, que uocatur Abela". Vid.: Grimaldo. *La "vita Dominici Silensis" de Grimaldo*. Estudio, edición y traducción, Vitalino Valcárcel. Logroño, 1982. Agradezco a D. Rico la referencia de estas fuentes y permanezco a la espera de poder leer su todavía no publicado, pero de seguro concluyente texto, sobre todas las vicisitudes ocurridas con los rastros de estos restos abulenses.



Itinerarios para atravesar la Cordillera Central sin pasar por Ávila

103 Serrano, L., *Cartulario de San Pedro de Arlanza*. Madrid, 1925. Págs. 126-128 La primera mención a este documento en relación a los restos de los santos abulenses se debe a: Vila, M., "Leyenda y realidad del patronazgo regio en la arquitectura medieval abulense de los siglos XII y XIII", en *VII Congreso Español de Historia del Arte. II Patronos, promotores, mecenas y clientes. Murcia 11 al 14 de octubre, 1988*. Murcia, 1992. Pág. 107.

104 "Aduxerunt ibi de urbe Avila corpus sancti Vicentii, frater Sabinae, Cristetaeque" se puede leer todavía sin poder determinar de cuando fue la referida inscripción pero seguramente muy próxima a las fechas que mencionan. La recoge: Yepes, Fray Antonio de, *Crónica de la Orden de San Benito*. Edic. de J. Pérez de Urbel. Madrid, 1959. T. II, Pág. 339 y T. III, Pág. 145-150.

105 "Ideo, offerimus et concedimus sacris altaribus suprataxatis uel uobis, etiam, prefatis Dei cultoribus, eo quod abstraximus inde corpora Sancti Uicenteii, Sabine et Chistetis et ut Deus et illi Sancti asbsoluant nos de isto peccato"…Abajo, T., *Documentación de la Catedral de Palencia (1035-1247)*. Págs. 31-32.

106 La Primera Crónica General dice que se encontraba "despoblada et yerma de luengo tiempo" lo que ha sido usado por los autores que defienden el desierto del Transduero como prueba. Por contra, esta traslación ha sido señalada como irrefutable indicio por aquellos que opinan en la continuidad del hábitat y que ven así un hecho incuestionable de la subsistencia de las tradiciones y, por tanto, de los pobladores de esta zona. Barrios, A. *Estructuras… Op. Cit.* Pág.120.

estas ciudades la falta puede comprenderse mejor[99]. El autor y responsable de la parte litúrgica de este calendario ha sido identificado como Recemundo (Rabi ben Zayd), obispo de Elvira. Este famoso personaje fue enviado por Abd al-Rahmân III como embajador a la corte de Otón, emperador de Alemania, y después a Constantinopla y Siria[100]. A pesar de haber viajado extensamente y de su más que sobrada cultura, debemos pensar que el conocimiento real de la zona fronteriza de la Marca Media no debía ser muy grande ya entonces, permaneciendo sólo un vago recuerdo de las épocas pasadas. Para estas comunidades de mozárabes cordobeses de finales del siglo X, por razones que desconocemos, les pareció más plausible asignar a una ciudad como Guadalajara las persecuciones de época romana[101].

No ocurría lo mismo en el lado cristiano. La primera mención a estos mártires abulenses es una referencia histórica de una donación regia. Aunque en ella no se ha reproducido directamente el toponímico de Ávila, por evidencias posteriores, pero muy cercanas, sabemos que el episodio que se transmite en el relato sucedió allí y fue un hecho real. Los sucesos acaecen en el año 1062. En tiempos del rey Fernando I, una comitiva entre la que se hallaban los abades García de Arlanza y santo Domingo de Silos, además de otros dignatarios y personas célebres del reino, fueron a Ávila para dar traslado de los restos de los mártires abulenses que se encontraban en ella en una situación de abandono[102]. El traslado de las reliquias se deduce indirectamente porque sus restos se mencionan en cuantiosa donación del rey y de su mujer realizada el veinte de abril de 1062 al monasterio de Arlanza y de la que ha quedado constancia en el cartulario de este monasterio[103]. La traslación de sus cuerpos se dispersó por el reparto de pedazos significativos de las reliquias a otras iglesias y monasterios castellano-leoneses. Así, en una inscripción que se colocó en la puerta de la iglesia de San Isidoro de León se dice que el 10 de mayo del año 1065 se trajeron allí, “de la ciudad de Ávila, el cuerpo de San Vicente, hermano de Santa Sabina y Santa Cristeta”[104], mientras que en otro documento fechado nueve días después en Palencia, los reyes otorgan en donación el monasterio de San Cipriano de Pedraza para obtener perdón por haber removido de su lugar de origen los cuerpos de los santos abulenses[105].

Sin entrar en mayores consideraciones sobre lo que sucedió con estas reliquias y dónde y cómo se repartieron, parece claro que la comitiva fue a Ávila y desenterró los restos que habrían permanecido en ella a salvo, a pesar del olvido al que las fuentes antes analizadas parecían tenerla sumida. Por tanto, es evidente, como ya se ha puesto en muchas ocasiones de relieve, que el silencio documental de la ciudad de Ávila no sería real, ya que aun estando muy abandonada, debió de conservar un activo poblamiento que al menos permitiera la memoria del culto a los santos[106]. Este recuerdo habría quedado fijado por las misas y la Passio escritas a partir del siglo VIII y de las que la comunidad cristiana del norte hubo de conservar memoria en mejor medida que las del sur.

Así que habremos de convenir que, debido a la inexistencia de alusiones en los escritos árabes, nuestra ciudad debió tener escasa importancia en los oscuros periodos de la dominación musulmana. Habrá que esperar a la primera mitad del siglo doce para encontrar noticias directas de Ávila difundidas por un geógrafo árabe. Nos referimos a la citada obra de al Idrisi, cartógrafo de origen ceutí que desarrolló su magna recopilación geográfica en la corte de Roger II de Sicilia. Dentro de la parte que dedica al Quinto Clima, de la que reproduciremos un amplio párrafo de la traducción de Saavedra, se encuentra citada nuestra ciudad.

> “De la ciudad de León, ya referida, a la de Toledo hay siete días, lo mismo desde Burgos; y de Santiago al dicho Toledo, por el camino más corto, nueve jornadas. Salamanca está a cincuenta millas de Ávila, que no es más que un conjunto de aldeas cuyos habitantes son jinetes vigorosos. Cincuenta millas al Oriente está Segovia, que tampoco

107 Citamos la obra de Saavedra por la edición facsímil recopilatoria de todas las traducciones castellanas con introducción e índices preparados por Antonio Ubieto Arteta. Al Idrisi, Muhammad b. Muhammad al-Sarif. *Geografía de España.* Valencia, 1974. Págs. 81-82.

108 Esta difícil cuestión puede ser consultada en: *Historia Compostelana*. Edic. E. Falque. Madrid, 1994. Libro II, caps. XVI, XVII y XXVI. Sobre las disputas en torno a Zamora, vid.: Fletcher, R. A., *The episcopate in the kingdom of León in the twelfth century*. Oxford, 1978. Págs. 195 y ss.

> es una ciudad, sino muchas aldeas próximas unas a otras hasta tocarse sus edificios, y sus vecinos, numerosos y bien organizados sirven todos en la caballería del Señor de Toledo, poseen grandes pastos y yeguadas y se distinguen en la guerra como valientes, emprendedores y sufridos"[107].

De esta breve cita se pueden sacar algunas conclusiones relativas a la situación en la que se encontraba nuestra ciudad a finales del siglo XI o a principios del siglo siguiente. Por un lado, la existencia de un camino que unía Salamanca directamente con Ávila y del que ya se ha hecho mención antes, aunque evidenciando la posibilidad de que éste, por causas de la poca importancia de nuestra ciudad, no llegara a ser usado como paso obligado en el trayecto a Toledo. Por tanto, Ávila, comenzada la repoblación, vuelve a situarse en los caminos de uso normal que la unían a Salamanca, con Segovia y con los que descendieran hasta Toledo. Tanto las distancias consignadas entre sí, la posición geográfica que se desprende del texto, como la actividad de sus pobladores son presumiblemente correctas. Pero la apreciación de su tamaño difiere del de otras menciones cristianas que la consignan dentro de las civitas o de las urbes. Para Idrisi, Ávila y Segovia no eran ciudades. Como mucho "un conjunto de aldeas próximas unas a otras hasta tocarse sus edificios". Hacemos partícipes a ambas ciudades por extensión de la misma definición dada su proximidad y similitud en el relato. Pero, ¿cuándo redactó Idrisi esta noticia?, o mejor aun, ¿a qué época corresponde la información que usó para escribir esas líneas? Veamos.

Idrisi considera Ávila perteneciente al país de Portugal junto a otras ciudades leonesas como Salamanca o Zamora (no así Segovia,a la que considera del país de Galicia, es decir asignable al reino cristiano de León-Castilla). Esta posición puede explicarse en parte, como ya hemos visto, por su pertenencia a la metrópoli lusa de Mérida, pero también porque por esas fechas, la extremadura castellana, lo que se ha venido a llamar el Transduero, no estaba asignada a ninguno de los reinos cristianos cuyos reyes y partidos se lo disputaban activamente. Por ello, creemos posible tentar de reconstruir una hipotética fecha para la información que nos transcribe Idrisi, que sabemos fue elaborada de segunda mano a partir de la información suministrada por un conocedor de la zona desplazado hasta Sicilia, lugar donde se redactó la obra. Dos motivos podrían aducirse. Después de la conquista de Coimbra en 1064 la frontera se sitúa en la línea del Mondego, comienzo del país de Portugal, según nos lo presenta Idrisi separando esta zona de los territorios musulmanes. Sin embargo, esta fecha es claramente muy temprana y debería ser tomada mejor otra *post quem* de la toma de Toledo en 1085 por la referencia a las cabalgadas que sus valerosos caballeros realizaban con el señor de esa ciudad. Más complicado resulta establecer el termino *ante quem,* pero podríamos situarlo, para comenzar, en el hecho de que estando todavía Mérida en poder musulmán, el obispo Gelmírez consigue hacer metropolitana la iglesia de Santiago de Compostela en el año 1120 y pasar a tener como sufragáneas entre otras poblaciones la sede de Coimbra y la de Salamanca. Sin embargo, los arzobispos de Braga y de Toledo no perderán tan fácilmente su poder en algunas de estas sedes y aparecerá una agria y larga disputa por el dominio de la ciudad de Zamora. Coimbra seguirá siendo portuguesa, mientras Salamanca y Ávila serán a partir de 1121 sedes sufragáneas restauradas de Santiago. El poder político portugués, por esas mismas fechas (1125), dará un gran paso al armarse caballero el príncipe Alfonso Enríquez a sí mismo en Zamora. Por tanto, de haber sido la mención al país de Portugal posterior al segundo cuarto del siglo, el conocimiento de este reino habría sido mucho más específico, pero también más circunscrito a una zona que iría excluyendo de Portugal las dos ciudades leonesas de Salamanca y Zamora y sobre todo la castellana de Ávila[108].

Para los efectos que estamos buscando, tampoco resultan defendibles explicaciones basadas tan solo en argumentos geográficos, puesto que la linde entre el país de Portugal y el país de Galicia (reinos de Galicia, León y Castilla) no atiende tanto a consideraciones climáticas, orográficas o de cuencas fluviales como a demarcaciones más amplias de índole

109 En fecha tan temprana como 1107 el rey Alfonso VI cedió el obispado de Segovia a la jurisdicción de Toledo. En este documento se citan los territorios de este dominio entre los lindes de el Duero y las montañas, y las sedes de Osma y Ávila (Auxumensis sedis et Auilensis, termino Auilensis). El texto hace relación al estado de desolación en el que estaba la zona, yerma y sólo poblada de fieras y osos, así como al mucho dispendio que ocasionó la labor de cultivo, fortificación y colonización emprendida. Sánchez-Albornoz encuentra en este documento la confirmación de su tesis de despoblamiento. Sin embargo, sin discutir la general falta de habitantes que debió de tener la región, es innegable el conocimiento territorial de las sedes y la mención a la de Ávila, aún sin restaurar, es en sí muy interesante. Sánchez-Albornoz, *Op. Cit.* pags. 387-389.

110 *Diplomatario de la reina Urraca de Castilla y León*. Edic. e índices de C. Monterde. Zaragoza, 1996. Doc. 17. Págs. 42-43. Situar Ávila en Castilla será una realidad consumada algo posterior, ya que sólo poco antes de la muerte de Alfonso VII su hijo Sancho ya contaba con Ávila como parte del territorio que heredaría de su padre. A ello contribuiría su posición y la procedencia de los colonos más influyentes que la poblaron, los serranos de las sierras castellanoriojanas.

111 *Ibidem.*: 1118, septiembre, 12. Doc. 124. 1119, [julio, 2], miércoles. Grajal de Campos. Doc. 136. También se ha documentado la presencia en Toledo de Alfonso Raimúndez en el año 1117-1118. Para todo este complejo periodo vid.: Reilly, B., *The Kingdom of León-Castilla under queen Urraca. 1109-1126.* Princeton, 1982. Págs. 125-126, 143-144.

112 Al Idrisi, M.*Op.Cit.* Pág. 12.

administrativa o política, herederas de las tradiciones que desde antiguo mantenían los geógrafos árabes. De cualquier forma, el peso que toma para Idrisi la ciudad de Coimbra es grande y quizá por ello su región se amplía entre el Duero y el Sistema Central hasta llegar a Ávila, sin apropiarse curiosamente de Segovia, tal vez por pertenecer ya a la primada toledana[109], lo que nos volvería a evidenciar una cierta reminiscencia de las divisiones ya comentadas de Constantino. En cualquier caso, Idrisi reconoce propiamente como la tierra de Portugal a la región en torno a Oporto, y cuando habla de las ciudades de la ladera norte de la Cordillera Central lo hace con acierto a continuación de los trayectos que atravesaban la sierra desde Toledo a León y a Burgos.

También resulta difícil establecer una posible fecha en la que se pudiera asignar a estas tres ciudades de la extremadura castellana una pertenencia política a lo que Idrisi nombra como el país de Galicia. Sin embargo, esta situación era ya hecho consumado durante el reinado de Alfonso VI, por más que las disputas de Urraca con Alfonso I el Batallador, las infancias de Alfonso Raimúndez y su primo Alfonso Enríquez acabaran con la formación de un nuevo reino en la región occidental. Es decir, el nacimiento de Portugal como reino se habría acusado con la pérdida de las referidas ciudades. Por ello, a pesar de lo complicado que resulta hacer conjeturas de este tipo, la información suministrada por Idrisi podría corresponder mejor con los fluctuantes momentos políticos que se viven a finales de siglo XI o inicios del siglo XII que con las fechas de la redacción de su libro, ya muy avanzada la primera mitad o comienzos de la segunda de ese último siglo. Todavía, en un documento fechado en 1110, la reina Urraca y su hermana Teresa hacen un pacto de amistad por el cual se reparten el dominio de varios pueblos y ciudades de la extremadura castellana y de la región del Tajo con la condición de que los pueblen y los defiendan de sus enemigos. Entre ellos encontraremos los territorios que Idrisi señala como pertenecientes a Portugal salvo Zamora[110]. Pero ya en la siguiente década, Alfonso Raimúndez, todavía sin haberse intitulado emperador, afirmaba reinar en Toledo y en la Extremadura[111].

En cuanto a quién pudo suministrarle la información de la zona portuguesa, podríamos asegurar que el más indicado dentro de la lista de informantes que se han ido consignando hipotéticamente a la redacción de este libro sería, según el estudio realizado por Dubler, un comunicador oral de origen musulmán y poblador de la comarca fronteriza cristiano-islámica alrededor de Coimbra[112]. Por todos estos datos, no nos parece incorrecto asignar un valor temporal a esta información que no supere mucho la segunda o tercera década del siglo XII, fecha que como tendremos ocasión de ver más adelante es clave para el crecimiento de la ciudad de Ávila, por coincidir también con el inicio de la restauración de su diócesis.

El panorama que da de las ciudades de Ávila y Segovia es, como hemos dicho, muy similar. De las dos dice ex profeso que no son propiamente ciudades, sino conjuntos de aldeas muy próximas, en las que casi se juntan sus edificios. En el caso de Ávila, los arrabales, aun siendo extensos, no llegaron a tapar la visión de la muralla. En Segovia, la posición de la zona amurallada en lo alto de la roca, entre la confluencia de los ríos Eresma y Clamores, la hace aún más visible. Por ello, lo que se describe es el estado de ambas ciudades en la etapa en la que la muralla no había alcanzado la presencia que tendría a mediados del siglo XII. Es decir, la información suministra una realidad del inicio de la repoblación, en la que las distintas colaciones han aglutinado a su alrededor alguna cantidad de caserío, y en la que los caballeros forman una organizada aglomeración capaz de disponer de grandes yeguadas, poseer amplios prados y servir al señor de Toledo, referencia a la ocupación cristiana posterior a 1085.

Como es lógico, en estas descripciones se funden informaciones antiguas con otras nuevas, pero en lo que se refiere a Segovia y Ávila todo parece casar con los que serían sus primeros años de actividad repobladora. Una organización de guerra y pastoreo, sin llegar a ser ciudad, y por tanto, sin mercados ni comercios importantes. Sólo la actividad guerre-

113 El primer documento en el que aparece reseñada una de estas victorias es de origen musulmán y algo tardío. A pesar de no resultar muy clara la lectura de nuestra ciudad, no parece en exceso descabellado que pudiera ser una noticia verídica. Nos referimos a una escaramuza realizada por un señor de Ávila en 1115 que menciona Ibn-Idari (fines del XIII, comienzos del XIV) en: *Al-Bayan al-mugrib. Nuevos fragmentos almorávides y almohades*. Trad. y anotados por A. Huici Miranda. Valencia, 1963. Pág. 145. De por esas fechas son recogidas algunas noticias en la *Crónica de la Población de Ávila* en las que también se dan pruebas de la actividad guerrera abulense a comienzos de la segunda década del siglo XII. *Crónica de la Población de Ávila*. Edic. A. Hernández Segura. *Crónica de la Población de Ávila.* Valencia, 1966. Págs. 18-19 y 27-29.

114 *Salamanca y los Salmantinos… Op. Cit.* Págs. 45-46. Otra traducción más antigua y diversa aparece en: Hernández, F. *El convencional espinazo montañoso… Op. Cit.* Págs. 225-226.

115 Para el texto en árabe precedido por una introducción de su editor, vid: Al-Zuhri, "Kitab al-Ya'rafiyya". Edic. Hadj-Sadok, M., en "Kitab al-Dja'rafiyya. Mappemonde du calife al Ma'mun reproduite para Fazari (IIIeIXe s.) rééditée et commentée par Zuhri", en *Bulletín d'Etudes Orientales,* XXI (1968). Págs.111-310.

116 La excepción sería Ciudad Rodrigo, perteneciente al alfoz de Salamanca desde 1136 y ya repoblada por serranos y leoneses desde principios del siglo XII. Gautier Dalché, J., *Historia urbana de León y Castilla en la Edad Media (siglos IX-XIII)*. Madrid, 1979. Pág. 131.

117 Barrios, A. "Repoblación de la zona meridional del Duero. Fases de ocupación, procedencias y distribución espacial de los grupos repobladores", en *Stvdia Historica* (historia medieval), vol. III, nº2. Salamanca, 1985. Págs. 33-82.

ra ligada al señor de Toledo parece destacar. El valor asignado a sus caballeros es prueba de las victorias que ya entonces acumulaban estas poblaciones[113].

Para finalizar este capítulo, antes de situarnos ya de lleno en lo que será la repoblación de la ciudad, contamos con un último testimonio de origen similar, tanto por su cronología como por ser una fuente musulmana. Nos referimos a la mención de Ávila que al-Zuhri (muerto entre 1154-1161) realizó para el califa al-Ma'mun en sus comentarios y reedición del mapamundi hecho por Fazari. En estos comentarios, que es lo único conservado de este planisferio, hace una larga referencia a la zona de la extremadura castellana que reproducimos en la versión dada por Felipe Maillo[114].

> "Todo aquel que vive detrás de esto(s) monte(s) es de los cristianos (rum) y se les da el nombre de Serranos. Y todo el que vive al oeste se les llama gallegos (yalaliqa). Y allí, entre las ciudades, están la ciudad de Qulinira (Coimbra), la ciudad de Ciudad [Rodrigo] que es de vieja construcción, la ciudad de Gimaran (Guimaraes). Y en el país de los serranos (sarrayaniyyin) se halla la ciudad de Asila (Ávila), la ciudad de Isqubiyya (Segovia), la ciudad de Ilya (Alba?), la ciudad de Samakana (Salamanca) y la ciudad de Aril. Toda esta tierra termina en el Gran Río llamado río Duero (Duru). Este río sale de la cumbre de las Sierras (Sarrat) que está sobre Burt Yaqu (Puerto de Yago-Santiago), y de este lugar sale el río conocido por el Abru (Ebro) que baja a la ciudad de Saraqusa (Zaragoza). El río Duero discurre entre [el país] de los serranos y el país de Qastal (Castilla) por un terreno duro, corre con la más grande precipitación que haya, hasta que llega al Mar Grande"[115].

Dos cosas nos llaman la atención, por un lado la novedosa forma de denominar a la extremadura castellana como el país de los serranos, y en segundo lugar, la división entre los gallegos (de Portugal) al oeste y los serranos de Ávila, Segovia, Alba, Salamanca y la no identificada Aril, lo que casa bastante bien con la realidad histórica y geográfica de la zona[116]. El que se denomine serranos a las gentes que pueblan esta región es prueba de la existencia de un territorio aún sin asignar políticamente con un contingente notorio de pobladores, habitantes de las sierras, que bien pudieran ser en parte indígenas o colonos asentados cuyas procedencias de origen fueran también enclaves montañosos. Esto parece ser actualmente la opinión más difundida entre quienes se han preocupado por estudiar la historia del asentamiento extremeño castellano[117].

Por tanto, al comenzar la colonización de la región, los *populatores* habían de asentarse en un lugar en el que debieron encontrar una cierta estructuración debida a los vestigios antiguos y a las permanencias de las poblaciones todavía habitadas. El hecho es que la capitulación de Toledo acaecida en 1085 viene a ser considerada el arranque natural del desarrollo de las ciudades extremeño castellanas. El cambio geopolítico que inaugura esta ocupación hace que Ávila, como las demás ciudades del Transduero, pase a ser clave para la defensa de las nuevas regiones del Tajo. Desde allí, por los múltiples pasos montañosos a los que ya hemos hecho mención más arriba, se defendía y hostigaba a las regiones del sur antiguamente en poder exclusivo de los musulmanes. Ávila, en vez de ser un lugar de paso entre ciudades se convierte en un punto de partida para el control de la zona del Tajo, tanto de la región toledana como de Extremadura. Su importancia descansará durante algunos años en ser una región de frontera. Su economía, y por tanto su enriquecimiento, se basará en la capacidad de obtener bienes de estas actividades y también en la generación de empresas auspiciadas por esas ganancias. Las actividades principales de los colonos se reducirán a la agricultura, la ganadería, una incipiente actividad artesana, el comercio y la guerra. Esta economía será rápidamente la causante de una polaridad en la división de los habitantes de las ciudades. Por un lado los ruanos y menestrales y por otra los caballeros y el clero. La clase poderosa será esta última y ejercerá su poder en la administración de las actividades principales de la ciudad. Entre ellas las que acarrearán la construcción de las tres grandes fábricas románicas de San Vicente, San Pedro y la catedral.

Como hemos podido ver en este primer capítulo, la ciudad a principios del siglo XII va a

118 La primera referencia fechada que conocemos de la grafía abulense es del 8 de enero de 1175. Pertenece al archivo de la Catedral de Segovia. Villar García, L.M. *Documentación medieval de la Catedral de Segovia (1115-1300)*. Salamanca 1990. Doc. 73. De la documentación conservada en el Archivo de la catedral de Ávila tenemos un registro sin fecha perteneciente, según A. Barrios, al periodo comprendido entre 1159-1180 y que tiene origen pontificio. El primero que se conserva en este archivo es de unos meses después al segoviano, 15 de abril de 1175, y en él, como será común posteriormente, se entremezclan las grafías Abu- y Avi-. Barrios, A. *Op. Cit. Documentación...* Docs. 10 y 13. Una explicación similar puede verse en: Mansilla Reoyo, D., *Geografía Eclesiástica de España. Estudio Histórico-Geográfico de las diócesis*. Roma, 1994. Tom. I, Pág. 82, n. 94; quien retrasa la fecha del gentilicio *abulensis* un poco (1186).

119 Para la dilucidación de esta confusión vid. : Tovar, A., vol.2, parte 3ª "Las tribus y las ciudades de la antigua Hispania" en, *Iberische Landeskunde.* Baden-Baden, 1989. Pág. 146 (Abla, Abula, Alba), y 327 (Abula, Abila). Mansilla Reoyo, D., *Geografía Eclesiástica… Op.Cit.* Tom. I, Págs. 68-83 (Varones apostólicos) y Tom. II, Págs. 161-162 y 172 (Ávila).

120 Fábrega, A. *Op. Cit.* Págs. 125-130; Vega, A. C., "La venida de san Pablo y los siete Varones Apostólicos", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Tom. CLIV, 1964; Vives, J., "Tradición y Leyenda en la Hagiografía Hispánica", en *Hispania Sacra*. Vol. XVII, 1964; García Rodríguez, C. *Op. Cit,*. vol I. Pág. 347-351.

comenzar una nueva andadura que la va a situar entre las más importantes y de mayor y más rápido crecimiento de la región. En ella se darán las condiciones para que se estructure una nueva sociedad que arrancará en convivencia con los vestigios hasta ahora tratados, pero con el ímpetu para promover un cambio paulatino sobre los maltrechos restos habían sobrevivido. En el capítulo siguiente seguiremos analizando estas supervivencias, aunque cada vez será mayor el impacto de lo nuevo que el respeto por lo pasado. Sólo será visible este respeto en algunas superposiciones importantes pero de escasa incidencia en la superficie. Todo lo que a los ojos de los que la poblaron debió parecer nuevo, desde las fundaciones de sus iglesias hasta los trazados de sus calles, murallas y puertas. La antigua Ávila quedó poco a poco sepultada y olvidada sobre la nueva. Como hemos visto, las estructuras que la arqueología ha ido desenterrando son escasas y profundas, y en gran parte, aun manteniendo posiciones estratégicas, se respetaron precisamente por la acertada posición que tenían. Esta mezcla entre mantener y modificar se realizó por la necesidad de acometer ex-novo una población sobre las ruinas de otra precedente. Ni en el tamaño, ni en la morfología, la nueva ciudad respetó tanto como se ha querido ver las ruinas de la antigua.

5. Ábula

Antes de concluir con esta lista de los registros en los que se menciona nuestra ciudad no debería faltar una referencia aclaratoria a la denominación tardía de Ábula. Es un hecho constatable que Ábula se ha usado como término latino para llamar a la Ávila castellana desde, al menos, el último cuarto del siglo XII[118]. Esta novedosa denominación tiene un origen anterior y una explicación derivada. En cuanto a su uso precedente habremos de buscar Ábula entre las ciudades mencionadas por los geógrafos romanos en la región bastetana mencionada como ‘Aboula y que se supone se hallaba cerca de la actual población almeriense de Abla[119]. La supervivencia de este nombre en la época medieval viene a coincidir con la reseña de los llamados Varones Apostólicos, una lista de siete predicadores encabezada por san Torcuato, legendarios discípulos de los apóstoles Pedro y Pablo que según la tradición fueron enviados a España para difundir el cristianismo en la región Bética. La lista de los siete nombres y ciudades se ha transmitido en casi todos los textos de forma bastante uniforme. Corresponde con: Torcuato, Acci; Tesifonte, Bergi; Indalecio, Urci; Segundo, Abula; Eufrasio, Iliturgi; Cecilio, Ilíberri y Esiquio, Carcesa. Todos los toponímicos pueden estar enmarcados, con mayor o menor precisión, en la parte oriental de Andalucía, entre las provincias de Jaén, Granada y Almería.

Las primeras menciones que se conservan de estos varones apuntan a una redacción no anterior al siglo VIII, que en el siglo X fue ampliada por la Pasión de san Torcuato y sus seguidores. Sin embargo, parece posible que en las cercanías de Guadix existiera una tradición oral anterior, tal vez de época visigótica, que no ha podido ser documentada y de la que se serviría algún monje del norte peninsular para componer el relato hagiográfico[120]. Para nuestro trabajo hay dos cuestiones que son especialmente interesantes, la precisión geográfica transmitida y el conocimiento que se tendría de ella en plena Edad Media. Sobre su veracidad histórica se ha especulado mucho, pero no es precisamente de eso de lo que nos ocuparemos ahora, sino de la difusión que alcanzó en el siglo XII que es cuando se le asigna a Ávila este nuevo toponímico. En cuanto a la propagación de esta *passio* diremos que fue amplia dentro y fuera de España, y significativamente bien identificada con la referida zona andaluza, como se pone de manifiesto por el *Breviario antiguo de Córdoba* donde se menciona a *Secundus ad Abulenses, quorum civitas adhuc antiquum retinet nomen*, en relación a otros intentos de identificación de las demás sedes, algunos bastante más complejos, pero todos presumiblemente del mismo entorno. Otro ejemplo más concluyente sobre la permanencia del conocimiento geográfico en el último cuarto del siglo XII se puede ver en el *Liber Sancti Jacobi*. En el manuscrito más antiguo que se conserva de él y que está precisamente en Santiago de Compostela -el *Codex Calixtinus* fechado entre

121 *Liber Sancti Jacobi: codex calixtinus*. Madrid, 1994. Tom. I trascr. W. M. Whitehil; Tom. III est. e ind. Pág. XXI. *Liber Sancti Jacobi: Codex Calixtinus*. Trad. A. Moralejo, C. Torres y J. Feo. Madrid, 1995; facsímil de edc. Santiago de Compostela, 1951. Págs. 384-5, 412, 411, 454.

122 Los calendarios mozárabes lo situaban el 1 de mayo justo antes de la celebración de la Santa Cruz.

123 Rivera Recio, J.F., *San Eugenio y su culto*. Toledo, 1963.

124 Linehan, P., *History and the historians of Medieval Spain*. Oxford, 1993. Págs. 270-279.

los años 1139 al 1173-, queda bien claro que la ciudad de Ábula se localizaba en Andalucía (intercalada en una ocasión entre Córdoba y Guadix, mientras que en otra se menciona entre Úbeda y Baeza). Además, la ciudad de Ávila (Aavilla) es correctamente señalada junto a otras ciudades de la España cristiana[121]. Por tanto, la asignación del nombre latino de Ábula a nuestra ciudad debió de ser bastante chocante para los círculos cultos de la metrópolis gallega y a la que Ávila pertenecía desde 1121 y muy posiblemente a otros monasterios y capítulos catedralicios de la región. Porque además, como en la asociación de Ávila con Prisciliano, de la que ya tratamos más arriba, Ábula se fijaba inevitablemente a san Segundo. En ambas ocasiones sus titulares eran conocidos como sus obispos, pero el segundo adquiría mayor protagonismo por su antigüedad y por su calificativo de apóstol. Esta coincidencia nos induce a pensar que no fue tan desinteresada la nueva identificación toponímica, puesto que limpiaba de un plumazo el nombre del oscuro hereje arrebatándole la primacía en la instauración de la sede ya que a lo sumo lo situaba en un segundo plano frente al protagonismo que tenía san Segundo. Pero una cosa era identificar una ciudad y otra muy distinta que en ella se conservaran los restos de un mártir tan especial como un varón apostólico.

Pero esta identificación de san Segundo con Ávila sólo se puede intuir por la aparición a partir del último cuarto del siglo XII del nombre de Ábula como el toponímico más usado para referirse en latín a nuestra ciudad. El término castellano Áuila y su gentilicio auilensis no desaparecen pero sí es evidente que el cultismo tuvo gran aceptación entre los círculos latinistas apareciendo en todo tipo de textos: literarios, de cancillerías reales o papales, en diversa documentación catedralicia, parroquial y monástica… Sin embargo, el término castellano se mantuvo siempre en uso en los textos vernáculos y en otros muchos latinos. Para los hombres de la iglesia y para las capas cultas de la sociedad, Ábula se asociaría inevitablemente con san Segundo, cosa que quedaría anualmente recordada el día 15 de mayo, fecha en la que según el calendario romano[122] se celebraba la misa para honrar la memoria de estos varones apostólicos. No existe ninguna referencia directa a que san Segundo fuera reivindicado como primer obispo de Ávila, ni más pruebas indirectas que lo puedan avalar, sino la interesada asociación que acabamos de señalar y cuyo posible uso representaría tan ventajosa posición al obispado de Ávila como amenazadora para otras sedes episcopales peninsulares. El poder del que hubiera dispuesto Ávila en la iglesia hispana de entonces si se hubiera producido la *invención* de los restos de san Segundo no ha de tenerse por escaso. Es muy probable que por lo pronto hubiera obtenido mucho mayor protagonismo que las demás sedes de la región, compitiendo incluso con la primada de Toledo y con otros centros religiosos de Castilla. No es ocioso recordar la falta de reliquias existentes en la zona después de tantos años de continuada ocupación sarracena. Recordemos en este orden de cosas, cómo en 1156 fue trasladado a la catedral de Toledo en reverencial procesión a la que asistieron varios miembros de la realeza, el brazo de su fundador y primer obispo, san Eugenio, que hasta entonces había permanecido en la abadía de Saint-Denis desde la conquista musulmana[123]. Un año después, el Emperador Alfonso VII muere y es enterrado ya en la antigua mezquita transformada para entonces en catedral. Sin entrar a valorar las posibles implicaciones que la llegada de las reliquias debió causar, no debe ser desechada del todo cierta vinculación al cambio de ubicación del panteón real, hasta unos meses antes asignado a la catedral de Santiago[124]. La importancia de la primada, una vez divididos nuevamente los reinos castellano y leonés entre ambos hijos del Emperador, debió aumentar considerablemente. Pero ninguna otra sede castellana, de haberse encontrado dichos restos, habrían contado con un casi-apóstol como fundador de su obispado y tres mártires de las primeras persecuciones cristianas. Las restantes ciudades de los varones apostólicos, habremos de recordar, permanecieron mucho más tiempo en tierra infiel si excluimos la corta incursión almeriense de Alfonso VII. Sólo de uno de ellos, san Indalecio de Urci, sabemos que sus restos fueron trasladados por el monje Ebretmo desde Andalucía hasta San Juan de la Peña ya en el siglo XI. Por

125 Ambos datos los recoge en su introducción T. Sobrino: *Documentación medieval del Cabildo de San Benito de Ávila*. Edic. e intrd. T. Sobrino. Ávila, 1991. Págs.10 y 11. Doc. 21. Págs. 45-47.

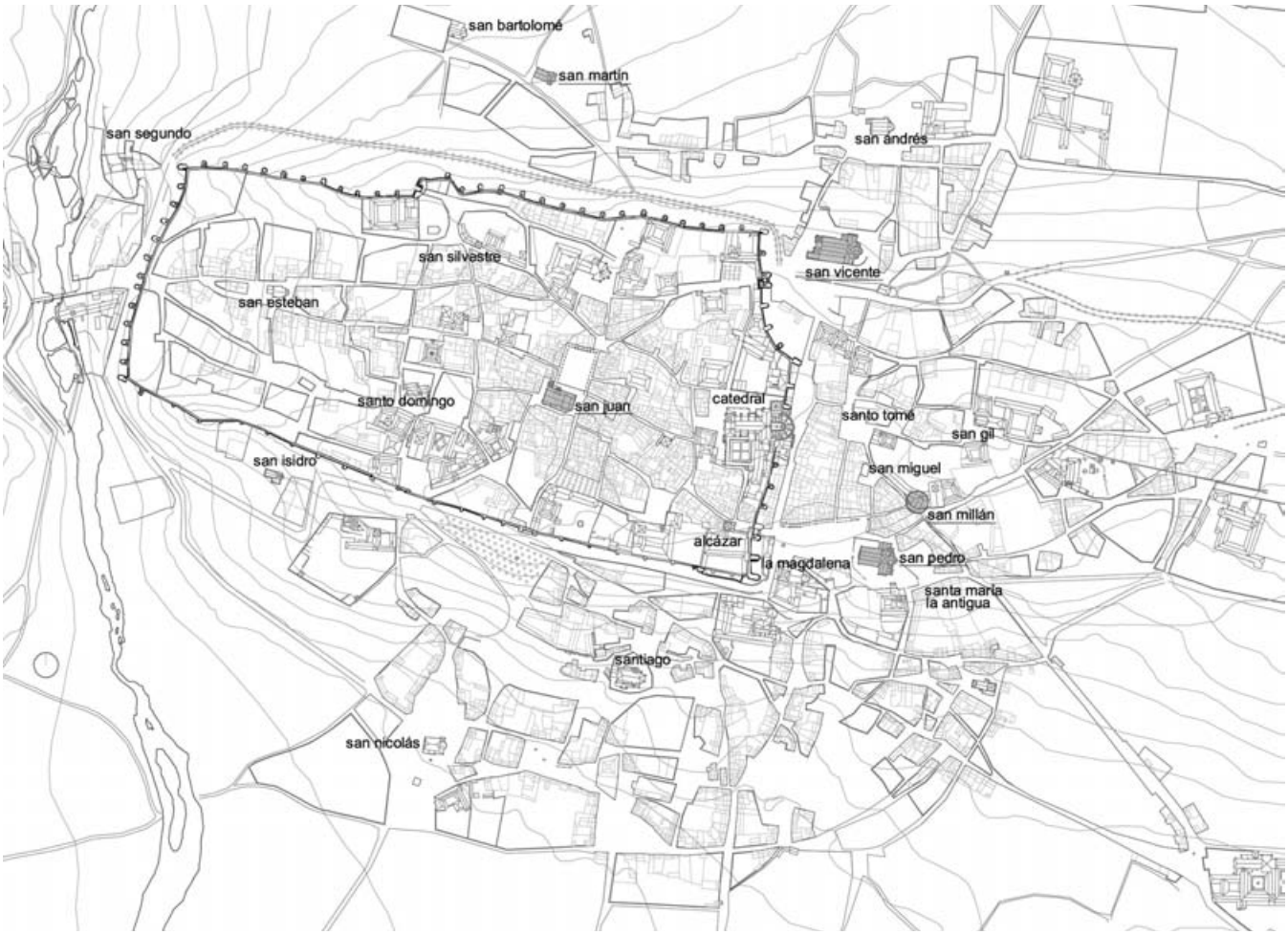
126 Cianca,Op. Cit.

tanto, es probable que de haberse producido la invención de san Segundo en Ávila, sus reliquias hubieran competido incluso con las de su metropolitana Santiago de Compostela, habiendo pasado a ser la sufragánea una candidata excepcional en los años en los que Castilla y León estaban divididos en reinos separados para capitalizar acciones posiblemente muy temidas por los obispos gallegos.

Sin embargo, esta reivindicación no debió producirse entonces, puesto que no han quedado más rastros de ella que una cita indirecta de 1327 a un altar dedicado en la catedral de San Salvador de Ávila a san Segundo. De finales del siglo XV se conservan también algunas menciones en los sínodos a la celebración de la fiesta de este santo[125]. Pero no será hasta ya comenzado el siglo XVI cuando aparezcan unos restos en la ermita de San Sebastián que rápidamente fueron identificados con los del primer obispo de Ávila[126]. De la importancia de la invención y traslación de sus restos no es este el lugar de hablar extensamente. Tampoco es nuestro cometido ir más allá en la búsqueda de noticias sobre la repercusión que pudo tener esta especulación en época medieval. Sólo quisiéramos señalar la importancia que hubiera tenido una posible reivindicación de este tipo para la sede abulense en la época en la que se está produciendo ese inexplicable cambio de identificación toponímico. ¿Es lícito, nos preguntamos, tener en la mente las implicaciones que una interesada designación como la de Ábula acarrearían para nuestra ciudad?

Para esas fechas, comienzos del último cuarto del siglo XII, la iglesia de Ávila tenía muchas de las iglesias parroquiales en avanzado estado de construcción y su catedral se habría iniciado algunos años antes. Supongamos ahora que una explicación al tipo de planta elegida, con su impresionante ábside fortificado edificado junto a la muralla y rodeado de nueve capillas radiales, podría tener que ver con la riqueza que debió atesorar la sede en esos años de luchas continuas en la frontera. Pero no sólo mediante esa riqueza se puede dar explicación a la novedosa tipología elegida que ya desde sus cimientos atestigua una indiscutible raigambre protogótica semejante a la que en la región de París se venía poniendo en práctica con sólo algunas décadas de antelación. A ella habría que añadir un más que probable auspicio o iniciativa de origen real que habría dejado como testimonio un famoso documento en el que se menciona a su constructor Fruchel. En esos momentos, la iglesia que más se le acerca en parecido de planta y de estilo sería la de la catedral calceatense. En Santo Domingo de la Calzada, se estaba, por entonces, también construyendo una iglesia con semejantes capillas radiales pero sin doble girola, para honrar las reliquias de un santo que en ese momento sufría un incremento considerable en su veneración. Entonces, por qué, nos preguntamos, para la disposición de la catedral de Ávila se decidió adoptar una planta tan señalada. ¿Sólo por ser una catedral? ¿O quizá se tuvieron en cuenta otras circunstancias de las que ahora no tenemos constancia documental y que pudieron aconsejar que se tomara esta medida? Habremos ahora de recordar que la catedral de Salamanca que se había comenzado a construir en la década de los cuarenta optó por copiar la planta de la vecina basílica de San Vicente. Es una lástima que otra catedral tan cercana como la de Segovia, realizada quizá un poco antes, haya desaparecido en la actualidad y no tengamos más que una vaga idea de cuál sería su primitiva planta. De las catedrales que se hicieron en las mismas fechas que la nuestra y las que le siguieron años después, como Zamora y Ciudad Rodrigo, ninguna tiene las características capillas absidiales. Para comenzar a ver parecidas tipologías en planta nos tendremos que cambiar de tipo de edificio, siendo las que más se le parecen las iglesias de los monasterios cistercienses de Moreruela, Gradefes y Poblet. Por todo esto, que transciende la mera erudición para hacerse instrumento imprescindible de análisis documental e interpretativo, nos sentimos interesados en no dejar pasar por alto esta última forma de llamar a la ciudad del Adaja. Pero comencemos a estudiar cómo se empezó a construir la ciudad a la llegada de los repobladores y dejemos para más adelante los análisis de las implicaciones que este nuevo toponímico pudo acarrear.

Capítulo 2
La restauración del obispado y las primeras etapas constructivas



Plano de la ciudad de Ávila hacia 1850 (J. Ortega) en el que se recogen las principales iglesias románicas, y subrayadas las del documento de 1103

La restauración del obispado y las primeras etapas constructivas

1. La ciudad, un documento y cinco iglesias

Cuando los responsables del incipiente clero de Ávila comenzaran a plantearse la necesidad de acometer la construcción de las primeras iglesias urbanas debieron de tener presente la importancia de las antiguas preexistencias religiosas que funcionaban en la ciudad. Si fuera cierto lo que los estudios más recientes opinan sobre las primeras fechas asignables a los templos románicos, según los cuales todos serían posteriores a la restauración de la sede abulense, es decir, de después de 1121, los escasos lugareños oriundos a los que se les habían unido las sucesivas colonias de repobladores tendrían que haber iniciado un reparto del territorio creando una trama parroquial durante los más de cuarenta años que parece probable llevarían conviviendo allí[1]. En ese oscuro periodo se habrían apreciado mucho los vestigios materiales de antiguas construcciones religiosas cuya memoria se hubiera mantenido, pero también se debieron de levantar nuevas parroquias en torno a las cuales se asentarían grupos de pobladores de etnias o procedencias homogéneas que terminarían por crear algunos barrios homónimos. De entre los primeros, sobre todo habría memoria de aquellas sepulturas donde años atrás se habían exhumado los restos de los mártires Vicente, Sabina y Cristeta cuando, por encargo del rey Fernando I, se llevó a cabo su traslado a regiones más seguras del norte del Duero[2]. Sobre tan sacros lugares, siguiendo la norma imperante en la iglesia de entonces, debieron de pensar en levantar otro templo que substituyera el precedente, maltrecho por tantos años de abandonos, saqueos y guerras[3]. Según hemos podido ver en el capítulo anterior, los supuestos restos de los mártires se encontraban extramuros, situados en la parte baja de una escarpada rocosa, continuación de aquella otra en la que a pocos metros se alzaría el cierre nordeste de la primitiva cerca. Sabemos, gracias a que aún es visible la parte superior de un cancho de piedra berroqueña cerca del pórtico sur de la iglesia actual, que esa empinada ladera tendría una caída similar a la que todavía tienen otras zonas por fuera de la muralla. En ese inapropiado muladar debió existir un viejo templo que los colonos tuvieron que reparar para poder celebrar en él los servicios religiosos en sus primeros años. Pasado el tiempo, se derribaría y se comenzaría a fabricar una cripta para sustento y dignificación de esa memoria martirial. Sobre ella surgiría con los años una de las obras más destacadas del arte de su época en Castilla.

Por otro lado, un discutido documento nos informa de que al menos cuatro *collaciones* y un pequeño templo eran tempranamente mencionados en la cesión que en 1103 hicieron todos los hombres de la *civitas* de Ávila al monasterio de San Millán de la Cogolla. San

1 Los trabajos a los que nos referimos son los de Margarita Vila da Vila y los de Daniel Rico Camps. La primera autora ha sido quien más ha trabajado sobre los problemas estilísticos del románico pleno en Ávila. Al segundo autor le debemos algunas importantes precisiones sobre los anteriores trabajos sobre todo en la procedencia de los primeros talleres de escultura de San Vicente que rectificó de la ascendencia leonesa a otra más precisa e importante aragonesa. Vila da Vila, M., *Ávila Románica: Talleres Escultóricos de Filiación Hispano-Languedociana*. Ávila, 1999; Rico Camps, D. *San Vicente de Ávila en el siglo XII (Estructuras, Imágenes, Funciones)*. Tesis Doctoral leída en la Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Arte, Universidad Autónoma de Barcelona. Septiembre de 1998. Editada como: *El románico de San Vicente de Ávila (estructuras, imágenes, funciones)*. Murcia, 2002.

2 Ver las notas 38 y 102 del capítulo I.

3 Se conocen muchos templos románicos construidos sobre construcciones en uso o abandonadas de época anterior. Cercanos a Ávila tenemos, por ejemplo, el caso de San Millán de Segovia que conserva su torre mozárabe. En Sepúlveda se especula que en su homónima queden también vestigios de estructuras precedentes a la repoblación. Otros lugares más al sur, como en Mérida, Santa Eulalia, conservaron la memoria de sus iglesias visigodas sobre las que se levantarían templos más tardíos cuando la ciudad fue tomada a los árabes. En el norte estos ejemplos son más abundantes (iglesia del Milagro en Tarragona, monasterio de Sant Cugat del Vallés en Barcelona, la basílica de Terrasa, Santa Margarita del Priorat de Sant Genís de Rocafort en Martorell…). Fernández Godoy, C., *Arqueología y Liturgia: iglesias hispánicas (siglos IV al VIII)*. Barcelona, 1995. Lojendio, L. M., y Rodríguez, A., *La España Románica. Castilla/2. Burgos, Soria, Segovia, Ávila y Valladolid.* Madrid, 1985. Págs, 228. Ruiz Montejo, I. *El Románico de Villas y Tierras de Segovia.* Madrid, 1988.

4 *Cartulario de San Millán de la Cogolla (1076-1200).* Edc. Mª. L. Ledesma. Zaragoza, 1989. Doc. 292.

5 La identificación de este corral como el futuro Mercado Chico procede de la mención "Currale de Alcaldibus, cum toto suo mercato et cum omnibus suis azogas" citado ya en 1181, vid.: González, J. *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Madrid, 1960. Tom. II, Pág. 665. Citamos por: Barrios, A., *Estructuras agrarias y de poder. El ejemplo de Ávila (1085- 1320).* Vol I. Ávila, 1983. Pág. 160 y n. 51. También, en *Documentación medieval del Asocio de la Extinguida Universidad y Tierra de Ávila*. Edic. C. L. López y G. del Ser. Ávila, 1990. Págs. 23-24. En el *Becerro de Visitaciones* nada nos dice de ese lugar. Sin embargo, podemos ver la existencia de una plaza llamada de San Juan (Barrios, A. *Documentación medieval de la Catedral de Ávila*. Salamanca, 1981. Págs. 230 y 429) y una referencia a un antiguo corral entonces "muradal usado commo de conceio". También se situaban allí algunas casas de la Thesorería (Barrios, A. *Documentación... Op. Cit.* Págs. 230-231 y 442) y muchas tiendas.

6 San Millán la situamos fácilmente por las referencias que de ella se extraen del Becerro de Visitaciones, como las otras tres que se mencionan en sus inmediaciones. El Santo Sepulcro suponemos que sería ermita, situada en la parte este de la ciudad entre el barrio de Papalva y el de Cesteros, ya que aparece claramente citada en el Becerro de Visitaciones de 1303: "(lindes:) la calleja que va de barrio de Papalva al muradal de Sant Vicente e casas de Sancho Galindez e delante la calle publica que dizen de Papalva e de la otra parte casas de Sant Sepulcro e las de la Obra de Sant Salvador" y "como van del barrio de Cesteros a Sant Sepulcro". Barrios, A. *Documentación… Op. Cit.* Pág. 419 y 420. Esta advocación nos remite probablemente a los Caballeros del Santo Sepulcro y a la famosa iglesia segoviana de la Vera Cruz que tiene una lápida en la que dice: DEDICATIO:ECCLESIE:BEATI:SEPVLCRI. Lojendio, L. M., y Rodríguez, A., *La España Románica. Castilla/2… Op Cit.* Págs. 267.

7 La primera mención que tenemos de esta iglesia se debe a Antonio Cianca en la que cita un documento del archivo de San Benito de 1220 en el que aparece como parroquia. Cianca, A. *Op. Cit.* Págs. 185-186. Tomás Sobrino al publicar la documentación del Cabildo de San Benito no menciona ya este documento. La segunda cita que hemos encontrado es una referencia de un testigo llamado "Sáncho Pérez, de tras Sant Migael" firmada en 1278. Barrios, A. *Documentación… Op. Cit.* Doc. 104. Fernández Valencia, B. (*Op. Cit.* Pág. 102) dice que en su época estaba ya unida a la parroquia de Santo Tomé.

8 Los francos se les ha supuesto ligados a otras parroquias como San Andrés o San Martín, pero la proximidad entre la calle Gascos y San Gil, que puede deducirse del Becerro de Visitaciones, no nos deja dudar de está nueva hipótesis. Esta posibilidad parece más verosímil que otras mantenidas hasta ahora aunque no quita que en las otras también pudieran asentarse. De ciudades cercanas otros autores han supuesto colonos y advocaciones similares. En Segovia se conserva otra calle homónima de francos. En Sepúlveda, Linage asigna en San Gil una comunidad gala y de San Martín que nos dice que el santo de la Pannonia tendrían una "desorbitada popularidad en Francia y todo Occidente". Linage, A. "Las iglesias de Sepúlveda y sus Santos Titulares" en *Espacio, Tiempo y Forma*, nº 4. Madrid, 1989. Cito por: Conte, D. y Fernández Bernaldo de Quirós, I. *Introducción a la arqueología en el Cañón del Duratón*. Segovia, 1993. Págs. 225-227. S. de Moxó opina por el contrario que sería San Andrés la que habría de tener presencia de borgoñones entre sus vecinos debido a que este santo sería el "gran patrono del círculo flamenco-borgoñón", pero M. Vila sugiere que la de San Martín "podría aplicarse, en sentido estricto, a gentes venidas de la Gascuña francesa" pensando que era esta la iglesia que se encontraba cerca de la calle de Gascos. Esta autora supone que debido a que en el documento de 1103 que estamos analizando firmara el obispo Jerónimo del Perigod y que de Gascuña y Languedoc procedían "algunos de los más destacados aliados del Batallador en su lucha contra los almorávides" muchos pobladores francos se asentaran en Ávila como en otras ciudades del Camino de Santiago de murallas a fuera. Todas estas citas pueden verse en Vila da Vila, M. *Ávila Románica… Op. Cit.* Págs. 62-63 y 113. En León los francos tenían su propio barrio y no precisamente el de San Martín. Estepa, C., "La ciudad de León y su caserío en el siglo XII", en *San Martino de León (congreso, León, 1985)*. Madrid, 1989. Pág. 2.

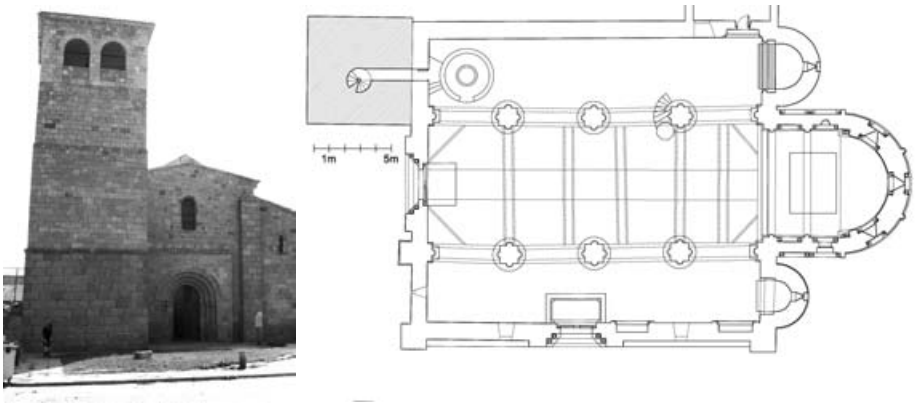
9 Recordemos que la cal D'estrada era la calle en la que se asentarían los asturianos. Los de Cinco Villas, es también probable que lo hicieran, además de la parte de dentro de la muralla, por los alrededores de San Pedro y su mercado. Mucho más probable es que San Millán fuera regentada por una comunidad riojana. Ya hemos dicho que los francos se encontrarían algo más al este en la calle de Gascos y a los pies de San Gil. Los de Lara y Covaleda estarían más al sur o dentro del recinto como el nombre de a calle. Para la identificación de estos barrios en el plano de la ciudad ver: Feduchi, P., *La construcción de las murallas* ... Op. Cit.

10 También podía ser que fuera una iglesia no de frailes sino solamente de los pobladores de esta región pero entonces ¿no habría formado una colación? Recordemos que en Segovia, la parroquia de San Millán es una de las más importantes de la ciudad. En Salamanca y en Sepúlveda también hay parroquias de este nombre. Cómo nunca se menciona como colación nos inclinamos a pensar que sería una ermita o una casa de frailes.

Pedro, San Juan, San Martín y la que suponemos no era parroquia sino una pequeña ermita con la misma advocación que el monasterio riojano, no tenían la destacada importancia de su hermana mayor San Vicente[4]. Por tanto, los lugares donde tuvieron que buscar acomodo a sus templos podrían resultar interesantes para entender qué motivos les llevaron a construir allí. Sus emplazamientos pueden hacernos ver la trama urbana de la primera Ávila y cómo ésta sirvió de matriz para sus futuras etapas. También es posible que comprendamos algo mejor cómo se comenzaba a proyectar una iglesia, en función de qué premisas y con qué previsiones se hacía. Ese es el propósito de lo que sigue, analizar la variedad de modelos que concurren en la construcción de una iglesia románica, mucho más complejos y diversos que la simple formalización de una traza establecida a priori. Como tendremos ocasión de poder demostrar, este procedimiento no fue tan sencillo como a veces nos gusta imaginarlo.

De San Juan y de San Millán no tenemos ninguna noticia ni resto que nos permita aventurar lo que de parecido tuvieran con las otras tres. Pero la actual San Juan, reedificada más tarde en dos momentos distintos con sus naves góticas tardías y su cabecera herreriana, se habría construido en el núcleo habitado de dentro de la muralla cercano al Mercado Chico y al *currale de alcaldibus* que usaría el primitivo concejo[5]. Por lo tanto, el centro civil de la futura ciudad murada se menciona ya en los primeros días de la repoblación y con el tiempo, su iglesia se convertirá en una de las más importantes de Ávila. En este caso, todo hace pensar que la coincidencia entre su céntrica posición urbana y la destacada importancia social que más tarde tendrá fueron anticipadas desde un principio. Sin embargo, resulta imposible poder asegurar que este hecho viniera a coincidir con la amortización de alguna construcción religiosa precedente.

De San Millán sólo sabemos, más o menos, cuál sería su posición y que se encontraría cerca de otras iglesias menores como San Miguel, San Gil y Santo Sepulcro[6], de las que tampoco nos queda resto alguno. De San Miguel subsiste el nombre de la calle donde estaba[7] y de San Gil, situada en lo alto de un cerrillo, sabemos que pasó a ser convento de jesuitas y con el tiempo comunidad de jerónimos. Pensamos que debido a su advocación y a que a sus pies se encontraba la calle de Gascos, fuera la cabeza del barrio de los pobladores de procedencia francesa, y por tanto, una construcción ligada a los primeros años de la repoblación[8]. También cercanas eran las de San Vicente, San Pedro y Santo Tomé el Viejo, que se construyeron con mayores dimensiones y perduran hasta nuestros días. Todas ellas constituían el entramado religioso de los arrabales de la parte este a principios del siglo XIII. De esta zona de la ciudad, la de las mejores parroquias y en la que se asentarían la mayoría de los colonos[9], el documento cita en 1103 tres estructuras repartidas de norte a sur. La de San Millán, en el centro de esta plataforma llana que se forma entre las caídas de las laderas norte y sur, estaría rodeada seguramente por las otras pequeñas iglesias ya mencionadas. El hecho de que fuera regalada junto a dos aldeas cercanas a la línea de división entre el obispado de Ávila y el de Segovia a los monjes de la Cogolla nos induce a pensar que pudiera ser, además de un gesto de gratitud y reciprocidad por la ayuda que habrían prestado sus monjes, la primera iglesia en la que realizarían oficios religiosos los clérigos que acompañaran en la repoblación a los colonos riojanos[10]. Su cercanía a la iglesia de Santa María la Antigua, que como más tarde veremos, podría estar ocupada por monjes procedentes de Valvanera, nos ayuda a ver esta zona cercana a San Pedro (también incluida entre las mencionadas) como un núcleo de pobladores de las Cinco Villas de Cameros. Debido a la importancia que tenía esta parte de la ciudad, las parroquias que hemos mencionado y de las que no tenemos clara cuál sería la población que aglutinaban a su alrededor, acogerían algunos colonos de otras zonas geográficas, como gallegos o aragoneses que sabemos vinieron a Ávila y de los que no tenemos pistas claras para asignarles calles o barrios de los primeros tiempos. Sin embargo, todos estos colonos se debieron asentar por todo el área habitable que rodea la parte amurallada de naciente, tanto dentro como fuera de ella.



Fotografía de la torre y planta de la iglesia de San Andrés de Ávila (F. Díaz-Pinés)

11 El primer documento conservado en el que se menciona esta parroquia, como otras tantas de la ciudad es la carta del cardenal Gil Torres de 1250. Los autores de las historias antiguas de la ciudad la suponen de la época de la repoblación pero eso parece muy prematuro como ha podido demostrar Margarita Vila en su tesis. González, J. "La Extremadura castellana al mediar el siglo XIII", en *Hispania*, n. 127, 1974. Págs. 265-424. Vila da Vila, M. *Ávila Románica… Op. Cit.* Págs. 113-123.

12 Consagrada según Ariz en 1210 y mencionada también en la carta del cardenal Gil Torres en 1250. Ariz, L. (OSB). *Historia de las Grandezas de la ciudad de Ávila*. Alcalá de Henares, 1607. Citado por la de facsímil (introducción y apéndice de T. Sobrino). Ávila, 1978. Pág. 76. Vila da Vila, M. *Ávila Románica… Op. Cit.* Págs. 167-171.

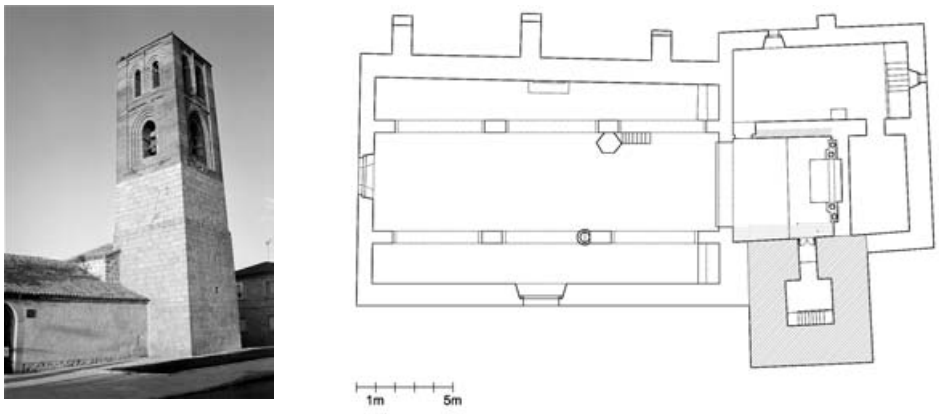
13 Se cuenta que en ella tuvo lugar el hecho milagroso de Santa Paula o Santa Barbada (algunos lo sitúan en el siglo IV y otros lo retrasan hacia 1060), y por tanto, sería otra legendaria ermita de las que existirían antes de la repoblación. Se reproduce su imagen cercana a San Segundo en el dibujo de Wyngaerde con la letra E. La mencionan Ayora, Cianca, Ariz, González Dávila y Fernández Valencia. Ayora. *Op. Cit.* Pág. 14; Cianca. *Op. Cit.* Págs. 186-187; Ariz. , *Op. Cit.* Pág. 109; González Dávila, *Op. Cit.* Pág. 77 y Fernández Valencia. *Op. Cit.* Pág. 92. Desaparecida en 1835 y su piedra fue usada para restaurar la muralla al lado norte. Ballesteros *Op. Cit.* Pág. 264. Sin embargo, por falta de pruebas no se puede suponer de qué fecha sería. Es interesante las informaciones que sobre esta leyenda recoge Cátedra, M. *Un Santo para una ciudad*. Barcelona, 1997. Págs. 145-177.

14 La restauración la realizó el arquitecto e historiador Jesús Gascón en el año 1998. Le agradecemos desde aquí la gentileza de haber compartido con nosotros los resultados de su trabajo y de habernos aclarado algunas interpretaciones de lo que en ellas se localizó.

15 La torre de San Martín es de planta cuadrada (6,25 cm de lado) e interior hueco (2,25 cm de lado). Su primer cuerpo tiene una altura de 8.75 con 25 hiladas. Sobre él se remonta otro algo menor en planta y altura de diez hiladas que alcanza los 12,25 metros del suelo. Su interior hueco retranquea 10 cm. los dos lados paralelos en los que se apoyan las cabezas de las vigas de sus sucesivos forjados. Estos retranqueos se giran 90º de piso a piso para que la escalera tenga tiros rectos consecutivos. El primer tramo es de doble altura suponemos que por precauciones defensivas. El pasadizo de entrada desde el presbiterio fue realizado con los mismos sillares de granito y conserva a los extremos del dintel de entrada restos de las gorroneras para alojar el pivote de sus dos hojas. El dintel labrado tiene cierta inclinación seguramente para el acomodo de las dovelas de la bóveda de cañón. El campanario mudéjar posterior, con su dos cuerpos de ventanas apuntadas, completa la torre hasta alcanzar los 22,5 metros de altura total.

16 El cuerpo bajo de granito gris de San Andrés tiene 12 hiladas de 44 cm. que suben hasta unos 5,30 metros del suelo.

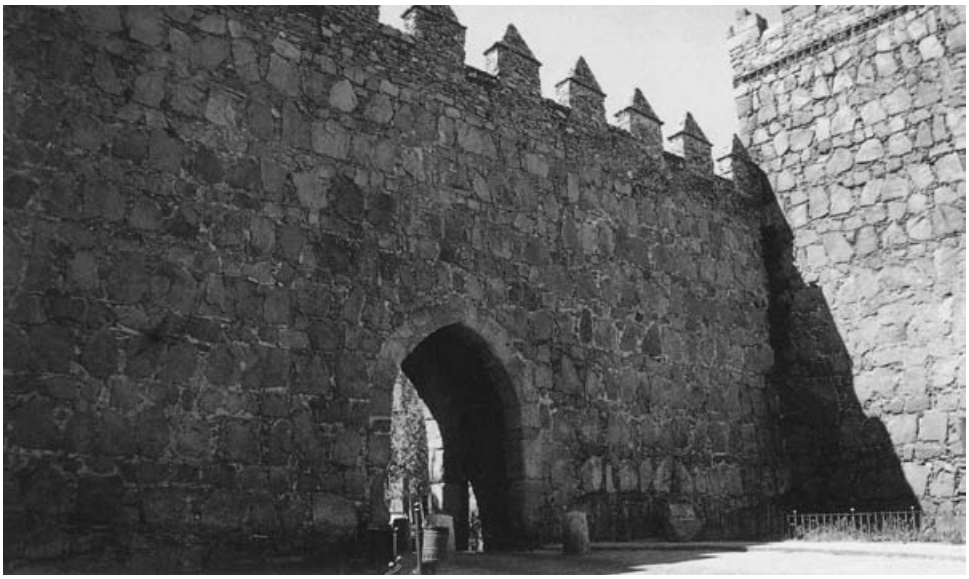
17 En San Andrés, a pesar de la fuerte restauración realizada en toda su fábrica, todavía evidencia dos tonos distintos en los sillares que se usaron en cada una de las campañas constructivas, ambas en piedra de La Colilla pero de coloración diferente. El tipo de piedra de la primera campaña es más claro y sacaroso, con menos coloración ferruginosa que el otro que tiene un grano mayor. Se puede ver por el ángulo suroeste en donde se encuentra la junta con el otro, sigue por toda la fachada sur hasta la altura de las claves de sus dos ventanitas, y finalizaría en los ábsides sur y central. La segunda campaña habría comenzado por cerrar el tercer ábside, continuar por la del norte y concluir la de poniente. Todos los remates de las tres naves en los que se realizan los modillones de las cornisas llevan piedra de esta etapa. En muchos sitios del interior o del exterior del templo, al restaurarse sus paramentos se colocó nueva piedra que suele ser fácilmente reconocible por su textura abujardada, como en la portada sur de la que además tenemos fotografías anteriores a la restauración. Fotos antiguas pueden verse en: Gómez-Moreno, M., *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*. Ávila, 1983. vol. láminas. nº 309-327.



Fotografía de la torre y planta de la iglesia de San Martín de Ávila (J. Gascón)

Por la parte de los arrabales del norte, entre la muralla y el río Chico, nuestro documento sólo menciona la iglesia de San Martín. Ni San Andrés[11], ni San Bartolomé (hoy Santa María de la Cabeza)[12], ni San Lorenzo[13] son documentadas hasta más tarde. De San Martín se había supuesto que fue reedificada en su totalidad posteriormente. Pero no hará muchos años, mientras se restauraba su interior, se pudo comprobar que quedaban restos de los arranques de una bóveda de cañón coincidente con el lado norte de su presbiterio actual[14]. Sin embargo, en el lado sur no se encontró su responsión, que debería haber permanecido adosada a la pared norte de la torre que allí se construyó. Es probable que los que rehicieron esta cabecera ganaran algo de espacio para la capilla mayor retirando este muro y apoyando la nueva cubierta sobre su sólido arranque[15]. Por eso, podría ser que la otra pervivencia del primitivo templo fuera la misma torre, realizada en sillares de granito gris y sobre la que se asentó un cuerpo alto de ladrillo que sería mudéjar. Esta base bien podría haber sido construida en época más tardía a la redacción del referido documento, ya que no sería raro que una vez realizada la cabecera se le adosara una torre de defensa para los vecinos de su arrabal. La función de campanario no sería la única que estas pesadas y costosas construcciones tuvieron en sus orígenes. La invocación a la oración, el poder señalar el tiempo y el paso de las horas, no excluyen que fuera usada para otro tipo de convocatorias más prosaicas o como seña de identidad, de propaganda de una determinada comunidad. Tampoco nos extrañaría que se usara para la advertencia de peligros cercanos, incluso para la protección de los habitantes del arrabal frente a ataques de bandos enemigos.

Otra iglesia con torre, esta vez a los pies pero cuyo parecido en la parte inferior resulta notable, es su vecina San Andrés[16]. Ambas tienen fundaciones con sillares de granito, y en las dos se da el cambio de material a una determinada altura, pero en vez del ladrillo mudéjar de San Martín, por ser su levante anterior, su parte alta se realizó con piedra de La Colilla. Estos cambios de materiales, nos persuaden a que comparemos sus basamentos, que son similares aunque con sillares de dimensiones distintas (en San Martín unos 34,5 cm de altura y anchos muy variables, frente a las 12 hiladas de 44 cm de San Andrés con anchos más regulares). Para Margarita Vila la segunda campaña de esta iglesia sería de mediados del siglo XII y al ser la piedra del segundo cuerpo de la torre igual a la de esta fase, pensamos que habría que considerarlas consecutivas en el tiempo, aunque la torre fuera algo más tardía pues ciega una ventana del testero occidental de la nave norte[17].



Puerta del Mariscal, en el lienzo septentrional de la muralla de Ávila

18 En San Andrés todo el núcleo de la torre es macizo salvo la escalera de caracol realizada desde abajo con piedra de La Colilla. El primer ventanuco de iluminación se encuentra apoyado sobre la cornisa de arranque del segundo cuerpo que le sirve de alféizar. Esta ventanita se abre sobre el lado norte a unos cuatro metros del comienzo del husillo, y curiosamente no toca la fábrica de granito inferior. Para realizar el pasadizo entre la puerta que da a la nave norte y el arranque del helicoide de la escalera se cortó el muro de la caja del templo en el testero poniente de la iglesia. Todo esto nos hace pensar que cuando se hizo este muro no se pensó en la necesidad de la puerta de la torre, así que cuando se abrió el paso de subida desde el interior de la nave se tuvo que calar la pared. Tampoco se preveía su parte alta cuando se pensaba iluminar el testero por la ventana que ahora ciega aunque no se pueda asegurar que la baja de granito gris no la precediera. Para comenzarla se construyó primero el zócalo de granito y se planearía el pasadizo y el arranque de la escalera de caracol mientras se vertía el relleno de esa zona baja. La parte inferior podría dar la impresión de ser más antigua si la asociamos a la de San Martín pero nada nos permite poderlo afirmar con seguridad. ¿Por qué se hizo el zócalo de granito con sillares tamaño grande y la parte alta en piedra de La Colilla? Quizá, se realizara al tiempo que se colocaba el contrafuerte que flanquea al sur la portada poniente (lo que la retrasaría bastante más), o se hizo así por precaución constructiva para evitar la debilidad producto de las humedades. También podría ser una primitiva torre defensiva de cuando se construía la cabecera de la iglesia y que fue luego amortizada para apoyar sobre ella el segundo cuerpo y el testero de los pies. El que su entrada no estuviera ejecutada desde la parte baja que da a la nave norte no es una objeción importante para esta hipótesis ya que muchas torres de defensa tienen su acceso a bastantes metros del suelo. Quizá la caja del templo se previó desde un principio y cuando se concluyó la parte occidental se comenzó a izar más la torre macizando su interior y fabricando la escalera helicoidal. No tenemos suficientes datos para decidirnos por ninguna de las tres hipótesis así que las dejamos abiertas para que mediante otros análisis puedan ser contrastadas.

19 Ariz. *Op. Cit.* Págs. 139 y sigs.

20 Varios temas árabes además de en su crismón ve también este autor en San Andrés lo que le hace pensar en la colaboración de constructores moriscos que residían en este barrio. Gómez-Moreno, M., *Catálogo Monumental de Ávila… Op. Cit.* Págs. 156, 168 y 170.

21 *Ibidem,* Pág. 63.

22 También muy similar es el de San Nicolás, cortado en círculo como el de San Martín. Todos han sido incrustados a posteriori sobre las claves de las portadas. Vila da Vila, M. *Ávila Románica… Op. Cit* Pág.148.

23 Feduchi, P., *La construcción de las murallas... Op. Cit.* Págs. 88 y 89.

Estas fechas serían para esta autora también aconsejables para datar la de San Martín. Sin embargo, dadas las grandes diferencias tipológicas existentes entre ambas estructuras, podemos afirmar que entre ellas habría diferencias temporales considerables. Por ello, creemos que las dos torres no podrían ser de una misma época. Incluso suponiendo más moderna la de San Andrés[18] (por lo señalado más arriba podría retrasarse ya al tercer cuarto del siglo), la de San Martín, al no tener husillo y debido al distinto tipo de construcción, habría que pensar en adelantarla algunos años, por lo que la cabecera, recientemente documentada, aún más.

¿A qué atenderá, entonces, tan temprana ubicación de esta torre en el arrabal norte extramuros? No podemos aventurar mucho sobre esa zona, pero los prados y huertas cercanos serían óptimos para que los primeros colonos buscaran en ellos asentamiento. La parte alta de la ciudad, que vería por entonces mejorar sus defensas, quedaría lo suficientemente cercana en caso de ataques sarracenos, ya que los pobladores de esta zona tendrían acceso rápido al interior de la villa. Luego la torre de San Martín vendría a mantener la vigilancia y defensa del incipiente núcleo religioso que se levantaba en este arrabal durante las esporádicas razzias musulmanas. Estas colaciones de los arrabales, podríamos pensar, estaban protegidas por estas torres de defensa que curiosamente, en el caso de San Martín, no tiene escaleras fijas en su primer tramo, sino que requiere de otras de madera que fácilmente pueden retirarse para impedir la subida de aquellos que quisieran asaltarlas.

Los pobladores que se asentaron en sus cercanías han sido identificados, desde que la *Historia antigua de Ávila* se incluyera dentro del centón de Luis Ariz[19], con los constructores y *maestros de jometría* que levantaron la muralla en sus primeros años. Sin embargo, la suposición ha sido refutada como legendaria por Margarita Vila al igual que la identificación de este burgo con los moriscos que mantiene Gómez-Moreno a partir de la presencia de obras de ladrillo de su torre y de la cercana San Bartolomé, consagrada ya en 1210. Esta suposición de que los constructores de la muralla vivían en esta parte de la ciudad la basaba Gómez-Moreno[20] en los remates de ladrillos de los cubos y en la puerta del Mariscal con su arco apuntado “no visto en occidente hasta bien entrado el siglo XII sino entre musulmanes”[21] y en la semejanza que ofrecían los crismones incrustados en las claves de sus restauradas portadas con rasgos decorativos de inspiración musulmana. Estos característicos crismones del románico abulense, serían según Vila seguidores del que tiene San Andrés y formarían una familia uniforme frente a los de otras iglesias de Ávila[22], pero para ella, tendrían que ser más tardíos por su barroca composición frente al que considera origen de toda la serie, aquel que tiene la iglesia de San Vicente. Por nuestro lado, en el libro sobre *La Muralla de Ávila* donde analizamos su morfología y cronología medieval, hemos identificado las obras de ladrillo de la muralla con arreglos posteriores a su primera construcción y la apertura de la puerta del Mariscal como tardía, por lo que la identificación de estos barrios con primitivos pobladores mozárabes, muladíes o moriscos nos parece también algo precipitada[23]. El hecho de que la puerta del Mariscal se abriera más tarde no tiene por qué ser índice de que la barriada que allí se creó fuera menos importante, ya que entre los asentamientos de los primeros momentos y la construcción de la muralla pudieron suceder muchas cosas que desconocemos. Recordemos que en el citado libro sobre la muralla, sin tener para ello certeza documental probada, identificábamos los arranques de la construcción de esta parte con el segundo cuarto del siglo XII. Es decir, veinticinco años después del documento de cesión analizado, y casi medio siglo más tarde de la llegada de los primeros repobladores.

Existe aún otra hipótesis en la que basar la localización de pobladores moros en este arrabal que se establece a partir en la identificación de su actual toponímico. El barrio donde se encuentran estas iglesias se conoce desde hace mucho tiempo como el barrio de Ajates, quizá por la calle que todavía lleva este nombre y que va desde la iglesia de San

24 Barrios, A. *Estructuras... Op.C it.* Págs. 112 y 122. Idem. *La repoblación de la zona sur del Duero… Op. Cit.* Pág. 55.

25 Gómez-Moreno, M., *Catálogo Monumental de Ávila… Op. Cit.* Págs. 52-55. Ariz, *Op. Cit.* Pág. 106. Fernández Valencia, *Op. Cit.* Págs. 51-52.

26 Excavación realizada en el año 2000 por Dña. Rosa Ruiz Entrecanales y Javier Moreda, a quien agradezco las informaciones suministradas.

27 León Tello, P., *Judíos de Ávila*. Ávila, 1963.

28 Fernández Valencia. *Op. Cit.* Págs. 93-94. Según Tello, las reliquias se conservaban en tiempos del obispo Cifuentes (1632-1635) cuando siguiendo la labor comenzada por su antecesor Márquez de Gaceta, hizo inventario de todos cuerpos santos que existían en Ávila: "en la iglesia de San Martín (…) muchas reliquias de santos que estaban en una arqueta en el hueco de una pared". Tello y Martínez, J., *Catálogo sagrado de los obispos que han regido la Santa Iglesia de Ávila*. Ávila, 1787-1788. Archivo Diocesano de Ávila (Ms. perteneciente al Arch. Parroquial de San Vicente). Pág. 645.

29 En realidad existían dos tipos básicos de altares, aquellos cúbicos y otros sobre columnas. El texto parece identificar los primeros pero son más escasos que los segundos en Castilla según Bango. Bango, I., "Arquitectura y Escultura", en *Historia del Arte de Castilla y León. Tomo II. Arte Románico*. Valladolid, 1994. Pág. 50. Tenemos conocimiento de varios descubrimientos de estas cajas en las cabeceras de las iglesias. Tres cajitas "de reliquias que contenían aún restos de los santos cuyas advocaciones lleva la iglesia" aparecieron en Piasca (Cantabria), una con decoración y fechable como románica con escritura medieval en la que se consignaban el nombre de los santos (san Jacobo apóstol, santa Leocadia virgen y san Juan Bautista) y otra también de madera y con el mismo tipo de letra medieval (san Juan Evangelista, san Bartolomé, santos Justo y Pastor, san Pelayo, los santos apóstoles Pedro y Pablo); además, en San Salvador de Cantamuda (Palencia) enterradas bajo las piedras del ábside apareció otra, y por último, la que se encontró en Quintanilla de Rucandio (Cantabria). García Guinea, M. A., *El Románico en Santander*. Santander, 1979. Tom. I. Págs. 213 y 534.

30 Veamos: el obispo Jacobo en 1198 dedicó a San Nicolás, *in qua veneratur reconditae de reliquiis eiusdem sancti Nicolai et gloriosissimae Virginis Mariae atque supulchri Domini nostri Iesu Christi, et sancti Martini et sancti Hilarii et beatae Ceciliae*; el obispo Pedro en 1202 dedicó a Santo Domingo *in qua requiescunt reliquiae sanctorum martyrum Iusti et Pastoris, sancti Sebastiani et sancti Xysti papae et martyris*; el obispo Pedro en 1210 dedicó a San Bartolomé *in qua veneratur reconditae reliquiis eiusdem sancti Lucae et sancti Xysti, Iusti et Pastoris, Valentini, Pancratii, Viti et Modesti*. Las transcripciones las reproducimos de Fernández Valencia, B. *Op. Cit.* Págs. 54-55 y 92. De ellas sólo se ha conservado la de Santo Domingo (1208) en la que la fecha en ella epigrafiada modifica en seis años la transmitida por los autores del XVI. La inscripción se encuentra en el Museo de Ávila. Debemos la corrección de la fecha a Vila da Vila, M., "Acerca de la cronología del románico abulense: crítica de las fuentes documentales y literarias", en *Jubilatio. Homenaje de la Facultad de geografía e Historia a los profesores D. Lucas Álvarez y D. Ángel Rodríguez González"*. Tomo II, 1987. Santiago de Compostela. Pág. 561.

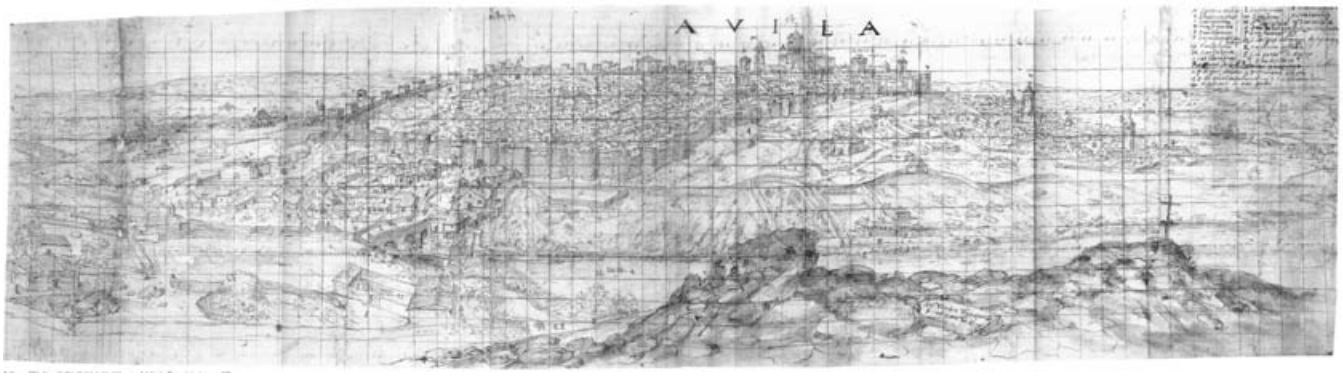
31 Hemos encontrado una referencia algo más tardía (1657) de un descubrimiento semejante sucedido en la ermita de la Virgen de Olmacedo en Olvega (Soria). Se trata de la consagración de un altar por el obispo Fortuño de Taracena que figuraba en un pergamino que se halló dentro de un canuto de cobre en el que además de la fecha de consagración, el titular de la iglesia y el obispo señalado, se decía: "… Haec cartula est inclusa similiter cum IXti corpore consecrato loco reliquiarum, anno Dni (1270) …" Martínez de la Osa, J.L., *Aportaciones para el estudio de la cronología del románico en los reinos de Castilla y León.* Madrid, 1986. Pág. 99. Sin embargo, le damos menor veracidad que a la que en Ávila se encontró. En referencia a la forma en la que estas arquetas se encontraban es curioso como una donación en tiempos del rey Pedro I el justiciero a la cripta de San Vicente puede comprobarse cómo se encontraban las reliquias envueltas y colocadas con telas y entre otras cosas una carta escrita por los clérigos en la que sólo se comprendían algunas líneas y en la que se quiso identificar la firma de san Ildefonso: Fernández Valencia, B., *Op. Cit.* Págs. 250-251, 257, 305 n.77

32 Aunque se tenga constancia de esta práctica desde época antigua no conocemos muchas dedicatorias que se hayan conservado y menos en las que se mencionen un número tan grande de reliquias como las que supuestamente tendría esta iglesia, o incluso las de los otros ejemplos abulenses. Hemos reseñado algunas de la zona castellana y de épocas similares para que se pueda comprobar lo exagerado de esta nómina en tan pequeña y supuestamente antigua ermita de San Martín. Hay dos del año 1118 realizadas por el obispo Pascual de Burgos, una en Cordovilla de Aguilar y otra en San Miguel de Brañosera (Palencia) y que reproduce García Guinea. En la primera se dice en un documento y no en una lápida: *Ego Paschalis Burgensis Episcopus, ob honorem Salvatoris mundi et Sanctorum eius et Sancta Eugenia Virginis et ceterorum Sanctorum, quorum reliquie ib*^{l} *recondite sunt*. El otro ejemplo está en una inscripción en el muro sur y señala: *PASCALIS BURGENSIS EPiscopuS CONSECRAVIT ECLesiAM ISTAM OB HONORE SAnCtI MICAELIS ARCANGELI ET RECONDIT IBI RELIQUIAS ALIORUM sanCTORUM.* García Guinea, M. A. *El Románico en Palencia*. Palencia, 1961. Págs. 187, n.1 y 262-263. De hacia 1162 es la referencia que recogió Murgía de Muñoz sobre la consagración del altar de la catedral de Ourense "y puso bajo él, según costumbre y rito antiguo, el cuerpo de Santa Eufemia y sus dos compañeros". Otra posterior que trae Quadrado fue la de la iglesia de San Nicolás de Salamanca en 1182: "*…in honorem S Nicolai et aliorum sanctorum, scilicet Petri et Puali et s Saturnini et SS Innocentium cupiis reliquie hic continentur"*. Todas estas referencias las hemos tomado de Martínez de la Osa, J.L., *Op. Cit.* Págs. 56, 75.

33 Este destacado descubrimiento se trata en un trabajo reciente en el que se recopila la historia de este santo puede consultarse en: Cátedra, M. *Un Santo para una ciudad*. Barcelona, 1997. Para la documentación en la época del hallazgo ver el tantas veces citado: Cianca, A. *Op. Cit.*

Andrés a la de San Martín. Ajates podría ponerse en relación con una aldea cercana al alfoz abulense documentada con el nombre de *Aiates* y que Barrios considera reminiscencia de un poblado bereber. Existe también otra población *Gajates* en la provincia de Salamanca que según Barrios debería su apelativo a un topónimo de antiguos asentamientos bereberes acusado en la semejanza que este nombre tiene con *gayat,* que significa límite, frontera[24]. Pero al faltarnos documentos en los que se pueda probar que este bario de Ávila se llamaba así desde la repoblación, es posible también que el nombre pudiera ser posterior, y por tanto, inducirnos a error. Por ahora, lo más sensato sería pensar que los primeros colonos hubieran encontrado en el lado norte de la ciudad terrenos saludables para comenzar a levantar la iglesia de San Martín y con el tiempo, los mudéjares se fueran asentando entre ellos o, simplemente, realizaran trabajos allí, lo cual explicaría las obras de ladrillo en sus iglesias. Para Barrios, la localización de los mudéjares se encontraba en la calle Toledana, en el lado sur, donde hay también varias pistas que nos pueden ayudar a situarlos en esa parte. Por ejemplo, las inscripciones en caracteres arábigos de unas piedras que se encontraban en la iglesia de Santiago[25], o más aún, la necrópolis musulmana que recientemente se ha excavado en las inmediaciones del río y en la que se han documentado multitud de cipos y macabrillas funerarias[26]. Estas estructuras funerarias se encuentran por muchos sitios de la ciudad (también en el entorno de San Martín) y los historiadores locales las han mencionado en sus trabajos desde hace mucho tiempo, por lo que no cabe duda de la importancia que tuvo en Ávila esta comunidad, así como otra de judíos de la que no hemos hablado y que se supone también habría llegado en los primeros años de la repoblación[27].

Tenemos, por otro lado, una noticia curiosa de un fortuito hallazgo de reliquias realizado en San Martín al moverse un lateral de su retablo que se había desplazado de su antigua posición. Según cuenta Fernández Valencia, en el año 1542, “cuando llegaron su retablo a la pared por estar algo retirado” se encontraron unas reliquias de los santos Sergio, Justo, Cosme, Damián, Juan, Pablo, Pedro, Benito, Pastor, Ciriaco “y de otros muchos santos; y la manifestación fue un secreto o nicho del altar mayor antiguo (…) depositadas en una caja de haya dentro de un pilar de piedra, en que se halló puesta un ara y unos corporales con toda curiosidad”[28]. Esta ocultación de reliquias supone el autor se produjo antes incluso de la reedificación de Raimundo de Borgoña, “en aquel lastimoso tiempo en que España fue perdida”. Nosotros no llegamos a tanto, pero sí que nos parece curiosa la forma en la que se describe la posición que ocupaban en el antiguo altar, en un pilar que podría interpretarse vagamente semejante a las disposiciones de algunos altares románicos, confeccionados como un machón cúbico sobre el que se colocaba un tablero de piedra y que solían adornarse con paneles de orfebrería o de madera[29]. Por ejemplo, Ariz transcribió en su libro varias lápidas de consagración en las que se pueden leer las dedicatorias realizadas por obispos de Ávila y en las que aparecen mencionadas algunas reliquias de santos, mártires, beatos y papas de las que alguna ha subsistido[30]. No resulta raro que lo que se encontrara, pues, fuera esa caja de madera en la que estaban las reliquias y dichos corporales (me imagino que el ara estaría tapando el hueco del pilar y los corporales se encontrarían dentro custodiando los restos de los santos, aunque no sea precisamente eso lo que se lee). Algo más extraño es que no mencionara el tipo de documento o escritura en donde se identificaba cada santo o la existencia del pergamino en el que apareciera la fecha y dedicatoria de la consagración del altar[31]. Por todo ello, podría corresponder a un hecho que en realidad sucedió, pero se tergiversó la información, exagerándola, por la fiebre de atesorar restos de cuerpos santos[32]. Por las fechas en las que se encontró esta lista de santos, tenemos que ser cautos y no descartar que fuera una piadosa invención ligada a la obsesión del XVI por atesorar reliquias. Obsesión que tanto impacto tuvo en todo occidente y en especial en Ávila después de que se encontrara en la antigua iglesia de San Sebastián el supuesto cuerpo de su primer obispo y fundador de la sede abulense, el legendario varón apostólico San Segundo[33]. De estos hallazgos nada



Dibujo de la ciudad de Ávila de A. de Wyngaerde hacia 1570

34 Dice bien Fernández Valencia "hacia" ya que este obispo muere unos años antes (1656-1662). Sobrino, T. *Episcopado abulense. Siglos XVI-XVIII*. Ávila 1983. Págs. 227-232. Nada dice el autor de este catálogo de obispos de estas obras de San Martín, aunque sí de otras muchas llevadas a cabo en su episcopado.

35 Sobrino al editar el texto de Fernández Valencia no dice nada de que la inclusión sea de época posterior, pero todo indica que así fuera. Fernández Valencia, B. *Op. Cit.* Pág. 94.

36 Gómez-Moreno, M., *Catálogo Monumental de Ávila… Op. Cit.* Págs. 169-170.

37 La tradición recogida por los cronistas del XVI y XVII nos asegura que sería anterior a la repoblación ya que en ella depositaron los restos de San Isidoro durante su traslado a León en 1063. Por eso cambió su primitiva advocación de San Pelayo, mártir cordobés del siglo X, a la del santo sevillano. También suponen que en fecha muy temprana estaría en servicio al conservarse una campana grabada con la fecha de 1116. Ariz y Fernández Valencia transcriben una lápida de consagración de un obispo Pedro en el año 1232. Sin embargo, en esos años el obispo de Ávila se llamaba Domingo Dentudo. Ariz, *Op. Cit.*, págs. 74 y 76; Fernández Valencia, *Op. Cit.*, pág. 96; Ballesteros, E., *Op. Cit.*, pág. 262; Vila da Vila, M. *Op. Cit.* Pág. 133 y 134.

38 Esta iglesia se reedificó completamente en estilo gótico tardío similar a la de San Juan. *La Crónica de la Población de Ávila* señala que en esta iglesia había dos enterramientos de destacados adalides. También son rememorados por Ariz y Fernández Valencia. Vid. infra n. 46.

39 Todas ellas aparecen citadas en el Becerro de Visitaciones y antes en la carta de cardenal Gil Torres. Barrios, A. *Documentación… Op. Cit.* Pág. 231.

40 En esta ermita (antes parroquia) se encontró en el siglo XVI el cuerpo de San Segundo y por ello se cambió su nombre. En ella también existe la tradición de que estaba enterrada Santa Barbada. Por tanto, es otra de las presuntas iglesias de antes de la repoblación, e incluso para algunos (Cianca) la primitiva catedral de San Salvador en vida de este legendario primer obispo de Ávila. Vila da Vila, M. *Op. Cit.* Págs. 124-133.

41 Documentada por una donación del obispo y Concejo de Ávila a la Iglesia de Santiago. López Ferreiro, A. *Historia de la S.A.M. Iglesia de Compostela*. Tom. IV. Santiago, 1901. Págs. 41-42.

42 Dedicada a San Julián, obispo de Cuenca hasta 1208. Vid: Fernández Valencia, B. *Op. Cit.* Pág. 95.

43 La supone de templarios Fernández Valencia, B. *Op. Cit.* Págs. 95-96. La fecha de su desaparición en: Ballesteros. *Op. Cit.* Pág. 265.

44 Faltaría nombrar e identificar las de San Román y San Cebrián citadas como todas las restantes en el documento que reproduce González, J. *La Extremadura castellana... OP. Cit.* Págs. 265-424. En ese año de 1250, el Cardenal Gil de Lyon menciona 19 parroquias en total, la única que falta para completar la relación de parroquias del mediados del siglo XII es La Magdalena, de la que actualmente se conservan bastantes restos y está debajo del Mercado Grande, cerca de la torre del Espina. Por otras documentaciones sabemos de ermitas o iglesias que ya no eran colaciones aunque podían haberlo sido (San Miguel y San Lorenzo son las más probables entre las posibles parroquias; San Lázaro, San Leonardo, San Millán, Santo Sepulcro, San Julián, San Mateo, San Cristóbal, San Marcos, San Benito, San Roque fueron sólo iglesias o ermitas, además de otras que no mencionamos por ser ya más recientes o estar más alejadas).

45 La cronología que mantenemos aquí es la que propusiera en su tesis: Vila da Vila, M. *Ávila Románica… Op. Cit.* Págs. 472-473.

46 Ariz debió todavía ver las de Sancho Ximeno y Gómez Ximeno en la Iglesia de Santiago y las transcribió. Ambos eran famosos adalides serranos, y por tanto, descendientes de familias riojanas de los primeros repobladores. Ariz, L., *Op Cit.* Pág. 330. Una de ellas y referencia a la otra las trae también: Fernández Valencia, B. *Op. Cit*. Págs. 50-51. La de San Silvestre era la del valeroso Çurraquín cuyo apellido concuerda con un toponímico riojano: *Crónica de la Población de Ávila. Op. Cit.* Págs. 25-26.

Iglesias de San Segundo, San Isidoro, San Julián y San Lázaro







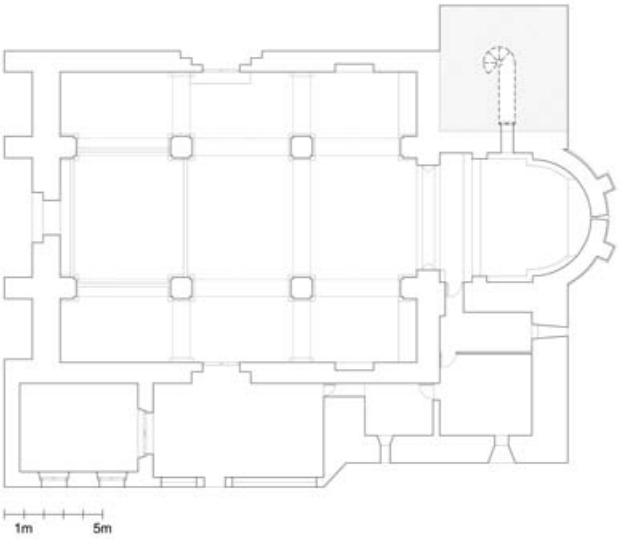


queda, ya que la iglesia fue primeramente reedificada en tiempos del obispo Martín de Bonilla, hacia el año 1666[34], cuando se construyeron las actuales naves y sus armaduras de madera, y más tarde, en 1700 según escribió algún desconocido autor en uno de los manuscritos conservados de Fernández Valencia[35], o en 1705 según Gómez-Moreno[36], fue cuando se deshizo la capilla mayor para construir el camarín de la virgen que ahora hay. Por ello, todo parece indicar que, sin nuevas excavaciones, proponer para esta iglesia una preexistencia de antes del tiempo de la repoblación resulte una hipótesis sin posible confrontación. Más crédito nos ofrece retrasarla a la llegada de los colonos, pero tampoco podemos, por ahora, afirmarlo con seguridad. Sin embargo, los muros del antiguo presbiterio, la base granítica de la torre y hasta la memoria del descubrimiento de las reliquias nos persuaden a pensar que pudiera ser así.

Prosigamos recorriendo los restantes arrabales y sus iglesias en busca de otros elementos que nos permitan entender mejor el documento que analizamos. Además de las dos torres señaladas de San Martín y San Andrés, existe en Ávila otro ejemplo semejante en la iglesia de San Nicolás. Su templo de tres naves tiene un solo ábside central al cual se adosó una torre al norte. Sin embargo, ninguna de las muchas iglesias de las que tenemos constancia que existieron en época medieval por los arrabales del sur fueron mencionadas en 1103. Ni siquiera la supuestamente temprana ermita de San Pelayo (luego San Isidoro y más tarde San Isidro), cuyos restos se trasladaron en el siglo pasado al Jardín del Retiro en Madrid[37]. Tampoco se dice nada de la más importante de todas, la iglesia de Santiago[38], ni de las menos destacadas pero ciertamente antiguas, San Benito, San Marcial, Santa Cruz o Santa Trinidad[39]. Ni se mencionan las ermitas o parroquias del lado oeste y cercanas al río, como San Sebastián (conocida también como Santa Lucía y hoy San Segundo)[40], o las ya desaparecidas de San Lázaro (mencionada tempranamente hacia 1146[41] y que aún se ve en el dibujo de Wyngaerde con la letra H), San Julián (añadido al manuscrito de Fernández Valencia dice que se arruinó en 1740[42] y que también se ve en la imagen de Wyngaerde con la letra G) y San Mateo (que se hundió en 1812[43]). De las parroquias al interior de la muralla, sólo se menciona la más destacada, San Juan, sin referirse a las otras tres de San Esteban (también una de las primeras iglesias que fue construida en estilo románico) y las ya desaparecidas y algo más tardías de San Silvestre y Santo Domingo. De ellas se ha dicho que eran las posibles colaciones de muchos de los sorianos de Covaleda, burgaleses de Lara y riojanos de Cinco Villas[44].

Nos hemos extendido en la trama de las iglesias románicas para hacer ver lo parcial que resulta este documento de 1103 y lo poco que se puede deducir de él. En un principio se podría pensar que las parroquias que aparecen citadas serían las más destacadas de la primera etapa repobladora, pero en ellas no concuerda la de San Martín, que nunca llegó a ser una estructura grande y cuya importancia decorativa debió ser inferior a todas las del primer grupo de construcciones menores románicas formado por San Andrés, San Isidoro, San Segundo, San Nicolás y San Esteban[45], todas ellas decoradas por talleres de escultores recién llegados o que ya trabajarían en el obrador más importante de la ciudad: San Vicente. Otra explicación que tampoco nos convence totalmente trataría de ver en las parroquias mencionadas en 1103, y no en otras, aquellas que estarían exclusivamente ligadas a los repobladores de la Rioja, pero el documento lo firman todos los hombres de la ciudad, lo que le quitaría crédito a esta opción, y además sería extraño que fueran ellos, y no otros, los pobladores que se apropiaran en exclusiva de San Vicente. Tampoco nos concuerda en la tesis riojana que no se mencionaran ni a San Silvestre ni a Santiago, donde sabemos se enterraron importantes adalides de ascendencia serrana[46]. Por todo ello, esta opción quedaría desestimada (podría justificarse que estas parroquias son más tardías aunque no los colonos allí asentados, todos de Cinco Villas, como hemos deducido por la predilección a tomar en ella sepulturas, o por los toponímicos de la zona que estaba próxima a Santo Domingo que, por cierto, tampoco se menciona). A pesar de la imposibilidad de mantener esta hipótesis, todavía existe un argumento a su favor basado en el hecho de





Fotografía de la torre y planta de la iglesia de San Nicolás de Ávila

47 Sólo como posible memoria de un hecho que podría servir de justificación a la posterior falta de desarrollo de San Martín podríamos recordar lo que en la Crónica de la Población se cuenta sucedió en vida del conde borgoñón. Estando este en Segovia se enteró de los problemas que había entre los serranos y los demás habitantes de Ávila por los pagos de la ganancia de una cabalgada. A los serranos se les niega la entrada a la villa hasta que acepten hacer repartos del botín ganado en una incursión contra moros. Los que están encerrados en la villa piden que una parte de lo conseguido se reparta entre ellos aunque no fueron a luchar por darse media vuelta antes del combate. El Conde sanciona que los victoriosos serranos se queden con todo, echa de la villa a los que no habían ido a guerrear y los manda al arrabal. Además, concede favores y reparte los cargos administrativos entre los jefes serranos que en gratitud le dieron el quinto de lo obtenido. *Crónica de la Población… Op. Cit.* Pág. 19. Hasta aquí lo que la crónica nos trasmite. Intentemos ahora aplicar esta contingencia como explicación de lo que tratamos. Cómo el conde muere en 1109 y el documento que analizamos es de seis años antes, puede que después de este suceso los arrabales se llenaran de menestrales y ruanos, y los caballeros riojanos se instalaran mayoritariamente dentro de la villa. Las parroquias de San Pedro y San Vicente, por méritos propios no ajenos a su ubicación se mantuvieron con vida pujante mientras la de San Martín mantuvo su existencia pero sin el desarrollo que prometía. Puede que también se justifique así la ausencia de la puerta que llevaba su nombre (hoy del Mariscal) en una primera traza de la muralla como ya hemos señalado. Dejamos en nota esta hipótesis por cautela y a falta de mejores datos. Lo que menos nos gusta de ella es lo fácil que resulta su aplicación a un hecho tan dilatado en el tiempo y que, por tanto, podemos estar deformando por reducción.

que en el mismo documento de cesión de 1103 al monasterio de San Millán de la Cogolla, se mencione después de las donaciones abulenses otras de particulares segovianos que tenían casas en el barrio de San Martín de esa ciudad y que confirman como testigos todos los vecinos de la colación de Segovia. Esa coincidencia ayuda a entender nuestra iglesia como de riojanos, en semejanza a los que habitaban en la parroquia homónima de una ciudad tan similar a la nuestra por esos años repobladores.

Por ello, la única posible explicación que daría sentido a esta temprana e inquietante lista de parroquias pensamos se deba buscar en que quizá la iglesia de San Martín fue ya una incipiente construcción de los primeros pobladores, más antigua incluso que otras parroquias de la ciudad. El hecho de que su cabecera recientemente descubierta pudiera ser ya de la primera etapa de la repoblación, unido a la circunstancia de que ya desde muy temprano se le adosara una torre, podrían hacernos pensar que en vida del conde Raimundo de Borgoña se la considerara una de las cuatro colaciones destacadas de la ciudad. Quizá con las restantes mencionadas estuviera a la cabeza de las colaciones de la incipiente comunidad. Las otras tres, San Vicente, San Juan y San Pedro, parece que por diversos motivos tuvieron menos dificultades para después poder seguir siéndolo. La primera por ser una iglesia martirial, la segunda por estar en una posición señera en el centro de la villa, asociada al lugar del concejo, y la tercera por estar vinculada con el mercado grande y su plaza. Por tanto, la única solución a este problema, si es que tiene alguna, sería añadir a esta terna de colaciones otra que el tiempo y las circunstancias dejaron en un discreto segundo plano. La historia no fue con ella, por razones que desconocemos, tan obsequiosa como con las otras tres[47]. Con tiempo, puede que las investigaciones que se hagan en un futuro nos den otra explicación a esta desigualdad. Mientras tanto, pensamos que con esta hipótesis hemos podido también avanzar en dar razones a otros hechos que sobre ella concurren, como el uso de las torres de defensa incrustadas en las cabeceras de los primeros templos de la ciudad. Frente al modelo de iglesia de tres naves con torre única a los pies como el de San Andrés, o el de parejas de torres de las iglesias mayores de San Vicente y la catedral, existiría este otro, más modesto de cabecera, con torre adosada, que haría los mismos servicios pero asumiendo su menor importancia y que anticipaba desde sus orígenes una construcción más lenta a la espera de que se definiera la capacidad de sus naves. A este modelo pertenecerían las iglesias de San Martín, San Pedro y San Nicolás. Es por ello que el siguiente ejemplo que vamos a analizar en profundidad es esta segunda iglesia de San Pedro. En ella, también su torre actual se sitúa adosada al ábside norte, pero, dada la importancia que por ubicación tendrá este templo, su cabecera se realiza con triple ábside y con una riqueza decorativa que en todo copia a la de San Vicente y rebasa a la de San Martín.

48 En la *Crónica de la Población…* (*Op. Cit.* pág. 26) y en el Becerro de Visitaciones así se la nombra, aunque ahora se la conoce como la puerta del Alcázar.

49 Barrios, A. *Documentación… Op. Cit.* Pág. 422.

50 También se dice "En la calle que va de Sant Millán al cosso do mueven los cavallos" por lo que debe referirse a la zona donde acaba el actual Mercado Grande y sale la calle Duque de Alba o algo más lejos. Barrios, A. *Documentación… Op. Cit.* Págs. 421 y 439.

51 Ya hemos hecho mención a este monasterio en el capítulo I. A él nos remitimos en lo relativo a las dudosas y legendarias noticias de un antiguo cenobio dúplice de tiempos del rey Wamba. Con respecto a las referencias de su refundación en época de Raimundo de Borgoña habremos de traer a colación otro dato, también legendario, que citan algunos historiadores de la ciudad. Se trata de una lápida (que otros llaman tabla) que se halló en el monasterio y transcribió en su manuscrito sobre la *Crónica de Ávila* (Baeza, 1607) Luis Pacheco de Espinosa, y que dice: "Circa annum MXCV Alphonsus sextus rex Abulam pene desertam conspiciens, ut sui tunc regni terminum, instaurandi curavit. Rem generi suo Comiti Rodemundo Burgundiae, principatuque Alphonsi sexti conmitens, nobiles ex monte Subeda viros, ex quibus nobilitas abulensis illustrissimum ducit genus, Rodemundus Abulam adveherit; inter quos venere monachi, qui sacellum sancta MARIAE cum monachis Sancti Benedicti quondam sacrum a Mauris disruptum instaurarunt. Unde Sancta Maria Antiqua nomen retinet". La cita la tomamos de: Vila da Vila, M., *Ávila Románica… Op. Cit.* Pág. 150; Ariz, no menciona este texto pero sí cita otro indirecto y menciona la llegada de monjes benitos por orden del conde: Ariz, *Op. Cit.*, Págs. 150 y 227. De ambas se hace eco con mayor extensión y con alguna modificación: Fernández Valencia, B. *Op. Cit.* Pág. 24; también con algún cambio en: Tello y Martínez, J., *Catálogo sagrado de los obispos que han regido la Santa Iglesia de Ávila*. Ávila, 1787-1788. Archivo Diocesano de Ávila (Ms. perteneciente al Arch. Parroquial de San Vicente). Pág. 337. Con referencia al toponímico "Subeda" (Iubeda o Jubeda según F. Valencia y Tello respectivamente y que son más correctos) puede corresponder con los montes llamados por los romanos *Idubeda* y que se emplazan en la sierra de Cameros lo que la confiere cierto toque culto que ayuda a no tenerla por original (ver voz *Cameros*, en: Casimiro de Govantes, A., *Diccionario Geográfico-histórico de España por la Real Academia de la Historia. Sección II. Comprende la Rioja o toda la provincia de Logroño y algunos pueblos de Burgos*. Edic. facsímil. Logroño, 1986. Págs. 44-47 y 97-98). Por eso, de ser cierta esta inscripción, es sin duda posterior a la repoblación ya que también utiliza la ultracorrección de Ábula por Ávila que no se da antes del reinado de Alfonso VIII y no usa la era para los años. Por lo demás, puede darse su contenido como veraz aun en el caso de que la tabla fuera completa invención de Pacheco como pensamos. La primera referencia de la intervención de los monjes de Valvanera en la repoblación la deduce antes Cianca por su antigua vinculación con el monasterio riojano: "en la ciudad de Áuila, (según las escrituras que en los monasterios de san Pedro de Arlança, y nuestra señora de Valbanera de monges de la orden de san Benito) se halla la iglesia de nuestra Señora la antigua, que es priorato de monges de la misma orden y monasterio de Valbanera, y en tiempos de Godos de España fue monasterio de los mismos monges: fue iglesia de Christianos en el tiempo que la ciudad de Áuila los Moros tenían". Cianca, A., *Op. Cit.* Pág, 105 y 127. Fernández Valencia añade algunos documentos que toma del padre Silva Pacheco (*Historia de la Imagen de nuestra Señora de Valvanera.* Madrid, 1665), como la hermandad que los pobladores de Ávila hicieron del monasterio en 1158 o la donación de una heredad en 1200. Por tanto, sin poder afirmar tajantemente que en la primera llegada de colonos se afincaran en las ruinas de esa comunidad tardoantigua algunos monjes benedictinos de Valvanera, sí parece probable que si no entonces, algo más tarde así lo hicieran. La existencia de una iglesia con su portada románica tardía indica que fue desde el principio un centro religioso por lo que el argumento tantas veces expuesto de pervivencia de los espacios religiosos puede ser su mejor defensa si añadimos el hecho de que las excavaciones arqueológicas lo hayan confirmado.

52 Barraca, P., "La Necrópolis del Circuito de San Pedro de Ávila", en *Boletín de Arqueología Medieval*, n. 4, 1990. Págs. 321-331.

53 Por su parecido, mismo tamaño de los sillares y tipo de aparejo, nos recuerdan partes de los lienzos más antiguos de la muralla. Sin embargo, debido al escaso lado de las dos caras visibles de la torre y su pequeña altura nada nos permita poderlo afirmar con seguridad. A pesar de todo, existen pocos sillares de reutilización en Ávila que tengan un alto de dos pies (aprox. 60 cm) y es en ambas construcciones donde se ven. En la parte alta, donde luego se apoyó la fábrica románica, hay ya hiladas de otro tipo que corresponderían a un periodo de amortización de época previa al uso de la parte superior románica. En el lado este una ventanita se abrió en la parte baja con posterioridad. Sería necesario hacer una excavación y ver donde se apoya esta torre y cómo prosigue su aparejo por debajo de la línea actual de calle.

54 A esta función se refiere Rico Camps, D. "Clerici vero habeant mores militum. Notas en torno al primer proyecto de San Vicente de Ávila" en I. Bango, J. Yarza y F. Español, *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada. 29 al 31 de enero de 1998.* Santo Domingo de la Calzada, 2000. Págs. 439.

55 Tampoco parece lógico pensar que la torre formara parte de la defensa de la ciudad ya que queda por debajo de la vía de entrada a ella (vía medieval pero que creemos deba ser pervivencia de otra más antigua) y se encuentra en un área en la que aparecen la mayoría de los restos de los enterramientos tardorromanos, y por tanto, claramente zona suburbana.



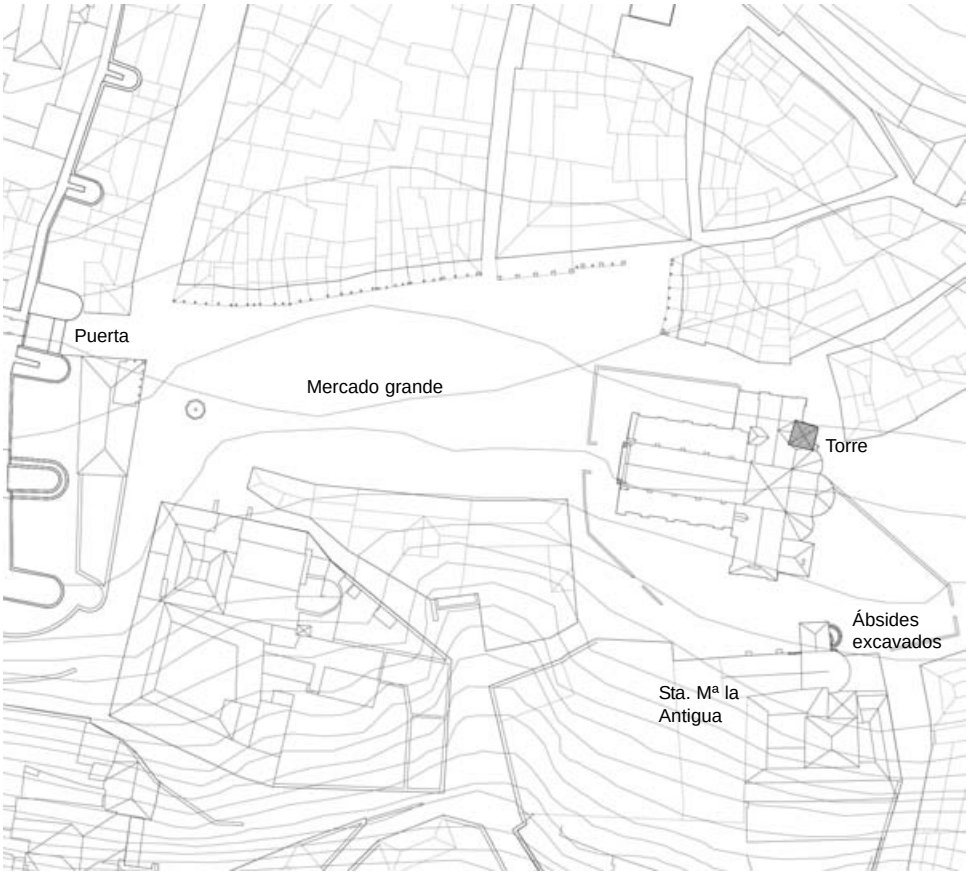
Fotografía del arranque de la torre de la iglesia de San Pedro de Ávila

2. San Pedro: ¿un ejemplo de iglesia unitaria fragmentada desde su origen?

Ya hemos comentado que el entorno de San Pedro era uno de los más vivos para la vida económica de la ciudad. A sus pies se abría una gran plaza en donde se realizaba el mercado grande cerca de la puerta que entraba a la villa y que llevaba en origen su nombre[48]. A sus espaldas debía haber otra plazuela que en el Becerro de Visitaciones se la denomina «*tras Sant Pedro» o «a la cabeza de Sant Pedro»* y hoy se conoce como la plaza del Ejército. En clara referencia a ella nos dice el referido documento: "Otrossi tras Sant Pedro, en la calle que va del *mercado do venden la tea* a la Fuente de la Duenna" [49]. Por tanto, también tuvo una actividad comercial menor asociada. Esta duplicidad de espacios públicos y mercados se ha mantenido hasta no hace mucho, cuando se ajardinó la plazuela trasera de la iglesia, perdiendo su antigua fisonomía. Además, sabemos que existían a su alrededor otras zonas libres de caserío, como la que había "encima del coso de Sant Pedro do mueven los cavallos"[50], que nos anuncian amplios espacios libres para realizar algún tipo de ejercicio ecuestre. Por último está su proximidad al que a todas luces fue un centro religioso en época tardoantigua, el convento de Santa María La Antigua y que es probable habitaron monjes benedictinos de Valvanera después de la repoblación[51]. Con él, nuestra iglesia compartió atrio cementerial, ya que probablemente debieron ambas instituciones quedar unidas por el vacío que formaba el primitivo camposanto de época tardoantigua que situado en mayor proximidad al convento fue poco a poco desplazándose hacia la cabecera de San Pedro[52].

Este conjunto religioso formado por la incipiente parroquia y las construcciones del convento estaba situado debajo de una de las antiguas vías de entrada a la ciudad, aquella que pasaba por la puerta de San Pedro. El Alcázar, ocupando el ángulo sureste, alto y privilegiado punto de observación de todo el Valle Amblés, también habría mantenido en pie algunas de sus primitivas estructuras según se deduce de los complejos aparejos de material reutilizado que se ven en los lienzos de esa zona. Por otro lado, la torre actual de San Pedro se asienta sobre una base de sillares de gran tamaño de granito gris con aparejo irregular y con restos de marcas para la sujeción de las tenazas de las grúas de izado, que presumen ser también piezas de reutilización de época tardoantigua o altomedieval[53]. La iglesia habría usado esta estructura para sobre ella construir asociada una cabecera triple, y para más tarde realzarla con un nuevo cuerpo de fábrica románica especialmente pensado para la defensa[54]. ¿Formarían en tiempos, la parte baja de la torre y los restos arqueológicos excavados junto al monasterio de La Antigua, parte de una misma propiedad, o eran desde siempre dos estructuras independientes? Comencemos planteando la posibilidad de que ambas fueran construcciones con una datación similar. Al establecer esta hipótesis tendremos que convenir que sólo tendría sentido asignarles distinta propiedad en el caso de que estuvieran situadas sobre un núcleo de población denso que permitiera en tan pequeño espacio independizar ambas estructuras. Por lo cercanas que están, unos cuarenta metros las separan, podía ser que fueran de dos comunidades religiosas (la torre de una iglesia y los restos de un cenobio) o de una civil (torre de castillo o muralla) y otra clerical (iglesia suburbana o monasterio). Si no tuviéramos constancia de que en esa parte existiera una población densa, lo lógico sería que formaran parte de una misma propiedad. Las pocas evidencias detectadas de lo que en época altomedieval ocurría por allí nos sitúa a ese centro religioso fuera del núcleo urbano, y por tanto, con una densidad de población baja[55]. Por tanto, si torre y centro religioso fueran ambos de época tardoantigua o visigoda, nos inclinamos a pensar que pertenecieran a un mismo conjunto.

La otra opción es que, dado que podemos presumir una datación fiable de los restos de la necrópolis, la torre fuese posterior. Debido a los grandes sillares que tiene, sería lógico asociarlos a la época en la que se levantó el lienzo este de la muralla. Es difícil asignar con precisión una fecha a esas partes bajas de los muros que usan tanta piedra de reutiliza-



Plano del entorno de la torre de la iglesia de San Pedro de Ávila y los ábsides hallados en la base de la iglesia de Santa María la Antigua

56 De la interpretación de las escasas estructuras arquitectónicas que salieron a la luz en la excavación la autora evidenció alguna actividad anterior al siglo XI y una fuerte alteración de lo precedente y nueva actividad constructiva ya en el XII o XIII. Barraca. P., "Excavación del circuito de San Pedro (Ávila) 1989-1990", en *Nvmantia. Arqueología en Castilla y León.* 4, 1993. Págs. 254.

57 Barraca no habla de cenobio sino sólo de iglesia suburbana. Ibidem. Pág. 254, n.3.

58 No queremos dejar de hacer mención de una interesante aunque débil hipótesis que podría también intervenir en esta enigmática preexistencia. Sería la que dio A. Lambert, y que citamos por Margarita Vila, quien supuso que la primitiva catedral, la que precedería a la de la repoblación, sería precisamente ese monasterio de Santa María adjetivado por ello como "la Antigua". Lambert, A., "Ávila", en *Dictionnaire d'Histoire es Géographie Ecclésiastiques*, V. París, 1931, cols. 1162-1183. Vila da Vila, M. *Ávila Románica… Op. Cit.* Pág. 71.

59 Se ha documentado recientemente la cerca que circundaba el monasterio de Santa María de Melque (Toledo) pero es un ejemplo muy diverso al suburbano de Ávila y además no tiene torres. Caballero Zoreda, L. y Fernández, M., "Notas sobre el complejo productivo de Melque (Toledo)", en *Archivo Español de Arqueología*. 1999. Pág. 199-239. También, se ha supuesto que en San Miguel de los Fresnos hubo un conjunto monacal visigodo y se han interpretado como su cerca los restos de muros encontrados en sus inmediaciones. El cercado se cree habría tenido una extensión de 0.6 Ha., superficie no muy distinta de la que podemos suponer tendría nuestro caso. Berrocal, L. y Caso, R., "El conjunto Monacal visigodo de San Miguel de los Fresnos (Fregenal de la Sierra, Badajoz): Estudio Preliminar", en *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología. UAM*. 18. 1991. Págs. 299-317.

ción, pero nada nos permite retrasarlos a después de los comienzos del siglo XII y todo indica que fueran ejecutados en los primeros años de la repoblación, eso sí, sobre parciales restos anteriores. Además, sería bastante difícil que en ese área se mantuviera una fuerte estructura religiosa activa ajena a las del convento de Santa María La Antigua. ¿Si no, cómo explicarse que los clérigos que reconstruirían esa antigua ruina hubieran permitido que una torre tan allegada pasara a formar parte de una institución diferente a la suya? ¿Qué motivos llevaron a que se construyera una torre en un área tan próxima a los terrenos de su comunidad y que desde los primeros años de la repoblación albergó una parroquia? Vemos la explicación a este hecho en que, a la llegada de los colonos, la memoria de esta propiedad religiosa se hubiera extinguido o fuera bastante borrosa. Es decir, la parroquia y su torre, o bien se realizaron antes o al tiempo que se reconstruía el otro centro religioso, ya que de no ser así, lo más probable sería que de haberse mantenido en ese lugar vida religiosa ininterrumpida, los responsables de custodiar su memoria hubieran rechazado que la población de colonos fundara una colación a tan pocos metros. Pero también habremos de presumir que la coincidencia entre estos dos centros religiosos en los primeros años de la repoblación no debió ser casual, prueba indirecta de que existiría cierto recuerdo de los usos religiosos pretéritos, muy probablemente evidencia visual de tumbas u otros testimonios de vida sacra y con seguridad todavía vivo el recuerdo de su primitivo apelativo de Santa María, por ello llamada desde entonces “La Antigua”. A ello se debería que la parroquia se situara allí, construyera su torre con material disperso cercano de procedencia tardoantigua y colocara su futuro templo hacia el sur de ella, y no a su norte, para mantener el área cementerial precedente. Más tarde, o inmediatamente después, unos religiosos establecieron su casa ocupando la zona de la primitiva iglesia asociada a la necrópolis, y no por casualidad, prosiguieron enterrando cerca de los antiguos sarcófagos que desde la tardoantigüedad se habían conservado a sus pies. ¿Habría habido permanencia de población durante todos esos remotos años? Y de ser así, ¿se podría haber mantenido asociada a ella la tierra que por propiedad le pudo corresponder? Sobre lo primero, así opinó Pilar Barraca, quién excavara los restos de la necrópolis y descubriera dos ábsides superpuestos al antiguo centro religioso plenomedieval[56]. Sin embargo, todo parece indicar que, de haberse mantenido cierta memoria religiosa, ésta no contó con una estructura fuerte como la que le hubiera deparado una comunidad de frailes o monjas, o de valientes clérigos que permanecieran en terrenos tan hostiles como los que tendría Ávila antes de la repoblación. Si no, la incipiente parroquia se hubiera tenido que retirar algo más.

Pero, ¿qué hubiera sucedido de no ser cierta la hipótesis de la torre de repoblación y reconsideramos, por un momento, que ambas formaran parte de un mismo conjunto tardoantiguo o altomedieval? ¿O es que nunca se podría haber dado un conjunto eclesiástico con estos dos tipos de edificaciones asociadas? Pensamos que por su situación topográfica sólo pudieron formar parte de un primitivo cenobio o de una iglesia suburbana[57]. Dado que tampoco parece posible que la torre fuera de una iglesia hoy desaparecida (la cercanía de los dos templos nos obliga a no tener en cuenta esta posibilidad), entonces sería una estructura defensiva de la comunidad cristiana que habitara el primitivo centro religioso de Santa María La Antigua. Una torre, por ejemplo, de una cerca que rodeara un monasterio suburbano (si es que fuera tal) y que, además de marcar su jurisdicción, la aislaba de los peligros exteriores. Algo así como una torre de vigía o defensa; una torre, por ejemplo, cercana a una puerta de entrada a un cercado en cuyo interior se situaría la iglesia de la comunidad altomedieval. Más difícil resulta identificar torre con iglesia suburbana ya que para ello tendría que haber sido una iglesia importante del extrarradio. Pensamos en alguna torre que hubiera defendido un conjunto palatino como el que pudieran haber tenido los obispos visigodos de Ávila[58]. Pero, sin embargo, a pesar de que las hipótesis puedan resultar atractivas, son pocas las cercas de monasterios tardoantiguos que se tienen documentadas y no tienen torres asociadas[59], ni tampoco tenemos muchos otros casos de pala-





Fotos del libro de J.L. Pajares de las páginas 25: *Tipos de Ávila, San Pedro* de J. Leirado (hacia 1945) y 292: *Atrio Sur de San Pedro* (col. Vicente Martín, hacia 1930)

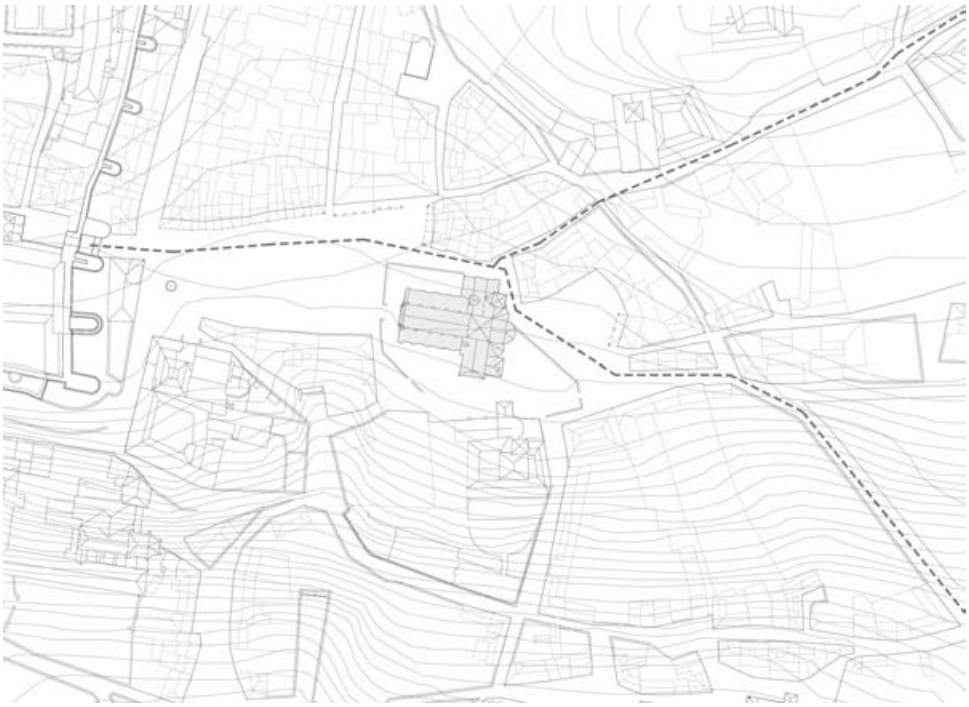
60 Barraca. P., *Excavación del circuito de San Pedro… Op. Cit.* Págs. 239-256.

61 Pajares, J.L. , *Redescubrir Ávila: artículos, fotografías, grabados y planos antiguos.* Ávila, 1998, págs. 25 y 292. En la foto de la pág. 25 se aprecian estos grandes sillares que tendrían unos 45-50 centímetros de alto. Recuerdan algunos de la muralla de origen tardorromano y de los que no podemos presumir cuál fuera su primitiva procedencia. La valla que se ve en la foto no correspondería con la cerca del conjunto religioso altomedieval, sino ya a una posterior de la románica. Las imágenes presentan tres tipos de soluciones constructivas que parecen realizadas en distintos momentos. Por ejemplo, la zona de sillares de reutilización se rompe para introducir la escalera de la foto de pág. 25 y de ahí los arreglos de las jambas de pasos con las mismas piezas puestas a tizón. En la foto de la pág. 292 no se ven sillares sino grandes bloques de rocas partidas y sin labrar que podrían corresponder a un momento distinto al anterior. El tamaño de estos sillares de reutilización, que fácilmente se pueden dimensionar por la cercanía de las personas cercanas, serían como los ya señalados de la parte baja de la torre de San Pedro.

62 Archivo Histórico Provincial de Ávila (AHPA). *Plano de alineaciones de las calles de San Millan, Colegio, San Roque, Madres, y sus travesías, Circuito de la Plazuela de San Pedro, Berracos, Feria, Sancho Dávila, Circuito de San Juan, Cepedas y Rua (1864)*. Fondo Ayuntamiento, Caja 169, legajo 80/30. Y también en: *Plan de la población de Ávila*. Instituto Geográfico y Estadístico. Escala 1:1000. Hoja nº 9. Firmada en 1908. Archivo del Instituto Geográfico Nacional. La calle se abrió en 1959 y en ella apareció parte de la necrópolis del convento y de la parroquia. Un croquis de ella sacó junto a los dibujos esquemáticos de algunas tumbas, Adelina Labrador que se reproduce en su libro: *Ávila. Fuentes de inspiración para los artistas de todas las épocas.* Ávila, 1960. Págs. 14-19.

cios episcopales de sedes provinciales que estén a las afueras de la ciudad y que tengan estructuras defensivas tan potentes y en los que no se hayan conservado restos de muralla o edificaciones asociadas que hubieran sido rápidamente amortizadas por los primeros repobladores. A pesar de que la cerca no tuviera mucho tamaño y que pudiera estar rodeada de algunos de los espacios abiertos que por el oeste, norte y este existían cuando se llevó adelante la repoblación, algo más se tendría que haber conservado en pie. Quizá fuera que los muros que separaban esos terrenos destinados a la comunidad para enterramientos, o para corrales y huertas, a la llegada de los repobladores haría tiempo que estuvieran prácticamente arrasados por los sucesivos ataques musulmanes, pero entonces no nos casa el tamaño de la torre de más de cinco metros de lado y uno y medio de espesor. También podría ser que la cerca fuera una empalizada, pero entonces, ¿por qué esa torre? Por tanto, todo nos persuade a que estimemos que la torre fuera de repoblación y que del antiguo centro religioso de Santa María sólo quedaran a la vista algunas ruinas de su iglesia, como también sería posible que existieran ciertas evidencias de su necrópolis. Sabemos que el conjunto tardoantiguo tenía un ábside que ahora está incrustado en la capilla lateral norte de la iglesia. Posteriormente, en época difícil de precisar pero que se supone perteneciente al periodo visigodo, se construyó otro ábside mayor y se derribó el anterior. Por último, algo desplazado, se comenzó el ábside y la capilla norte actual. Al oeste, en el atrio cercano a la puerta románica se hallaban buenas tumbas del primitivo cementerio según se ha deducido por la antigüedad de los enterramientos encontrados[60]. Por tanto, de haber tenido casas asociadas para uso de la comunidad deberíamos de buscarlas más al sur y no al norte, donde se instaló el cementerio. Estarían montadas, como ahora lo están, sobre la caída que desciende hacia el valle, justo sobre lo que sería la continuación de la cresta rocosa que en parecida posición sirvió para la cimentación de la torre de ángulo de la muralla de la ciudad, en donde se dispuso el alcázar, y que se conocía como la torre del Espina. Pero, colgada al valle por su lado sur, también estaba separada por dos fuertes vaguadas a este y oeste que la aislaban como si de una península se tratara. Su istmo sería precisamente el área que rodea e invade la parroquia de San Pedro. Y sería precisamente por esa parte por donde podría haber estado la preceptiva cerca de un cenobio o de una iglesia suburbana. Alrededor de estas iglesias se solía colocar, para indicar la distinta naturaleza del espacio que quedaba dentro, un vallado con trece cruces que limitaba territorialmente el ámbito de demarcación sagrado. Pero asignar a este tipo de cerca una torre de defensa como la que se construyó para San Pedro es algo que por ahora no se puede asegurar.

Pero analicemos qué se puede deducir del actual viario de esta parte extramuros. Por ese lado se unían próximas dos vías de entrada a la ciudad, una que subía desde Santo Tomás y que venía desde los pasos que se dirigen a la Tierra de Pinares y Toledo por sus destacados puertos del Boquerón y del Alto de Valdelavía, y otra que se dirigía hacia Guadarrama por El Espinar. Justo antes de toparse con la torre se producía la confluencia de ambos caminos que, unidos ya, entraban al coso grande de San Pedro dejando segregadas la iglesia y la torre al sur. Por tanto, como puede verse, ha sido la topografía el argumento que más nos ha inducido a considerar plausible la hipótesis de la cerca. Pero intentemos describir cómo sería esta zona antes del estado que ahora presenta. En algunas fotos de los años treinta de la parte sur de San Pedro, aún pueden verse varias afloraciones rocosas de canchos graníticos entre las que se colocaban escaleras de subida al atrio de la iglesia abriendo el paso de la pequeña cerca. Esta valla estaba realizada con grandes sillares que formaban una mampostería en seco y que perfectamente podrían ser piezas de reutilización[61]. Pero mejor aún se puede ver cómo era la configuración geométrica que debió tener esta zona en la edad media en la planta de alineaciones que se dibujó de Ávila a mediados del siglo XIX, anterior a la actual calle del Circuito de San Pedro[62]. Estas rocas y su cerca ayudan a recrear cómo debió ser el borde suroeste de la plataforma del cenobio hoy ocupado por la nueva calle. Pero aún hoy subsiste la fuerte orografía que des-





63 Este autor dice: “Se suele considerar toda la torre como un añadido posterior olvidando que la desviación del Ábside del Evangelio sólo es justificable si en el proyecto original ya se contaba con esta torre, que posteriormente sufrirá los mismo avatares e interrupciones que el resto de la iglesia…” Gutiérrez Robledo, J.L., *Las iglesias románicas de la ciudad de Ávila*. Ávila, 1982. Pág. 109. También Margarita Vila hizo eco de la información de Gutiérrez sin añadir comentario alguno al respecto. Vila da Vila, M. *Románico de Ávila… Op. Cit.* Pág. 98.

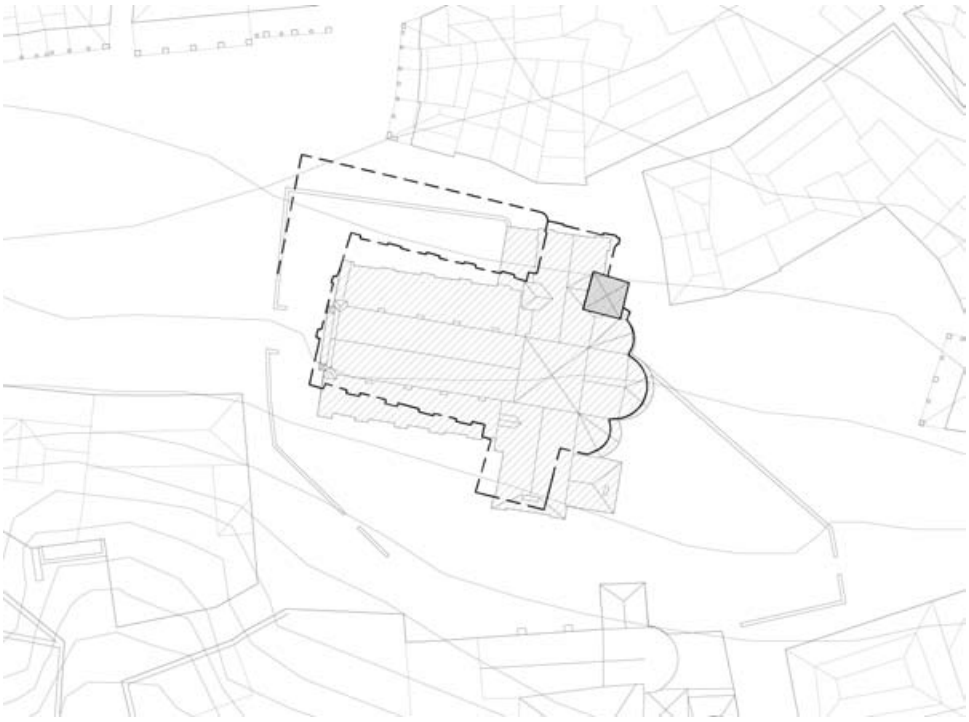
Planta del entorno de la iglesia de San Pedro de Ávila con los caminos que accedían a la ciudad desde El Espinar, Madrid y Cebreros

Foto antigua de la cabecera de la iglesia de San Pedro (Alguacil)

ciende bruscamente hacia lo que ahora se conoce como la cuesta de Gracia. Caída que no puede ser usada por vehículos con ruedas por su pendiente y el escalonado con el que se ha pavimentado esta vía. Debajo, y también al oeste del monasterio, en el plano de Coello se marca la existencia de una fuente, antaño llamada «el pilón de las Bestias» que ahora ya no existe y que evidencia que la afloración del manantial se produjo por esa fuerte caída del terreno. Al este, el convento limita con otra bajada semejante y por la que discurre otra larga cuesta llamada en el plano de Coello “cuesta de La Antigua”, que descendía a la calle del Granizo (hoy Doctor Robledo) y al barrio de las Vacas.

Todo esto nos permite entender la posición que ocupó la comunidad religiosa, montada en un enclave privilegiado con una defensa natural inmejorable por su lado sur y a la que añadiéndole una torre al lado norte quedaría reforzada su parte más expuesta y llana. Por eso, se comprende mejor que no se realizara la calzada de entrada a la ciudad al sur de la preexistencia de la torre de San Pedro, ya que cortaría el único espacio que la comunidad tenía para su desahogo (que recordemos, además, era algo escarpado y tenía afloraciones rocosas). Así que creemos que nunca debió ser ocupado ese espacio vacío sino por esa única zona cementerial y de expansión que tenía este conjunto religioso del que ahora suponemos estaría cercado en algún momento. Pero en la época de la repoblación este área no debió mantenerse en pie ya que desde que se crearon las dos instituciones debió quedar dividida, una ocupada por la iglesia y su atrio con sus espacios de protección alrededor, y otra para el templo y los edificios que la comunidad religiosa comenzara a edificar. Así que entre ellas se debió de crear un paso menor que atravesaba los cementerios y comunicaba la plazuela de *tras Sant Pedro* con el Mercado Grande por el sur. Este paso debió siempre ser menos importante que la calle que quedaba al norte, verdadera calzada de entrada a la ciudad desde tiempos remotos. Esta situación de inferioridad del lado sur frente al norte puede entenderse si se comparan las dos portadas laterales de la iglesia de San Pedro, ya que la que da a Santa María La Antigua es más sobria que la otra, enriquecida con una arquivolta de flores y tejaroz con modillones. Lo mismo sucede con otras iglesias como la de San Vicente que luce sus mejores decoraciones al lado contrario, en su caso al coso de San Vicente por la vía principal de entrada a la ciudad, al sur. En resumen, a la llegada de los repobladores, esta importante zona de la ciudad mantendría la memoria de su pasado cenobita. Allí se decidió instalar una parroquia que reutilizó algún material antiguo disperso por los alrededores para levantar una torre de iglesia, quizá incluso sobre alguna preexistencia. Con el tiempo, una comunidad religiosa volvió a ocupar el antiguo espacio que antes había tenido el cenobio y mantuvo la advocación a Santa María, por eso conocida como la Antigua.

Una vez vista la implantación urbana de la iglesia de San Pedro y sus posibles permanencias históricas comencemos a estudiar mejor la estructura de la cabecera y la posición que la torre ocupa en ella. El ábside norte, que es el que se adosa a la torre, tiene un giro anómalo que se rectifica en el ancho muro que lo separa del presbiterio y de su ya paralelo ábside meridional. Sólo Gutiérrez Robledo manifestó en sus escritos esta anomalía, pero sin darle explicación ni tratarlo con la destacada importancia que se merece[63]. Para nosotros, como hemos ya expuesto, el uso de esta supervivencia en la cabecera de San Pedro nos permite conjeturar con mayores visos de certeza que el documento de 1103 estaría nombrando las cuatro colaciones más importantes de los primeros años de la repoblación. Esta preexistencia sería la única que se ha mantenido en pie y una de las estructuras más antiguas de la ciudad de Ávila. Más incluso que cualquier cosa de San Vicente a excepción de lo que quedara enterrado de la iglesia que le precedió, pero de lo que no sabemos nada. Tendremos ocasión más tarde de tratar extensamente de ella. Sin embargo, como hemos visto, no nos sentimos capaces de poder fechar con precisión los pocos sillares que de la torre de San Pedro quedan a la vista, habida cuenta de lo poco que se sabe de esos oscuros años y de la escasez de aparejos semejantes documentados en Ávila. Ahora bien, ¿por qué se rectificó la alineación del ábside norte que se había adosa-



Plano de la iglesia de San Pedro en el que se representa mediante línea de trazos la hipótesis según la cual la iglesia se hubiera construido respetando la direccionalidad de la torre que suponemos preexistente

64 Delcor, M., “Les églises romanes et l’origine de leur orientation”, en *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*. 1987, nº. 18. Págs. 39-53.

65 Tomamos la línea este-oeste como referencia cero por simplificar los datos (en realidad tendría 90º). La declinación negativa sería la que desde un hipotético centro de cruce de los puntos cardinales desciende por el lado derecho de esa línea horizontal hacia el sur. Si tomáramos la declinación total al meridiano (eje norte-sur) tendríamos que sumarle 90º si es negativa y si fuera positiva, cosa que no sucede en ningún caso, restarle a 90 el ángulo positivo que diéramos. En este caso la iglesia de San Juan declina respecto al norte 109º.

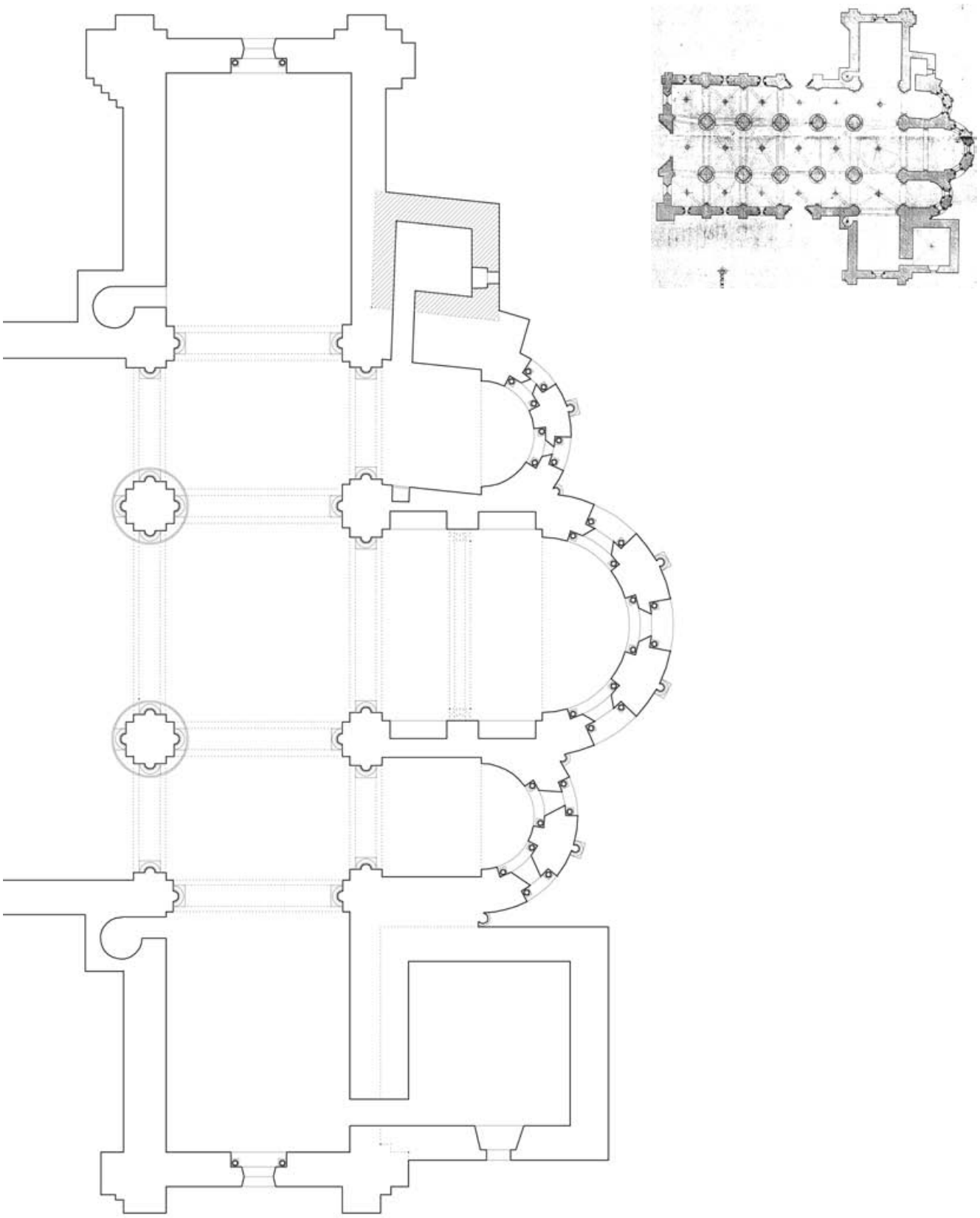
66 Con referencia a este tema de las orientaciones de los templos, se podría argumentar que estaban en función del lugar en donde nacía el sol el día de la celebración del santo de la advocación para que por la ventana central del ábside mayor entrara esa madrugada los rayos del sol paralelos a las naves. De ahí, los templos con advocaciones invernales declinarían negativamente ya que el sol se levanta en esas fechas por debajo de la línea este-oeste. Lo contrario sucedería con los santos veraniegos. El templo de San Juan estaría, por coincidir con el solsticio de verano, con la inclinación positiva más acusada. Mientras que los que tuvieran en el calendario su advocación coincidente con los días 21 de septiembre o el 23 de marzo estarían perfectamente orientados ya que son las fechas de los equinoccios y tener el día igual duración que la noche. En Ávila, esta idea no se debió poner nunca en práctica. San Vicente se celebraba el 27 de octubre y su cabecera declina incorrectamente al sur, y San Pedro debería casi tener la orientación de San Juan cosa que no sucedió. Pero, ¿qué pasaría con la luz del ocaso? Si se orientaba en la dirección de naciente se desatendía la opuesta, luego ¿no podrían orientarse las iglesias al revés, por la puesta de sol? En cualquier caso, toda esta argumentación parece que no fue la causa del giro de la capilla norte de la iglesia de San Pedro.

67 La partida en la que explica esta disposición métrica es la Partida Primera, título XIII, ley IV. El pie según se aclara es de 15 dedos y no de dieciséis como también se establecía. Por ello hemos tomado una medida próxima al pié de Burgos y algo más reducida del romano. Pinel, E. y Aguilera, A., *Códigos y Leyes de España.* Madrid, 1865. Tom. II. Pág. 109. La medida de treinta pasos es la que probablemente se utilizara en la época en la que se construyó la iglesia, pero la anterior de doce pasos, que daría unos 16,8 metros, es también mayor del espacio de atrio documentado en el XIX. Sobre todo este problema se puede consultar el artículo de I. Bango: “El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Vól. IV, 1992. Pág.95-96 y 107.

do a la torre, declinando ligeramente su orientación hacia el sur y en paralelo con ella? Otra vez resulta difícil dar una explicación racional a un hecho de esta índole. Puede que la respuesta esté basada en variadas causas que se nos esconden, aunque no por ello debamos dejar de analizar algunas opciones sabiendo que se les superpondrán otras muchas que ignoramos. Una primera bastante sencilla se basaría en la necesidad de buscar una mejor y preceptiva orientación de la cabecera del templo a naciente. Pero esta explicación no es convincente, ya que muchas de las iglesias tenían declinaciones superiores a las que tendría la nave de San Pedro de haberse construido con la orientación que tiene su torre[64]. Por ejemplo, en la iglesia de San Juan actual (recordemos que desconocemos todo de la primitiva) la nave tiene una declinación negativa al eje este-oeste[65] de 19º. Con semejantes valores estarían San Martín y San Bartolomé, estas sí antiguas. Mejor dispuestas están la catedral y San Andrés, casi orientadas con el paralelo. La de San Vicente tiene una declinación de 8'7º, la de Santiago (también reedificada) 7'6º, y la de San Nicolás 6'5º, todas ellas más próximas a los 10º que tuvo al final nuestra iglesia. Además, si tanta importancia le daban a este hecho, ¿por qué no orientaron correctamente el primer absidiolo norte? La declinación de la torre es de 6º más que la que ahora tiene la nave del templo. Esa diferencia tan pequeña hubiera permitido a todas luces orientar la iglesia completa en la dirección de la nave, si no es que concurriera otra circunstancia en su contra[66].

La segunda explicación es más prosaica y funcional. Se basaría en que con la orientación de la torre se estrangularía considerablemente la calle de entrada a la ciudad. Esto es así, puesto que aun siendo relativamente pequeña su declinación, se haría apreciable en el punto de mayor distancia al centro de giro de la torre, es decir, en la esquina noroeste de la nave menor del templo. Así, los pies de la futura iglesia y su atrio invadirían el paso de la importante calle que discurría al norte (hemos calculado que el final de la nave norte comería por completo el atrio actual y por tanto, este espacio habría que substraérselo en parte a la calzada, en total unos cuatro metros de invasión). Pero para que esta explicación tenga sentido, la calle tendría que estar ya muy formalizada (cosa que ya hemos expuesto creemos ocurría) y tener una presencia física importante, quizás con casas situadas al otro lado del templo, allí donde daba comienzo la plaza del Mercado Grande. La alineación actual de esta plaza ha cambiado considerablemente en esta zona. De ella tenemos levantamientos en algunos planos de alineaciones de mediados del siglo XIX en los que se ve que las casas que daban comienzo a la plaza estaban algo más retiradas que las actuales y con una dirección más paralela al muro septentrional de la iglesia. No podemos saber si esa orientación era la que existía en la edad media aunque podamos intuir que no sería muy distinta. Sin embargo, los casi veinte metros que había de ancho entre las casas de entonces y el cuerpo de la nave, parecen no justificar completamente la necesidad de realizar el giro. También sabemos que tampoco era necesario guardar completamente los preceptivos treinta pasos desde la pared de la iglesia hasta la valla del cementerio circundante que se disponían por las leyes medievales. Para hacernos una idea de lo que estas medidas conformarían en nuestro caso particular, hemos tomado un pie de 28 cm. y un paso de cinco pies, como se establece en *Las siete Partidas* de Alfonso X, que es uno de los lugares en donde se menciona esta ley. La distancia resultante serían unos 42 metros, la mitad que tenían entre la pared del templo y la alineación de las casas a mediados del siglo XIX. Tenemos que contar que, además, aunque el espacio libre fuera de unos veinte metros, la calle ocupaba un buen trozo. La cerca del atrio tenía entonces algo más que la de ahora, aproximadamente la mitad era atrio y la otra mitad calle. De todo ello deducimos que no había mucho espacio para el cementerio, por tanto ¿sería ésta la justificación a la inclinación del ábside? A pesar de que es patente la falta de espacio preceptivo para el atrio de San Pedro por el lado septentrional, no podemos afirmar que los cuatro metros que se le substraerían de realizarse dicho giro fueran la única explicación que estuviera pesando para cambiar la orientación del absidiolo norte[67].

¿Pero no será que el absidiolo norte se realizó precipitadamente antes que los otros dos y



Planta de la cabecera de la iglesia de San Pedro de Ávila (V. Ortiz) y planta general de la misma (E. Moya)

68 Ya dijimos que sólo hace mención a lo que de ella dice Gutiérrez Robledo sin entrar en mayores análisis. Vila da Vila, M. *Ávila Románica… Op. Cit.* Pág. 98. Ver nota *supra*.

69 Vila da Vila, M. *Ávila Románica… Op. Cit.* Págs. 478-481.

por eso se hizo parejo a la torre y esviado con respecto a ellos? Esa sería una tercera explicación, quizá la que en un principio más nos convenció si no fuera porque en su contra concurrían, como veremos, graves dificultades que no permitieron darla como válida. Otra circunstancia importante a tener en cuenta de la capilla es su condición complementaria al uso de la torre. Esa relación podría también ayudarnos a comprender cuál fue la motivación que les llevó a no amortizar las diferentes alineaciones entre estructuras haciendo que el estrangulamiento del esviaje quedara acoplado en el muro que separa el ábside norte de la torre. Por contra, se realizó entre el ábside mayor y el menor, lo que produce un frente del crucero más grueso en el lado norte que en el sur. ¿Pero, es que tenía tanta importancia la sumisión a una preexistencia tan poco destacada en comparación con la búsqueda de perfección formal de la construcción de una iglesia como la que se iba a hacer? Tal vez estas preguntas evidencien lo pragmáticas y adaptables que son las construcciones de este periodo, siempre abiertas a cambios que modifican unas expectativas que tantas veces se ven defraudadas, por alto o por bajo, para bien o para mal. Nuestros planteamientos actuales, tan proclives a intuir o anticipar lo que las previsiones de futuro puedan deparanos, son un punto de vista que caracteriza una óptica más moderna que tal vez no fuera tan tenida en cuenta por aquel entonces. Es por tanto más aceptable pensar en un modelo que consintiera la provisionalidad como algo tolerable y en la capacidad de proseguir utilizando lo ya realizado arrastrando las pequeñas imperfecciones con resignación o sin disgusto. Todas las fábricas que vamos a estudiar presentan las mismas características: cambios que aceptan la variación y sobre los que se proponen nuevas modificaciones. Muchas son rectificaciones realizadas sobre la marcha, otras aceptadas desde un principio. ¿En cuál de estos casos nos encontramos para dar explicación a esta pequeña anomalía (unos cuatro grados de declinación que sumaban unos cuatro metros de esviaje en el punto más alejado, una falta de perfección en la traza de lo que deberían ser tres ábsides paralelos)? Verdaderamente, esta diferencia no es nada si la comparamos con la desviación al este que ostenta la torre ahora (unos catorce grados del eje este-oeste del cuadrante), pero, si analizamos la planta en profundidad, veremos que es casi imposible proponer una razón que no vea en su trazado la aceptación de esta anomalía desde el propio replanteo general.

Ahora bien, ¿qué sucedería al hacer coincidir esta alteración con lo estudiado por quienes más han trabajado los cambios estilísticos de la decoración escultórica de esta cabecera? Es más, ¿podemos probar que en otros casos pudo suceder una dinámica semejante a la que aquí se ha planteado? Veamos el primer punto con ayuda de lo que recientemente se ha escrito y analizado sobre la escultura de esta iglesia y dejemos el siguiente para más adelante. En el trabajo de Vila da Vila sobre la filiación de la escultura románica de la ciudad de Ávila, nada se dice de esta alteración en la planta del absidiolo norte[68]. Al estudiar sus capiteles, esta autora ve en este ábside obra de un solo escultor que denomina “maestro del absidiolo norte de San Pedro” y que se distingue de otros maestros que trabajaron en los restantes ábsides[69]. Este escultor hizo además, según esta autora, dos capiteles del presbiterio en la pared de separación entre el ábside norte y el central, lo que supone una cierta continuidad temporal en la obra entre esas zonas. La conclusión a la que llega es que la iglesia contó con un primer escultor formado en la vecina iglesia de San Vicente que tenía peores modos que su maestro, quizá algún aprendiz local formado al amparo de ese taller principal y al que copia con sumisión. Lo concluye en general por la gemela disposición temática y por su mimetismo de peor calidad. Esto es, los ábsides norte de las dos iglesias son una reproducción temática casi idéntica, pero la realización denota la diferencia en la ejecución. La unidad formal que Margarita Vila ve en esta zona del templo de San Pedro podría permitirnos entenderla como antecesora de los otros dos ábsides realizados ya por otras manos. Aunque, como ya dijimos, atribuye también a este maestro dos capiteles de la cabecera consecutiva, zona por la que seguramente proseguiría la fábrica. Además, habría que añadir que tampoco tenemos evidencias constructivas o de traza que nos permitan suponer que hubiera habido una interrupción temporal excesiva.







70 De morfología muy semejante son las dos comunicaciones existentes entre las capillas de las torres de San Vicente y el exterior. De ellas, también se desconoce cuál fuera su función determinante. No tenemos conocimiento de alacenas que se usaran por entonces en otras iglesias románicas. Su uso como armario sería del tiempo que la construcción del lucillo del otro lado de la pared, con el dintel y jambas incrustadas de piedra de granito y el repintando del arco superior para simular las hiladas rectas del resto de la pared.

Fotografías del arquillo de la pared sur del absidiolo norte de la iglesia de San Pedro y lucillos del presbiterio (norte y sur)

Hablemos ahora de la planta. Lo que más obliga a considerar el ábside norte como parte de una concepción unitaria y global de toda esta zona de la iglesia es, precisamente, su traza. Esto es así a pesar de que exista el referido cambio de alineación, y lo deducimos, en parte, por la manera en la que se trazó su zócalo, es decir, por la geometría que siguen sus muros desde que se alzaron del suelo. Para ello, basta fijarse en la línea del interior que separa el semicírculo del cuarto de naranja y el resalte donde comienza la bóveda de cañón. En los tres guarda la misma dirección. Por ello suponemos que, a pesar de que el tramo recto del lado norte se separe de la canónica ortogonalidad del mayor y del de mediodía, todos fueron replanteadas en un mismo momento. El esviaje que toma la norte se debe a la necesidad de asumir el pie forzado de la torre. De ahí la complejidad de su traza. Debieron hacerla trapezoidal para resolver el cambio de alineación que la torre les impuso. Además, al observar atentamente su zócalo, no se ven signos que nos indiquen que se hubieran podido reutilizar los primitivos arranques de otro ábside anterior. Que hubieran tenido que adaptar la solución planimétrica de la cabecera triabsidial por ese patrón de partida. Así que hemos de concluir que la existencia de otros cambios entre el ábside norte y su gemelo sur, sólo son las lógicas adaptaciones a ese cambio de alineación y al proceso temporal en el que estas fábricas se hacían.

Dentro de las referidas alteraciones entre capillas se encuentra, por ejemplo, la diferente manera en la que se abrió la ventana central, más cercana a la curva de la capilla mayor del presbiterio en el absidiolo norte que en el sur. Esta adaptación se comprende al considerar la necesidad de respetar cierta axialidad en el ábside en correspondencia con el hueco situado al centro y la de tratar de hacer un reparto entre machones lo más paritario posible, tanto al interior como al exterior del cilindro. Hemos detectado, todavía, otro cambio. Pero más que de una adaptación, se trata de una modificación, de una alteración funcional entre las capillas menores. En la norte existió un arquillo que hoy ha sido adaptado y modificado para crear una alacena. Esta hornacina se adentra mucho en la pared, llegando casi a tocar el trasdós del muro de la capilla mayor. Por su configuración, sería muy lógico pensar en que fuera una antigua puerta cegada que quedaba enfrentada a la que da acceso a la torre. Sin embargo, no tiene salida, esto es, ahora no llega a comunicar con el presbiterio y, lo que es más raro, nada parecido se ve en el ábside gemelo del mediodía. A pesar de la falta de simetría, no podemos afirmar que en origen no hubiera existido un paso que permitiera la comunicación en el lado norte. En este momento, en el lugar donde quedaría el hueco del presbiterio, lo que existe es un lucillo adosado posteriormente. Con su construcción se eliminó cualquier posible rastro de la obra románica anterior. Dado el escaso tamaño que tendría este pasadizo, unos 64 cm de ancho, no parece lógico asignarle otro uso que no fuera el de paso entre capillas[70]. Por ejemplo, por tamaño tampoco parece lógico que tuviera relación con dos arquillos mayores con forma apuntada que existen en el ábside central, y que hoy, cegados, se encuentran en el tramo más cercano a la parte curva del cuarto de naranja, es decir, un tramo adelantados al anómalo norte. Estos nichos podrían haber estado abiertos al principio y cerrados en algún momento posterior, pero nunca podrían, por su posición, haber servido para comunicar con los ábsides menores. Ignoramos cuál fuera su primitivo uso, pero podrían haber sido pensados para albergar ya una función funeraria como la que todavía ahora ostentan cuando le añadieron lápidas sepulcrales bajomedievales. O tal vez serían tan sólo copias menores y sin funcionalidad conocida, semejantes a los arcos que tiene la iglesia de San Vicente y que se encuentran en todo el tramo recto de su ábside central (en los dos ábsides laterales las paredes son completamente ciegas en su parte baja). Aunque la explicación de este modismo en planta, más rico y mejor articulado en la iglesia de San Vicente, se deba a que esta iglesia no debió tener función cementerial por las reliquias de los santos, pudiera ser que hubiera quedado su recuerdo en esos dos nichos de la de San Pedro ahora ciegos, y que se construyeron ya con arcos apuntados. El que sean apuntados nos induce a pensar en una obra más tardía. Si se hubieran hecho de medio punto, podríamos habernos inclinado a pensar

71 Su buena conservación y la limpieza de dovelas e hiladas no aconsejan suponerlos abiertos con posterioridad. Ya veremos más adelante cómo esta intuición se puede confirmar mediante otros análisis.

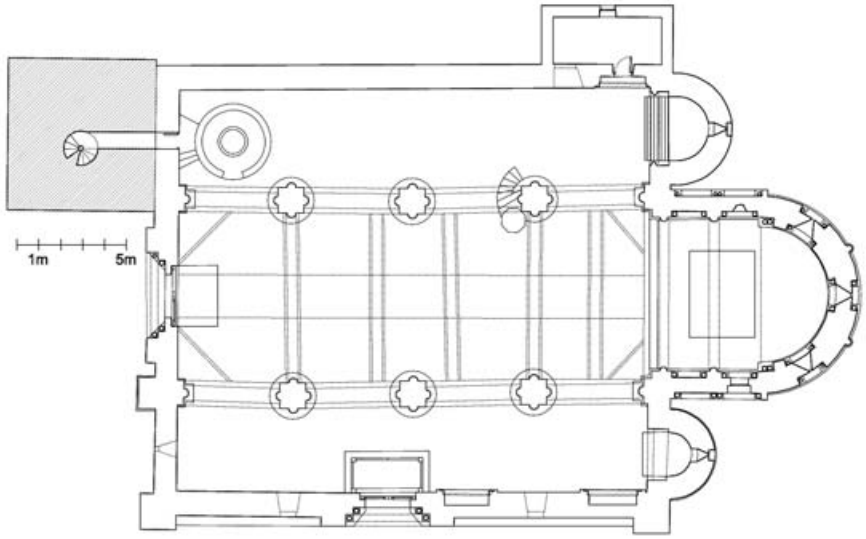
72 Gutiérrez Robledo, J.L., *Iglesias Románicas… Op. Cit.* Pág. 98.

73 Hasta la imposta baja del ábside central los tres hemiciclos tienen hiladas continuas. Sólo a partir de ahí se ve cómo pudieron construirse cada una por su lado. Pensamos que la norte, en la que se pueden ver algunos sillares con llaves en su unión con el central, podría haber sido levantada con anterioridad. La última sería la sur en la que también se descabalan las alturas de las hiladas a partir de esa línea.

en que serían recuerdo del modelo desarrollado en San Vicente. Pero debido a que todo en estas iglesias románicas se realizó en medio punto hasta ya mediado el siglo XII nos preguntamos si tendríamos aquí un indicio para retrasar la fábrica de esta cabecera a épocas tan tardías[71]. Otro cambio aún pensó que existía Gutiérrez Robledo entre las cabeceras de San Vicente y San Pedro, pero sin embargo no fue tal[72]. Se trata de las semicolumnas en ménsula que cortan al medio el tramo recto del presbiterio. Descendieron en un principio hasta el suelo hasta que las tallaron porque molestarían para la colocación de decoraciones enteladas. Su antigua posición puede verse por la diferente factura de los sillares recortados. Por todas estas pequeñas modificaciones entre ambas iglesias, retrasamos la realización de esta cabecera, aunque no tanto como para poderla desvincular de su modelo, la vecina basílica de San Vicente.

Resumiendo estos cambios sucintamente, diremos que para que el arquillo de la pared sur del absidiolo norte hubiera tenido uso como puerta de comunicación o de entrada entre capillas, su construcción tendría que haberse pensado desde el principio, cuando se comenzaba a replantear el zócalo de toda la cabecera. En ese momento el ábside norte se levantaría completo junto a la pared del lado del presbiterio y por consiguiente en unión al otro arquillo mayor de forma apuntada ya comentado. Es casi impensable que se realizara de otra forma, ya que estas fábricas se izaban parejas en altura para que sus muros fueran permitiendo, una vez alcanzada la nivelación adecuada, el relleno de cal y canto de los trasdoses hasta alcanzar en varias tongadas el comienzo de sus bóvedas. De hecho, todas las hiladas al exterior son coincidentes y consecutivas en los tres ábsides[73]. Por tanto, no tiene sentido pensar que esta cabecera se realizara de forma diferente. Podrían haberse retrasado las bóvedas, pero no sus muros, en los que, por otro lado, su decoración de cimacios e impostas, aunque irregular y desordenada, tiene suficiente sentido para pensarse en contigüidad.

Por todo ello, para nosotros el esviaje que presenta la cabecera norte no puede ser achacable a dos periodos constructivos diferentes, sino a una modificación en el orden de la traza, o mejor dicho, a una adecuación anómala de ella por un elemento importante que habría de ser asumido y que alteraba la perfección de la simetría triabsidial. El porqué de esta anomalía es por el momento un enigma sin fácil respuesta. Lo que sí queda claro es que lo causó la torre y que ésta antecede al proyecto desde el que se trata de dar respuesta con una, cuanto menos, esforzada solución. Nosotros planteamos una explicación rechazando acudir a cambios en las fases de la obra. Explicación basada, por un lado, en la necesidad de mantener en pie la torre; por otro, recordando la peor respuesta urbanística que hubiera resultado una orientación diversa; y por último, debido a la funcionalidad asociada al servicio litúrgico inmediato del ábside norte y en espera a que el resto del templo se fuera levantando. Por eso se realizaría la puerta que comunicaba las capillas, y por eso sus capiteles son estilísticamente de una misma mano, es decir, de un mismo momento. Se podría incluso haber techado, en espera de que las obras fueran concluyendo, los otros dos ábsides y se podría haber tapiado provisionalmente su arco de comunicación con la futura nave a poniente para utilizar con independencia su interior. La pequeña puerta serviría de entrada a esta capillita que tendría ya uso, como a su vez la torre, mientras que se proseguía con el levantado de los restantes lados de la iglesia.











74 Vila da Vila, M. *Ávila Románica… Op. Cit.* Págs.113-123 y Gutiérrez Robledo, J.L., *Iglesias Románicas… Op. Cit.* Pág. 122-126.

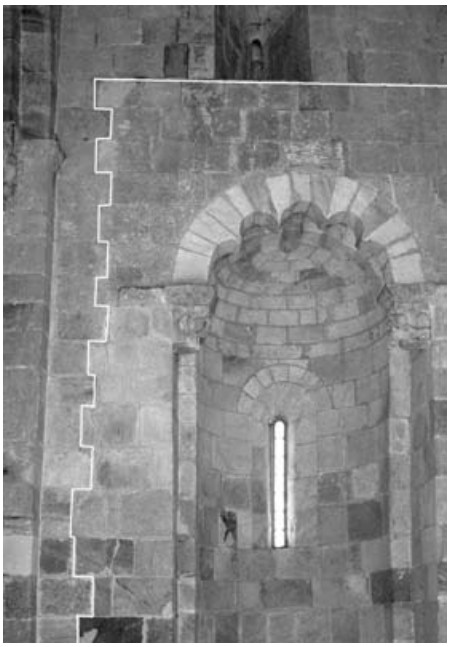
Planta de la iglesia de San Andrés de Ávila (F. Díaz-Pinés)
Fotografías de la unión de los ábsides norte y sur de la iglesia de San Andrés con el central

3. San Andrés: ¿un caso de fragmentación con vocación unitaria?

Existe otro caso parecido en el que esta anomalía puede ser interpretada de forma dispar. Nos referimos a la cabecera de San Andrés y las diferencias existentes entre sus ábsides menores y de ambos con el central. La respuesta que damos a este cambio no seguirá las explicaciones hasta ahora mantenidas por quienes más han analizado esta iglesia[74]. En ella, estos autores veían un cambio de talleres entre la obra de los ábsides central y sur y el otro absidiolo norte y la nave. Por los análisis estilísticos de sus esculturas, Margarita Vila identificó una primera campaña realizada por dos manos distintas que se repartieron cada una sendos lados de la capilla mayor más los dos capiteles, impostas y cimacios del ábside sur que, según ella, fueron realizados por el mismo maestro del lado adyacente. Después, a otra segunda fase le correspondería ya la terminación del absidiolo norte y todas las pilas de la nave. Las portadas sur y poniente, que para Vila serían obras más tardías, se salen de nuestros intereses. Sin embargo, para nosotros este proceso fue un poco diferente. En él vemos una secuencia con más modificaciones, o mejor dicho, reconversiones en el proceso arquitectónico de la construcción, que ofrecen una lectura algo más fragmentada en los cambios. Según podremos probar a continuación, en un primer momento un taller se encargaría de realizar el ábside sur. Luego, es difícil señalar con cuánta celeridad y contigüidad temporal a él, los dos escultores identificados por Vila acometerían la realización de la capilla central completa. Para finalizar se emprendería la construcción de las naves y el tercer ábside, al frente del cual se encontraría ya otro escultor. Este modelo fragmentario no es muy distinto del que se realizó en la cabecera de San Pedro, salvo en la unidad que presenta toda su traza. Frente a él, no se ve ahora un planteamiento arquitectónico tan unitario, lo que nos permite hacernos una idea de cómo debía ser el papel asignado al responsable de ejercitar esta disciplina.

Veamos más despacio el problema de San Andrés y comparémoslo con el caso de San Pedro. En San Andrés, el ábside sur es casi un pequeño nicho que se abre sobre el testero recto de su nave colateral. Es decir, no une su curvatura a la del ábside central más grande y generoso como suele suceder en las iglesias del modelo triabsidial, sino que al exterior queda un pequeño y angosto espacio de separación. Cuando se analiza la unión entre las dos naves, allí donde confluyen las curvaturas de los ábsides, se nota que las juntas horizontales no mantienen la línea en uno y otro lado. Es curioso ver al exterior cómo la decoración de la imposta de taqueado que está por encima de las ventanas del ábside central prosigue en la pequeña pared de separación, pero su ejecución es torpe y descuidada, lo que nos muestra el poco interés que debió guardar quien se encargó de su labra. Esta banda, además, no continúa por la parte curva del ábside menor. Como el taqueado pertenece al central y no al sur, nos evidencia que fue poco cuidadoso porque cuando se hizo se encontraba ya en un punto muy secundario y de escasa visión. Sin embargo, al trazar el exterior del ábside mayor se colocaron algunos capiteles en esa pared debido a que sería posible verlos con cierta comodidad. Por el contrario, el que hiciera el absidiolo norte, tapó casi por completo los capiteles simétricos que habían también sido esculpidos cuidadosamente, dejándolos encerrados en el rincón que creó este ábside.

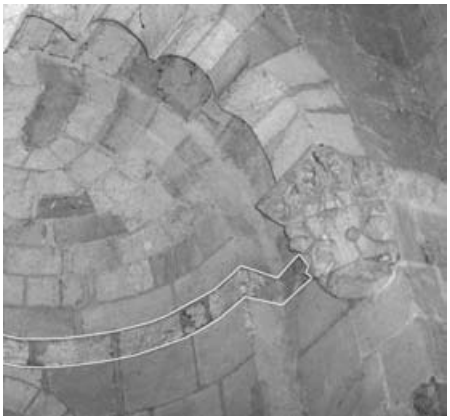
De ello se puede deducir una posible cadencia constructiva que intentaremos analizar ahora por dentro. Al interior del lado sur se puede comprobar cómo la fábrica ha sufrido un ajuste que se hace patente por la mala cicatriz que las diversas hiladas de diferente altura dejan al entrelazarse. Junto al machón del arco que da comienzo a los pilares de la nave se puede ver, en su lado sur, esta cicatriz entre el saliente al que se adosa la semicolumna en la que apoyan las arcadas de separación entre naves y la columna exenta en la que da comienzo el ábside sur. Esta rotura queda a similar distancia del comienzo de la pared interior meridional con respecto al eje absidial. El problema que normalmente surge al interpretar estas uniones entre distintas fases de una obra es saber cuál precedió a cuál, es



Fotografía del interior del absidiolo sur de la iglesia de San Andrés de Ávila, en la que se marca la línea de unión entre las fases constructivas



Fotografías del exterior y del interior del ábside sur con la correspondencia de la línea de imposta que se picó finalmente por dentro





75 Bango Torviso, en la breve mención que a esta iglesia dedica, coincide en ver los dos ábsides menores construidos con independencia al central. Es, sin embargo, contrario a la tesis que defendemos nosotros, ya que piensa que fue el central el primero en construirse. Aunque así fuera, la arqueología lo determinará, coincidimos con él en ver más fases de las hasta ahora aceptadas. Bango, I., *El arte románico en Castilla y León*. Madrid, 1997. Pág. 42.

76 Tanto en la puerta de unión de la nave con el panteón real de los pies como con los arcos torales del norte y del sur.

decir, cuál se adosó sobre la ya realizada[75]. Tanto una como otra podrían ser las que se levantaron en primer lugar si no fuera porque en este caso existen algunas indicaciones que nos permiten entender que fue el ábside central el que se adaptó al testero de la nave colateral sur y no al revés. Por las horizontales que forman las hiladas y la manera en la que se ajustan en uno y otro lado, se ve que existen algunos sillares de la parte sur que fueron labrados para quitarles un trozo donde se produjeron los encuentros entre ambas fábricas. Esta adaptación se realizó sólo en sillares del lado sur, a los que se les acopló otros completos del lado norte. También se añadió un taco para igualar las distintas alturas. Además, por las impostas y su jerarquía intuimos que el ábside sur interrumpió su continuidad antes de alcanzar la unión con el ábside central. Por el contrario, los sillares que más tarde forman impostas decoradas en el otro lado se adentran más en la zona de unión. Esta misma ley, sólo que con opuesto orden, se puede apreciar en el absidiolo norte, por lo que la conclusión a la que llegamos es que las tres capillas se hicieron mediando entre ellas lapsos de tiempo suficientemente grandes como para variar los ritmos del tamaño de sus hiladas, lo que nos induce a pensar que cada una de estas construcciones fue realizada sin que se produjera entre ellas una solución de continuidad muy extensa aunque apreciable.

En el lado sur, además, la decoración de las impostas y cimacios es muy unitaria y coherente, lo que ayuda a ver en ella una obra cerrada en traza y talla. Margarita Vila, sin aludir a esta eventualidad, ve una misma mano en toda la decoración de este absidiolo que atribuye a algún buen conocedor de la escultura leonesa de Santa María del Mercado, que por otros modismos, como el arco polilobulado de esta capillita sur, está también ligado con el gran taller de San Isidoro del León. Según ella, como sucedió en San Pedro, el mismo escultor prosiguió su labor en algunos de los capiteles del lado sur del presbiterio, pero la arquitectura de este ábside en nada concuerda con la que se desarrollaría en el meridional. Varias son las diferencias entre las maneras arquitectónicas de ambos ábsides. Por un lado, la forma en la que se concibe al interior, con dos fustes exentos con los que arrancaba el nicho absidial (desgraciadamente hoy desaparecidos) y que no existen en otros templos abulenses con dimensiones semejantes. Además está el arco polilobulado, ejemplo único también, y muy característico por su clara raigambre leonesa, ya que se entronca fácilmente con lo que se realizó en la última campaña de la iglesia de San Isidoro[76]. La cenefa del exterior del absidiolo que está encima del único hueco de ventana existente no se decora curiosamente al interior aun siendo el arranque de la bóveda de horno y continuación de los cimacios de los capiteles (cosa por cierto anómala en casi todas las molduraciones de ábsides románicos). Este modismo es uno de los rasgos más característicos de esta construcción. Se trata de una interpretación libre de un elemento decorativo que sólo se puede ver en Ávila y que denota un rasgo del buen hacer arquitectónico del responsable que realizó este ábside. La explicación que damos a este modismo es compleja, pero en ella se puede apreciar cómo su autor supo comprender la necesidad de atarse al orden general en una obra tan pequeña. De su ausencia al interior se puede deducir que quién la proyectó sabía controlar las maneras en las que reinterpretar un estilema que, como luego tendremos ocasión de ver, es casi una firma del arquitecto que pensó e ideó la iglesia de San Vicente. En realidad, si se observan atentamente los sillares por los que debía haber corrido esta decoración interior, se aprecia que en ambos lados quedan restos de repicado de lo que suponemos debió ser una cenefa eliminada. Algo así como un arrepentimiento que otra vez estaría motivado por intereses cuyas causas no podemos interpretar con certeza. Si por un momento imaginásemos lo que hubiera sucedido de haberse dejado labrada esta imposta, tendríamos que reconocer que se habría fabricado una decoración con excesivos quiebros y contraquiebros para un espacio tan pequeño, lo que hubiera producido evidentemente un recargado efecto que en absoluto mejoraba la percepción global de su arquitectura. Quizá se deba a esta apreciación el que se comenzara a tallar en un primer momento por los lados rectos y que al llegar al hemiciclo, más





Fotografías del interior y del exterior del ábside central de la iglesia de San Andrés

77 *Ibidem.:* Tera (págs. 360-361); Elines (362); Silos y Jaca (363); origen Cordobés (364); motivo de la segunda flora languedociana y borgoñona (374); Frómista, San Adrián de Saave, Jaca y Loarre (377) … sólo en referencia a los del lado sur que en gran medida guardan parentesco con los del lado norte y que fueron realizados a la par, por lo que se ampliaría el abanico aún más. Tal colección de cimacios en tan pequeño espacio resulta casi el repertorio completo o un muestrario de los cartones de los que se servían estos escultores y nos remite a la pregunta de si la circulación de estos cartones obligaría al conocimiento directo de las obras o sólo a la reinterpretación de los dibujos. En cualquier caso es interesante ver la amplitud de los contagios que estos modelos tienen aunque de ellos no podamos deducir mucho más.

tarde, se decidiera su eliminación. En cualquier caso, lo que en San Vicente es un invento que se convierte en modelo, es copiado en San Andrés con gran coherencia e incluso independencia del original. Es claro que el arquitecto de este ábside conocía tanto en lo arquitectónico como en lo escultórico lo que se estaba realizando por entonces en León y, lógicamente, en Ávila. Y es lástima que por el pequeño tamaño de la obra no se pueda comprender la envergadura de su valía, que resulta indiscutiblemente mucho más cualificada de lo que luego se haría en la capilla mayor.

En el ábside central esta sumisión al orden y a la contención formal asoma por su ausencia. En él, lo que se puede ver es una libre reinterpretación del modelo de la capilla mayor de San Vicente (también podría señalarse esta semejanza con la de San Pedro, aunque el arranque del hemiciclo con una columna doble nos remite directamente a la primera y desplaza a la segunda a ser otra variante derivada algo mejor resuelta). Pero resulta curioso que lo que se copia es un verdadero sinsentido arquitectónico. En San Andrés, la pared exterior del ábside central se articula como los paramentos interiores de las capillas laterales de San Vicente y San Pedro. Es decir, lo que en ellas era la arcada del tramo recto de sus ábsides menores al interior, en San Andrés se convierte en la articulación de la capilla mayor en el tramo recto exterior. El que sea allí donde se abre a cada lado una ventana de iluminación al presbiterio le añade cierto interés por su despego al modelo, pero evidencia la mala comprensión del mecanismo de articulación que existe entre los paramentos al exterior y al interior que las leyes constructivas de esas fábricas evidencian. Lo mismo ocurre con la doble columna en la que se produce el arranque del hemiciclo. Podríamos decir que toda la cabecera es una adaptación feliz de un modelo pensado para una concepción de otro rango. La copia es tan mimética en su modulación (dos arcos entre el machón de la semicolumna del fajón del tramo central de la capilla mayor a los que se trasdosan por el otro lado de la pared dos arcos consecutivos con una columna doblada en el centro) que nos remarca su sumisión al modelo y nos evidencia su incomprensión para entender cuál era su sentido original. Es decir, lo que hicieron quienes construyeron este cuerpo fue reproducir lo que veían levantar en la iglesia vecina, pero sin comprender el mecanismo que entrelazaba la globalidad de los espacios de una cabecera triabsidal. Por último, cabría establecer la hipótesis de que, tal vez, estuvieran esperando construir una cabecera triple semejante a la de San Vicente, pero esta posibilidad resulta muy débil ya que el modelaje de los arcos exteriores se adelanta sobre el arranque del hemiciclo de tal forma que si hubieran pensado añadir con posterioridad dos ábsides laterales más, se habrían casi comido las ventanas laterales de la semicircunferencia central.

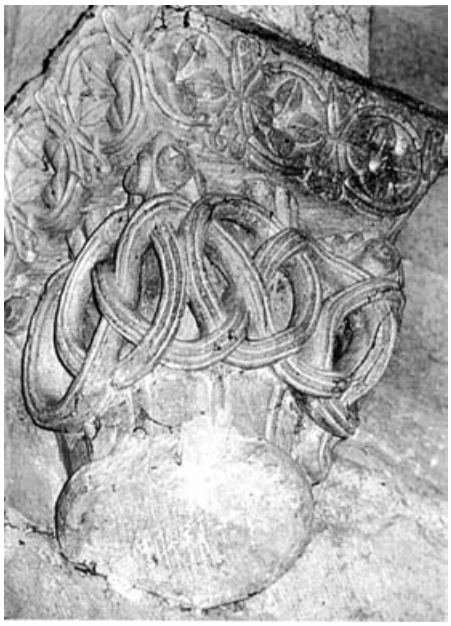
En cualquier caso, es evidente que nada de este ábside iguala los modos que tiene su vecino meridional, ni en su arquitectura, ni en su escultura. Por nuestro lado nos parece evidente, como por otro lado ha sido común para quienes más han estudiado la escultura de San Andrés, la raigambre leonesa del absidiolo sur. ¿Pero, qué le sucedería a la hipótesis enunciada por Margarita Vila -recordemos que la autora veía una misma mano escultórica entre el lado sur de capilla mayor y el absidiolo meridional- si se le quitaran los modismos leoneses que caracterizan a éste último? Analicemos por separado lo que esta autora dijo al estudiar la filiación del lado sur del presbiterio. En él, sólo encontró estilemas leoneses en los temas y en algunos motivos decorativos geométricos de los cimacios que por otro lado coinciden con otros muchos de Santa Marta de Tera (Zamora), San Martín de Elines (Cantabria), Silos (Burgos), Jaca (Huesca), Frómista (Palencia), etc[77]. Con referencia exclusiva a sus capiteles, de filiación leonesa serían para ella dos de ellos (una posible Santa Tecla y unos luchadores), mientras que de filiación compostelana veía otros dos (un joven en cuclillas con aves y un carnívoro con aves pero que además tiene conexiones directas con Moissac, San Quirce y la catedral de Módena), así como la asunción de un repertorio común a todo el arte hispano-languedociano que por entonces se desarrollaba. En cualquier caso, filológicamente nada emparenta a este taller con el repertorio escultórico de San Isidoro, lo cual resulta para nosotros un dato definitivo. Por otro lado, la otra











A la izquierda, capiteles de la colegiata de San Martín de Elines (Cantabria), Sta. Mª de la Vega (Oviedo), San Pedro de Tejada (Burgos) y San Isidoro (León). A la derecha, capiteles de San Andrés (absidiolo sur, lado norte) y San Vicente de Ávila (oculto detrás del retablo de la capilla mayor)



78 Vila, M,. *Ávila Románica… Op. Cit.*. Pág. 402-404. Figs. 96, 274 y 275. Il. 31.

79 De esa misma iglesia y de esa misma etapa constructiva es el arco polilobulado de la puerta que comunica el templo con el Panteón Real. También puede señalarse como leonesa la escasa profundidad del tramo recto anterior al hemiciclo. Reproducción del arco polilobulado en: Viñayo, A., *La España Románica. León y Asturias/7. Oviedo, León, Zamora y Salamanca.* Madrid, 1982. Ilust. 36. La fortuna de este modismo de raigambre musulmana fue grande, desde la fachada de Platerías de Santiago de Compostela hasta la iglesia de San Andrés de la ciudad Colonia (ilustración en: Rafols, J. F. et altri. *Historia del Mundo en la Edad media. III El Arte de la Edad media*. Editorial Ramón Sopena, S.A. Barcelona, 1990. Pág. 86.

80 Nos referimos al hecho de que las columnas exentas den comienzo a un ábside. Se parece algo a los ábsides de las iglesias de una sola nave de San Lorenzo de Pujayo (consagrada en 1132), San Julián de Bustasur (fechada en 1112). El tipo se mantuvo hasta la tardía de San Román de Escalante y aún a la de San Felix de Fontibre (finales del XII). Columnas exentas mucho más esbeltas tienen los absidiolos de San Isidoro pero dando comienzo al hemiciclo. Por la esbeltez del arco ingreso al ábside este modismo se separa claramente de los ejemplos cántabros. Podrá aducirse que se emparenta también con cualquier columna acodada de las portadas aunque por su diferente magnitud (al menos un tercio mayores) y su sintaxis son casos que no conviene asociar. Pero tampoco se puede establecer más que una vaga referencia tipológica con los ábsides santanderinos, sin que de ello podamos concluir una relación filológica directa. Fotos de estos ábsides en: García Guinea. M. A., *El Románico en Santander… Op. Cit*. Tom. I. Págs. 319-327, 426-429. Tom. II. Págs. 398-399,

81 Vila, M,. *Ávila Románica… Op. Cit.* Pág 338, Fig. 206.

82 García Guinea, M. A. *El Románico en Santander… Op. Cit.* Tom. II. Pág. 445. Figs. 1128 y 1130.

83 Reproducido en: Lojendio, , L. M., y Rodríguez, A., *La España Románica. Castilla/1. Burgos, Logroño, Palencia Salamanca.* Madrid, 1985. Ilust. 113.

84 Reproducido en Casares, E. y Morales, M. C., *El Románico en Asturias (centro y occidente)*. 1978. Pág. 151.

parte de la escultura de la capilla mayor de San Andrés es para esta autora de raigambre silense, por lo que cabría añadir otro dato más a la desvinculación de esta fase con respecto a lo leonés. Todo el conjunto tiene bastante unidad a pesar de verse claramente la división de los dos operarios en los repertorios decorativos y en las maneras escultóricas. La división entre ellos se encuentra en la mitad del hemiciclo, lo que nos puede hacer pensar, tanto en una obra conjunta contratada a mitades, como en dos fases independientes pero curiosamente partidas por su mitad. Por ello nos decantamos como Vila por la primera posibilidad, ya que la segunda es más artificiosa. Y también porque su sujeción a la traza arquitectónica es apreciable en ambos lados, como no podía ser de otra forma al tener que amoldarse a la simetría del ábside.

¿Qué sucedería si analizamos las raigambres leonesas del absidiolo sur? Es evidente que sí tiene más implicaciones leonesas, aunque sean mayores en la decoración de las impostas[78] y en el recuerdo del arquillo polilobulado[79] que en las tallas de sus dos capiteles o en la tipología arquitectónica de columnas exentas flanqueando la capilla, cuyo modelo podría situarse lejanamente en ejemplos de iglesias rurales de Cantabria[80]. De los capiteles, uno guarda semejanza a otro capitel de entrelazos del ábside mayor de San Vicente que, al estar oculto, Margarita Vila no debió conocer. Entre ellos, aunque no procedan del mismo modelo ni puedan ponerse en relación directa, existen ciertos parecidos en su volumetría y modelado. Sin embargo, si comparamos este mismo tema con el otro ejemplo de entrelazo existente en el presbiterio sur de San Andrés, veremos cómo la forma en la que se realizaron sus lacerías (con talla en la calle central de hilera de perlas entre dos resaltes lisos frente a los tres resaltes lisos de los ejemplos primeramente señalados) nos evidencia una separación aún mayor con respecto al capitel vecino del presbiterio. La semejanza que esta autora señalaba entre el lazo del capitel del absidiolo sur y una imposta y su capitel asociado de San Isidoro[81] testimonia cómo estos modelos geométricos se utilizaban y adaptaban a tipologías escultóricas diversas.

Más dudoso resulta que puedan asímismo servir para la identificación de ascendencias directas, ya que el capitel de San Isidoro que señala la autora como fuente de inspiración, tiene parentesco más semejante con otro que también menciona procedente de la iglesia cántabra de Elines, y que a todas luces pudiera ser fuente mucho más fiel del tema sin llegar a ser copia estilística[82]. Por ejemplo, este tema de lazo es semejante también a la parte baja de otro de San Pedro de Tejada (Burgos)[83] que añade elementos nuevos en su zona superior que enriquecen la composición de la escultura separándola de las estudiadas y que podrían, tanto dar comienzo a una familia divergente como derivar de ella. Otro caso parecido, más tardío y lejano, se puede ver en la iglesia de Santa María de la Vega (Oviedo)[84]. Ninguno de los tres guarda una relación directa por más que la geometría de la lacería se asemeje ya que, si se estudia con detalle, en todos se aprecian divergencias notables resultantes de la aplicación del motivo abstracto a la realidad física y a la mano del escultor de cada ejemplo. Son capiteles que no comparten más que una lacería simple en círculos que se entrelazan, pero con morfologías, labras y volumetrías en todo divergentes. El repertorio ornamental se usaba con libertad para adaptarlo a soluciones nuevas que difícilmente se producían con identidad mimética sin mediar cambios importantes entre modelo y copia, que a su vez era fuente de una nueva variación. Sólo algunos ejemplos eran copiados sin más, y en ellos las alteraciones introducidas entre las formas propias de los que los tallaban alteraban el proceso, dando a la copia una personalidad que las hacía diferenciarse frente a las de procedencia. Por eso es más fácil reconocer escultores por la introducción de sus modismos propios que hacer árboles de ascendencia fiables, ya que éstos podían estar influidos por elementos de muy diversas tradiciones que los harían irreconocibles a nuestros análisis. Por supuesto existen casos en los que modelo y copia se hacen evidentes, pero creemos que no podrían señalarse éstos como casos de ello, y de ser de alguno deudor, sería al de Elines al que más se parecería.







85 Esta decoración de las volutas puede verse ya en algunos capiteles de Santiago de Compostela atribuidos al maestro Esteban, por lo que no puede decirse que sea un rasgo de gran personalidad sino un modismo menor que caracteriza al autor del ábside sur frente al que podría identificar al otro escultor del lado contiguo de la capilla mayor que prefiere decorar sus volutas con acanaladuras. Una síntesis de estos dos modismos (volutas decoradas con hojas acanaladas) utilizó el escultor que talló los capiteles de la nave. Vid. Gómez-Moreno, M., *Catálogo Monumental de Ávila… Op. Cit.* Vol. de láms. I nº 323-326.

86 Precisamente lo que más se asemeja a San Isidoro de algunos de los capiteles del lado meridional de la capilla central de San Andrés es la forma en la que se realizan los caulículos. El de San Isidoro reproducido en la fig. 206; el de San Andrés en la fig. 68. El modelo de los caulículos de los capiteles del absidiolo Sur pueden estar relacionados con otro de Santa María del Mercado (fig. 96) que invierte el anillado de las hojas del modelo de San Isidoro. Para las reproducciones señaladas ver: Vila, M,. *Ávila Románica… Op. Cit.*

87 *Ibidem.:* Pág. 488-489.

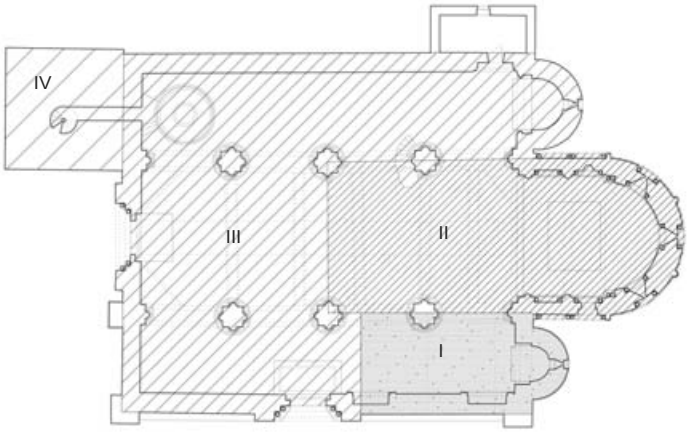
Fotografías de los capiteles del absidiolo sur de San Vicente

Fotografía de la capilla norte de la iglesia de San Andrés de Ávila

No hemos, sin embargo, señalado que los dos capiteles de este absidiolo sur sí que podrían emparentarse entre sí a pesar de tener uno y otro temas figurativos diferentes –el de los entrelazados circulares frente al de la cabeza de felino custodiado por dos leones de menor tamaño y de cuerpo completo. En ellos se ven semejanzas en la forma en la que se tallan algunos modismos menores como las hojitas que aparecen decorando las partes altas del tallo de sus volutas, o en la manera en la que se labran sus helechos, por otro lado, sin tampoco mucha semejanza con los de San Isidoro de León[85]. Si a ésto añadiéramos la identidad en la forma de realizar el caulículo central, podríamos asignar sin dudar una misma mano para ambos. Este tema de los caulículos nos añade un elemento nuevo con el que poder comprobar la diversa factura –aunque casualmente parecida en este particular– que existe con algunos de los del presbiterio, que, cosa curiosa, son más fieles a su vez a otros de San Isidoro[86]. Por ello, concluimos que los estudios filológicos entre capiteles se han de ayudar de otros elementos asociados para poder entender correctamente cuáles fueron los procesos mediante los cuales se llevaron adelante. En nuestro caso, la evidencia que la arquitectura nos ofrece permite afirmar que el escultor del ábside sur procedía muy probablemente de León, seguramente del taller que trabajaba en Santa María del Mercado como ya había supuesto Vila da Vila por los parecidos casi únicos encontrados entre sus cimacios, y que su arquitecto, si es que fue en este caso un individuo diferente de quien talló las decoraciones, conocía bien lo que se hacía en Cantabria, en León y en cierta medida, algunos modismos de la iglesia de San Vicente de Ávila. A pesar de lo poco que tenemos de su arquitectura, podemos asegurar que manejaba mejores modos que los demostrados por quienes desarrollaron lo restante. En cuanto a los escultores del ábside central, podemos también afirmar que tenían una formación homogénea en cuanto a su técnica material pero con repertorios de estilos distantes que nos permiten reconocer dos personalidades distintas entre sí –eran escultores de escasa destreza figurativa pero gran invención temática y ornamental–, mientras el arquitecto, si es que hubo alguien al que se encomendara específicamente este trabajo, compartía con ellos las mismas adjetivaciones de insuficiente formación disciplinar y quizá por ello no escasa osadía. Por tanto, podríamos ver en ambos casos cómo no es fácil apreciar una clara separación entre quienes desarrollaban la labor arquitectónica y a los que se les asignaba la tarea escultórica, pudiendo ser dos distintos ejemplos de talleres en los que se ejercían ambas cosas a la par.

Ahora bien, ¿qué se podría deducir si se comparan los procesos constructivos de San Andrés con los de la iglesia de San Pedro? Quizá lo que más nos interese resaltar es la posibilidad de que en ellas, aun cuando sus planteamientos arquitectónicos fueran diversos, debió de existir durante la ejecución de sus obras algún espacio habilitado provisionalmente para el uso litúrgico fuera o no éste también de culto. Esto incidiría en la interpretación que dábamos al documento de 1103 según la cual los repobladores habrían comenzado a tener una organización parroquial anterior al inicio de las grandes construcciones plenorrománicas. En el caso de San Pedro, creíamos haberlo podido intuir en referencia al ábside norte y a la preexistencia de su torre. En San Andrés, una vez comprendido el lento proceso constructivo sólo nos faltaría comprobar si la diferencia de tiempo entre la ejecución del primer ábside y el central pudo permitir, también, esta eventualidad.

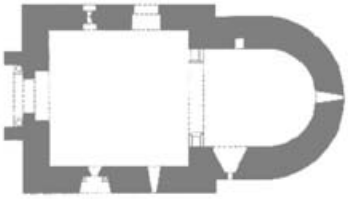
Veamos antes cómo se produjo el tercer ábside por si de este proceso pudiéramos deducir alguna otra cosa. Como ha sido sugerido por Margarita Vila al analizar estilísticamente los capiteles del absidiolo norte, al finalizarse las dos fases anteriores no dio comienzo de inmediato la construcción de las restantes partes del templo[87]. Pero hay otras evidencias además de las estilísticas que nos confirman esta posibilidad. La primera sería la simple constatación de la mala articulación de hiladas en el tramo recto del muro de separación de los ábsides. Pero además, cuando se reanudaron las obras por la parte norte, se volvió a replantear la traza del proyecto parcialmente. Esto se hace patente en la forma en la que se dispusieron las semicolumnas de arranque de la capilla norte. Por algún motivo desco-











Planta de San Andrés marcando la hipótesis de las distintas fases constructivas

Debajo, en la columna de la izquierda, dos ejemplos castellanos de iglesias de una sola nave, la parroquial de Almenara (Salamanca) y Santiago el Viejo (Zamora) y en la columna de la derecha, otros dos cántabros, San Lorenzo de Pujayo y San Félix de Fontibre, con tamaños equivalentes al ábside sur y al central de San Andrés

Como se puede apreciar, existen iglesias de una nave de tamaños semejantes a los ábsides mayores y menores

88 Habría que realizar al menos una cata arqueológica en el suelo en la línea de división entre la nave sur y la central o un poco más al mediodía (coincidiendo con el cosido del muro del testero) y ver si no quedan restos de alguna cimentación que separara ambos espacios. Sin embargo, también hay que advertir que debido a los usos cementeriales de estas iglesias puede que no quede rastro de estructuras anteriores. Existen algunos ejemplos de iglesias románicas de dimensiones mínimas que ya hemos señalado más arriba pertenecientes a Cantabria y de la región extremeño-castellanas (estrechas y largas) que parecen naves menores aisladas en espera de ampliación con un nuevo ábside central (por ejemplo: en Santiago el Viejo de Zamora, su absidiolo mide interiormente 3,50 y la nave del templo 4,15; en la parroquial de Almenara en Salamanca tiene su absidiolo 5,57). Más comunes, sin embargo, serían los casos contrarios de nave mayor con un solo ábside menor y que no llegan a desarrollar el simétrico. Pero su existencia no implica la existencia de esta otra posibilidad. Lojendio, L. M., y Rodríguez, A., *Castilla/1. Op. Cit...* Pág. 325 y 395. García Guinea, M. A., *El Románico en Santander… Op. Cit.*

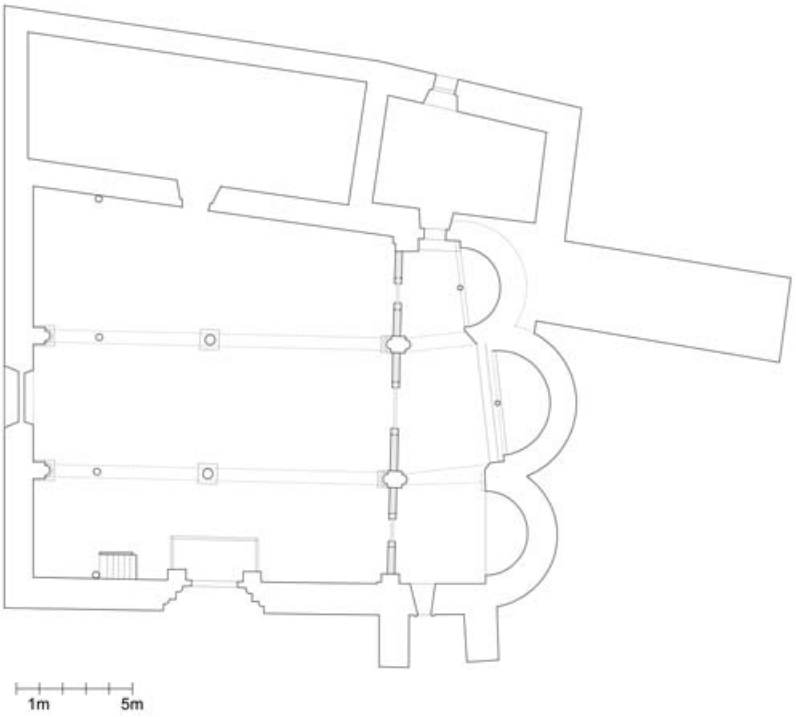
89 Recordemos cómo esta ermita se asienta sobre terrenos rocosos, aunque la cercanía al río sea grande. Por otro lado, según se desprende por la traza de los capiteles y por la envergadura del trabajo, la destreza de los operarios no tenemos por qué suponerla de peor calidad que en otras iglesias que sí guardan mejor traza.

90 Vila da Vila, M., *Ávila Románica…* Op. Cit., Pág. 128.

nocido, el modelo anterior no fue llevado adelante y se prefirió hacer medios tambores adosados al muro frente al uso de los fustes exentos. De esa variación se deducen, al menos, dos implicaciones asociadas que la justifican en parte. La primera, aproximarse a la norma imperante en el diseño de los ábsides que se hacía entonces. La segunda, tratar de agrandar al máximo el espacio del hemiciclo. La posición de la semicolumna del mediodía se realizó a la misma distancia que su simétrica sur, por lo que suponemos que hasta allí se respetó parcialmente la traza original. Sin embargo, en el lado septentrional, la otra semicolumna se desplazó hasta la pared de la nave, con lo que el tamaño se hizo mayor. Con seguridad éste fue el motivo principal del cambio, ampliar al máximo la curvatura ya que también se puede constatar cómo se había agrandado unos cincuenta y cinco centímetros el ancho de esta crujía con respecto a la del lado sur.

Esta pequeña alteración nos evidencia un cambio de proyecto al reanudarse la última fase, semejante al que debió suceder entre los dos ábsides anteriormente construidos, esto es, se constata, si no una falta general de traza para toda la iglesia, sí al menos la variabilidad de la misma. Por ello, pensamos que también resulta posible que se hiciera uso de alguna de las dos capillas a la espera de que se cerraran las naves y el testero norte en obras. Además está el hecho de que los finales de todos los muros y de los canecillos de la iglesia los realizó uniformemente el último taller. Por tanto, las cubiertas no debieron completarse hasta que se terminó esta última fase del templo. Pero, ¿cuál de estas estructuras hubiera podido funcionar en ese primer momento? Nada nos asegura que fuera la sur la que se pusiera en servicio, aunque contamos con un argumento que podría ser esgrimido para así poderlo justificar. A la altura de los capiteles del ábside sur, en su pared meridional, quedan restos de unos mechinales hoy cegados que pudieron servir para el empotramiento de las cabezas de las vigas de alguna construcción de madera colocada allí a la espera del cierre definitivo de la nave. Esa posibilidad no puede ser mantenida como evidencia, pero al menos sirve para añadir un dato más a la verosimilitud de la hipótesis. Es una posibilidad, aunque los desperfectos que ha sufrido toda esta parte del templo nos obliguen a ser cautos en este caso. El muro meridional y todo el ábside sur han sufrido mucho por la transmisión de fuerzas que las vigas de la cubierta han ido depositando sobre las cabezas de este no muy robusto paramento. En la actualidad, para detener el progresivo desplazamiento del muro, se colocó en las restauraciones de este siglo un contrafuerte que frena la progresiva ruina. De la mala previsión del proyecto es evidencia el mal estado de toda esta zona, con desplomes considerables a simple vista y desajustes importantes en las cabezas de las fábricas. Por eso, sin poder concluir nada seguro, las evidencias aconsejan considerar la hipótesis del uso de esta capilla sur antes incluso de la conclusión de la central[88].

Otras dos construcciones de Ávila en las que existen irregularidades entre sus ábsides son la antigua de San Bartolomé (hoy Santa María de la Cabeza) y San Segundo. En la primera, aunque su nave se realizó en ladrillo, sus tres ábsides fueron hechos en sillería. Entre el ábside que queda al sur y el que se hizo al norte existen diferencias notables que pueden ser interpretadas como las ya analizadas de San Andrés. Por el contrario, en San Segundo las diferencias de la cabecera son de orientación y más complejas que las ya aludidas de San Pedro. Son notables las diferencias existentes entre las orientaciones de los dos ábsides situados al norte con respecto al del sur, aunque los capiteles, según Margarita Vila, evidencian ser obra de un único momento. Para ella, la mala disposición de las alineaciones ha de buscarse en dos posibles causas. Por un lado, en que se asentó sobre un terreno húmedo, y por otro, en la escasa destreza de los operarios que la levantaron. Ninguna de las explicaciones nos llega a convencer[89], pero son más plausibles que otra explicación que circuló con cierta fortuna y que señalaba que esta alteración procedía de una particular forma de interpretar el simbolismo cristológico[90]. Sin embargo, si se mira la unión entre los ábsides central y sur al exterior, se puede apreciar que sus hiladas no son continuas, lo que avala la independencia temporal de las dos estructuras. Es decir, en San



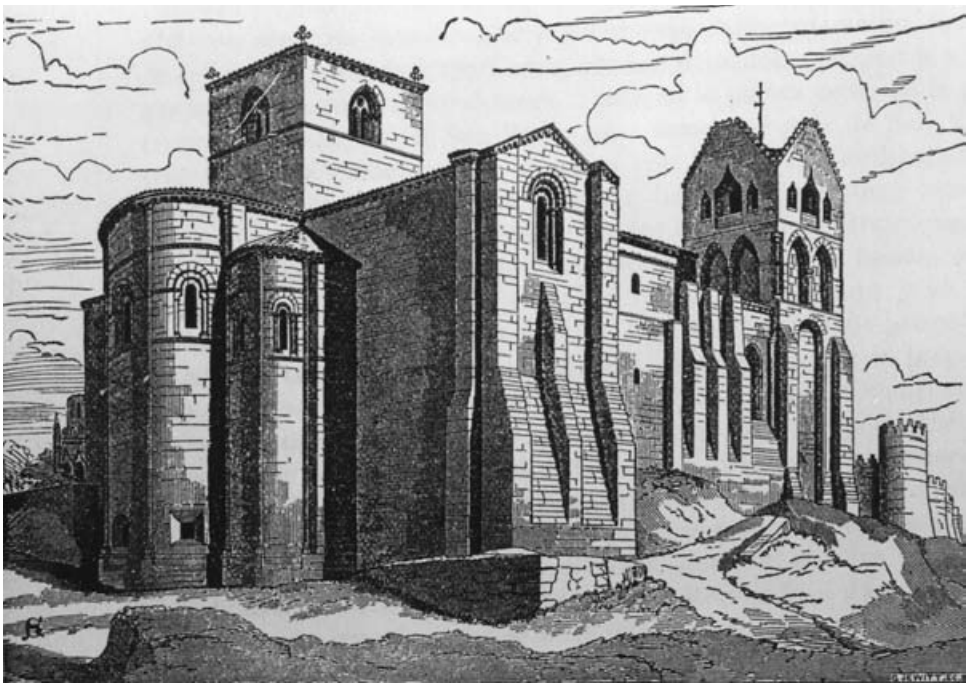




Planta de la iglesia de San Segundo y fotografías de los ábsides de San Segundo y de la Ermita de Nuestra Señora de la Cabeza de Ávila

91 Decimos creemos porque no es visible la parte en la que se produce al exterior su unión al estar tapada por una edificación.

Segundo, a pesar de que las decoraciones sean de un mismo taller, se realiza después de haber levantado un ábside previo y otros dos, creemos, consecutivos[91]. Por ello, para nosotros, las fábricas románicas menores se fueron levantando lentamente y se usaron parcialmente de forma inmediata. Esto nos ayuda también a comprender cómo los desajustes encontrados en sus torres son producto de una planificación que rara vez se dio desde un principio, ni tampoco anticipó todas las necesidades en un premeditado plan. Sobre algunas de ellas ya hemos tenido tiempo de referirnos más arriba, así que pasemos ahora a estudiar desde sus comienzos la gran iglesia de San Vicente, la que a pesar de tener la mejor traza de todas la abulenses también experimentó no pocos cambios en su dilatada y compleja construcción.



Representación de la fachada norte de San Vicente anterior a las primeras restauraciones en un grabado de G. Street

92 Salvo la cripta de San Justo en Sepúlveda (también El Salvador de Sepúlveda tiene una *confessio* abovedada bajo el ábside sin acceso que no se si podríamos considerarla tal) y la de la antigua catedral de Santa María de Segovia, con advocación a San Salvador y de la que sólo tenemos noticias documentales, no conocemos más criptas en la región. La primera sería coetánea por el estilo de los relieves que allí se encuentran, similares a los de la portada sur de San Vicente. Tiene dos capillas pues la tercera al norte se incrusta en la cimentación de la torre. Es posible relacionarla con la nuestra, aunque en sentido inverso, ya que sería más tardía. De la otra segoviana no queda nada al desaparecer la catedral románica y por lo tanto no podemos estudiar sus posibles vinculaciones. En Palencia está la cripta de San Antolín que pertenecía a un edificio anterior y cuya tipología y mayor antigüedad no nos permite ponerla en relación con la abulense. En Galicia contaríamos con ejemplos tardíos como Carboeiro y la mal llamada Iglesia Vieja de la catedral de Compostela. En Navarra tenemos documentados cinco ejemplos: dos anteriores, la que recientemente se ha encontrado en el ábside sur de catedral románica de Pamplona y la de Leyre, y tres más tardías, Santa María de Unx, Gallipienzo y Orísoain. Y en Aragón trece: Nª Sª de Alaón, El Frago (San Nicolás), Loarre (iglesia del castillo), Luesia (San Salvador), Luna (Santiago), Marcuello (iglesia del castillo), Montearagón (iglesia del castillo), Murillo de Gállego (San Salvador), Monzón (San Juan), Pertusa (Santa María), catedral de Roda de Isábena, Sos del Rey Católico (San Esteban) y Uncastillo (San Felices). En algunas de estas iglesias aragonesas sí que podríamos ver soluciones semejantes de fechas lo suficientemente tempranas como para poder haber influido en la nuestra. Sin embargo, al no contar con decoraciones escultóricas asociadas y ser técnicamente muy sencilla, la cripta de San Vicente imposibilita cualquier comparación debido a lo comunes que resultan sus formas constructivas. Tampoco, como luego veremos, es una ayuda analizar la forma en la que se estableció su acceso. Para la cripta de San Antolín: García Guinea, M. A., *El Románico en Palencia… Op. Cit.*, Págs.83-84. Catedral de Segovia: Ruiz Hernando, A., "La catedral de Segovia", en P. Navascués y J. L. Gutiérrez Robledo, *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: Las catedrales de Castilla y León I. Actas de los congresos de Septiembre 1992 y 1993*. Ávila, 1994. Págs. 161-191. Las excavaciones de la catedral de Pamplona: Mezquíriz, M. Á. y Tabar, M. I., "Excavaciones arqueológicas en la catedral de Pamplona" en, *Trabajos de Arqueología Navarra*. Nº 11 (1993-1994). Págs. 308-311, y Idem., *Los niveles del tiempo. Arqueología en la Catedral de Pamplona. Catálogo de la exposición, Museo de Navarra, 25.XI.1993- 9.I.1994*, Pamplona, 1994. Pág. 9. Para las demás obras aragonesas ver: Canellas, Á, y San Vicente, Á., *La España Románica*. *Aragón.* Madrid, 1979, y Abbad, F., *Zaragoza. Catálogo Monumental de España*. Madrid, 1957. Págs. 569-572, 579-580, 586-589, 632-633, 672-674. Para las navarras: Uranga, J. E. y Iñiguez, F., *Arte medieval navarro*. Pamplona, 1971. Págs. 129 y sigs., y Lojendio, L. M. *La España Románica. Navarra.* Madrid, 1979. Para Sepúlveda: Ruiz Montejo, I. *El Románico de Villas y Tierras de Segovia… Op. Cit.* Para Carboeiro: Bango, I. *La arquitectura románica en Pontevedra*, La Coruña, 1979.

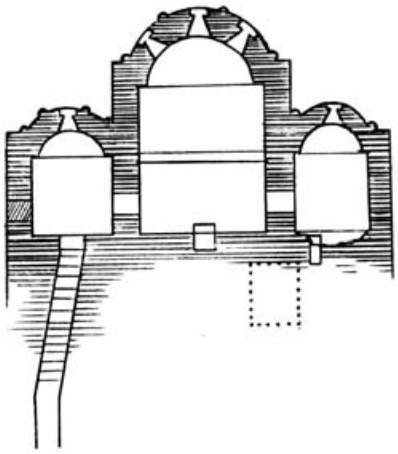
93 Un contingente importante de colonos era de origen vasconavarro y otro aragonés. Por ejemplo, de Loarre tendríamos dos núcleos rurales en la provincia de Ávila, Aldea de Domingoluharre y Luharre. A ello cabría añadir que las criptas más parecidas a las de San Vicente se encuentran en el entorno de la comarca de las Cinco Villas de Aragón, Sos del Rey Católico y Murillo de Gállego, seguidas en menor medida por las de El Frago, Luna o Luesia. Recordemos que este toponímico curiosamente coincide con el de los repobladores riojanos. Barrios, A., *Estructuras … Op. Cit.* Vol. I, Págs. 132-136.

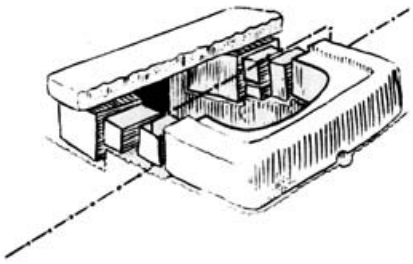
4. El modelo unitario de San Vicente: su raigambre y difusión

Después de analizar algunas de las más destacadas iglesias románicas de Ávila, es turno ya de que nos metamos de lleno con la más importante de ellas, aquella que, a partir de ahora, centre todas nuestras investigaciones. Pero la basílica de los mártires Vicente, Sabina y Cristeta es el edificio románico más estudiado de nuestra ciudad, así que antes de comenzar con nuestra labor es conveniente que nos detengamos a explicar en qué va a consistir ésta. Nuestra investigación tratará, en primer lugar, de mostrar las etapas constructivas con las que se fue levantando cada una de las partes en el tiempo para, en un segundo momento, formular hipótesis sobre los porqués de estas fases y los proyectos que se perseguían hacer y los que se pudieron truncar por el camino. Para ello, tendremos que tratar de identificar, también, las raigambres estilísticas de sus constructores para establecer mejor el horizonte de conocimiento que barajaban cuando decidieron hacer lo que hicieron. A la luz de nuestras investigaciones se replanteará la tesis mayoritaria hasta ahora mantenida que liga, desde los comienzos del siglo XX, a nuestra iglesia con la leonesa de San Isidoro. El autor de esta propuesta fue el arqueólogo e historiador granadino Manuel Gómez-Moreno. Recientemente, el historiador catalán Daniel Rico Camps, que ha finalizado una monografía sobre la iglesia, ha visto otra raigambre estilística, que si bien es independiente de la leonesa, sí comparte un foco común. Se decanta por hacer partícipe al autor de la línea escultórica de una formación aragonesa que sería la culpable del malentendido anterior. En su trabajo, pone en duda seriamente lo que la historiadora gallega Margarita Vila da Vila había tratado de establecer cuando investigó todo el foco escultórico del románico pleno abulense, menteniendo en parte las orientaciones marcadas por Gómez-Moreno. Sin embargo, sus investigaciones abrieron el abanico estilístico por otras zonas que antes habían pasado desapercibidas incluyendo, además del foco gallego y cántabro, el origen aragonés de muchos de sus parecidos. Pero no será hasta el estudio filológico de Rico cuando se reformule la orientación de todas estas influencias y se le de una nueva interpretación en la que se separen ya las líneas leonesas y las abulenses sin necesidad de establecer influencias entre ellas. Son focos con orígenes comunes desarrollados casi en contigüidad pero independientes. Ese es el mérito de esta nueva lectura con la que se reordena el panorama de la escultura románica castellana y con la que se sitúa la ciudad de Ávila como un nuevo foco de polarización regional hasta ahora poco valorado. En nuestro estudio de la arquitectura de San Vicente podremos ver cómo, al igual que en la escultura, la filiación aragonesa se convierte en la más clara y destacada influencia. Aquella que nos permitirá explicar algún que otro modismo abulense que será objeto de imitación en otras iglesias de la ciudad y de la región. Con todo, este desarrollo será breve, ya que aires de cambio vendrán después, que vuelvan a hacer de Ávila centro de difusión de otro estilo más rico e internacional al que nos referiremos en el próximo capítulo. Pero dejemos estas explicaciones para más tarde y veamos cómo dieron comienzo las obras de la basílica vicentina.

4.1 La cripta

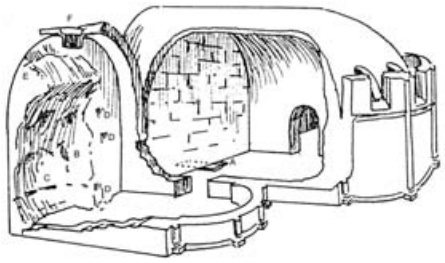
Ya hemos señalado más arriba que lo primero en realizarse fue su cripta y a ella nos referiremos a continuación. Formada por tres ábsides situados en contigüidad a lo que se supone fue el área donde se encontraban los restos de los enterramientos de los mártires, la cripta de San Vicente es uno de los pocos ejemplos que de este tipo de construcciones se realizaron en la región de la frontera castellana en el siglo XII[92]. Este hecho resulta de por sí curioso si no fuera porque además, la mayor concentración de iglesias románicas con cripta se halla en la zona navarro-aragonesa que, como ya explicamos, viene a coincidir con los lugares de origen de algunos de los repobladores[93]. Sin embargo, esta coincidencia no deberíamos llevarla más allá de la simple semejanza entre movimientos migratorios de colonos y de artesanos. Pero en ellos, los primeros, aquellos de los repoblado-





Dibujo de Rodríguez Almeida en el que sitúa su hipótesis de permanencia de enterramientos de los mártires Vicente (en el centro), Sabina y Cristeta (en el ábside sur). La sepultura del lateral norte del ábside sur sería ya medieval.

La otra figura corresponde al croquis de la supuesta tumba del mártir San Vicente en la cripta pegada al muro occidental según este nicho anterior.



Dibujo de Rodríguez Almeida de los ábsides norte y central de la cripta

A.- Sepultura nº 1, casi cubierta por el muro
B.- Restos del arcosolio
C.- Indicio de la cobertura con lastras de mármol
D.- Apoyos de muro lateral
E.-Apoyo de bóveda
F.- Sepultura medieval

94 Asumimos aquí lo ya señalado por Rico Camps, D., *Op. Cit.* Pág. 195-198.

95 Se supone que fue en ese año porque de esa fecha (20-4-1062) es la donación de Fernando I al monasterio de Arlanza donde se mencionan ya las reliquias de los tres santos. Serrano, L., *Cartulario de San Pedro de Arlanza*. Madrid, 1925. Doc. LXI. Págs. 124-125. El primer relato de estos suceso lo escribió el monje Grimaldo a finales del s. XII. *La "vita Dominici Silensis" de Grimaldo.* Estudio, edic. crit y traduc. de Vitalino Valcarcel. Logroño, 1982. Ver especialmente el título VIII: De cómo brilló en el don de la profecía.

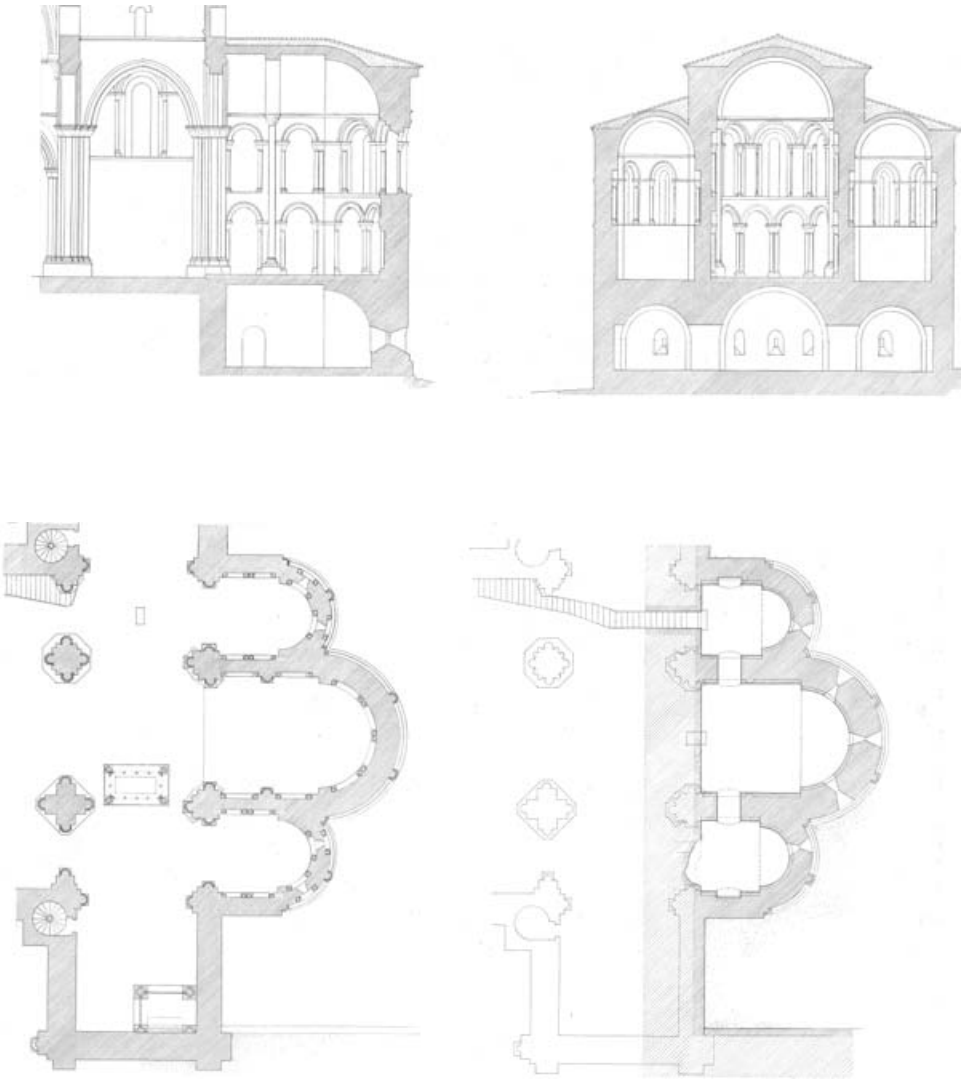
96 Rodríguez Almeida, E., "La primitiva memoria martirial de los santos Vicente, Sabina y Cristeta (Ávila: España)", en *Atti del VI Congreso Internazionales de Archeología Christiana*, Ravenna, 1962. Pág. 790.

97 Almeida da 1,18 x 0,77 x 1,10 cm, mientras que yo mido 0,92 x 0,48 x 1,40 interiores de los cuales la longitud que sobresale del muro es 0,36 y el resto queda oculto por la pared del testero occidental de la capilla central de la cripta. Para él, la existencia de una lastra partida de mármol es evidencia de una tumba tardorromana. Sentimos tener que confesar no haber sido capaces de reconocer los restos de dicha cobertura de mármol que el autor describe en su artículo atrapada por el zócalo de sillares de la pared de la capilla. Esperamos que una intervención arqueológica nos depare la evidencia de su existencia. Tampoco tenemos noticias de que se tenga localizado el pedazo de mármol que según el autor se asemejaba a una «Katarakta» funeraria y que encontró en el fondo de la tumba. *Ibidem.*, Pág. 790-794.

res, han de preceder por fuerza a los otros de artesanos en varios años de antelación, pues las fechas en las que hemos visto se realizaron cada una de estas oleadas (como poco de veinte a treinta años de diferencia) nos facultan a que pensemos en una influencia no directa sino motivada por la aparición ya de una demanda generada por una expectativa económica pujante. Intereses políticos o religiosos podrían favorecer o acelerar estas oleadas dirigiéndolas hacia fines premeditados, pero la explicación a la participación de anónimos talleres artísticos y sus lugares de procedencia sólo cabría atribuirla a la semejanza de los itinerarios migratorios con independencia temporal y sin relacionarlos con clientelas entre paisanos[94].

Lo primero que veremos es la traza de la cripta y de la cabecera, que para nosotros es ciertamente unitaria. También consideramos que esta traza se extendió al transepto y a un primer proyecto de las naves que fue posteriormente cambiado. A partir de ese momento debió de introducirse un nuevo modelo que alteró considerablemente lo que más tarde se hizo y al que nos referiremos en el siguiente capítulo. Por tanto, como ya hemos comenzado a intuir al inicio de este epígrafe, la construcción del templo contó de partida con la necesidad de asumir los antiguos restos de la basílica dedicada a los mártires en consonancia con la nueva traza. En concreto, si es que así se decidía, se tendría que dar alguna respuesta sobre el sitio que ocuparían en su nueva planta las antiguas tumbas martiriales de Vicente, Sabina y Cristeta, o el lugar donde se produjo el martirio y se derramó la sangre santa. Emplazamientos cargados de significación en cualquier hagiografía martirial y de los que se mantendría memoria y probable veneración. Recuérdese que hacia 1062, en vida de Fernando I (+1065), se desenterraron y dispersaron de Ávila los cuerpos de los tres hermanos[95]. Por tanto, cuando se decidió acometer la cripta no resulta descabellado pensar que se mantendrían a la vista restos de los sepulcros, ciertas partes de la primitiva basílica más o menos restaurada y usada por los repobladores, así como algún recuerdo de la topografía del primitivo área martirial. Parece entonces sensato intentar preguntarse qué queda en la iglesia actual de esas preexistencias, o dónde situarlas hoy en la geografía de nuestro templo. Fue Rodríguez Almeida quien hace ya algunos años, en un artículo muy citado, se encargó de proponer la restitución parcial de esos lugares. Muchas de sus afirmaciones, debido quizá a su intuición e inventiva, han sido aceptadas por la historiografía posterior. Pero, como veremos a continuación, no podemos por más que sentirnos sorprendidos por la credibilidad que obtuvo la identificación que Almeida propuso de las antiguas tumbas de los tres hermanos martirizados por la legendaria persecución diocleciana[96].

La primera y más destacada sería la de Vicente, que se ubicaría para él en una cavidad que las filtraciones de la ladera mantienen siempre inundada y que correspondería, según nos explica, con la tumba en la que debido a su tamaño se colocaron los incompletos restos de su cuerpo recogidos por los alrededores[97]. Por su situación, como veremos, podríamos pensar que fue sobre esa pequeña cavidad donde dispusieron los arquitectos medievales el epicentro de su nuevo templo, ya que ocupa un punto muy destacado del trazado de la cabecera. Queda justo en la intersección del eje longitudinal de la nave mayor con el muro perpendicular sobre el que finalizan los ábsides y da comienzo el crucero. Podríamos decir que corresponde a la hoyuela de nuestro cuerpo, esa pequeña cavidad que se forma en la unión de las clavículas justo donde el cuello y el tórax se separan, pero trasladado metafóricamente a la planta de la iglesia. Esta colocación es muy interesante al poderla poner en relación con un lugar geométrico del que podríamos deducir una intencionalidad de trazado clave para el entendimiento del pensamiento simbólico del templo. Si nos preguntáramos cuál sería el punto de mayor importancia simbólica de una iglesia martirial, aquél en el que se conservaran las reliquias de un mártir, podríamos establecer algunas hipótesis para comprender mejor la jerarquía de sus espacios. Sin embargo, nada de esto puede ser confirmado dado que no sabemos en donde se pensaban colocar los restos de los mártires al estar éstos ausentes de Ávila cuando dio comienzo la construcción de esta



Secciones longitudinal y transversal de la cabecera y cripta de San Vicente y plantas de los ábsides en varios niveles

98 Los restos en estas iglesias no siempre se encontraban en la tumba original. Además, el tema de las iglesias de peregrinación es más un convencionalismo historiográfico que una realidad tipológica al servicio de una función litúrgica que pueda ser demostrada empíricamente. Es decir, hay más ejemplos de los cinco que componen el grupo y entre ellos más diferencias de las que aconsejarían la formalización de una tipología cerrada. Ver al respecto el esclarecedor análisis de este problema en Bango, I. “Las llamadas iglesias de peregrinación o el arquetipo de un estilo”, en Bango, I., Núñez, J. M., García, J. M., *El Camino de Santiago, Camino de las Estrellas…* Santiago de Compostela, 1994. Págs. 11-75.

99 Guerra Campos, J. *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*. Santiago de Compostela, 1983. Un buen resumen sobre el sepulcro de Santiago y su iglesia posterior: Guerra Campos, J. “El sepulcro de Santiago”, en *La Catedral de Santiago de Compostela*. Barcelona, 1977. Págs. 51-86. La confessio de Gelmírez se relata en la *Historia Compostelana*. Edic. y trad. de E. Falque. Madrid, 1994. Págs.107-108, (I, XVIII).

100 *Ibidem.,* (I, XVIII), Págs. 106-108. López Alsina, F., “Ficha 61. Costumbres sobre el reparto de las ofrendas presentadas por los-peregrinos en la iglesia de Santiago (c.1240-1250). Libro 1º de Constituciones (1328)”. *Santiago Camino de Europa. Culto y Cultura en la Peregrinación a Compostela. Monasterio de San Martín Pinario*. Santiago, 1993. Pág. 342.

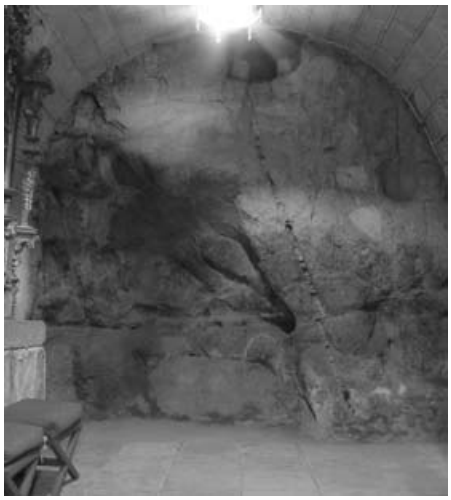
101 Bango, I. “La cabecera de la catedral calceatense y la arquitectura hispana de su época”, en Bango I., Yarza J. y Español F., *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada. 29 al 31 de enero de 1998.* Santo Domingo de la Calzada, 2000. Págs. 15-150.

cripta. Así que tendríamos otras posibilidades para poder tratar de identificar la posición de las reliquias. En las construcciones realizadas en honor a santos en las que se conservaran algunos de sus restos, su tumba era una cosa y otra distinta el altar que se les dedicaba. Estas dos estructuras podían quedar juntas o bien algo separadas. También existía otra posibilidad si en la iglesia no se encontraba el "locus sanctus" de la tumba original: realizar un altar convenientemente consagrado con las reliquias del patrono sobre el que se colocaba una suntuosa arqueta, o tan sólo dicho altar con las reliquias en una caja, depositadas en algún nicho o enterradas en sus proximidades o en una cripta. ¿Cuál de estos casos correspondería a lo que el arquitecto románico tuvo ante sí?

Pensemos como Almeida que lo que se respetó fue el "locus sanctus", allí donde fuera sepultado en origen Vicente, estuviera o no su cuerpo dentro. Sin embargo, el modelo que se realizó no coincide con el que se hizo en la iglesia de Santiago de Compostela o en otras iglesias llamadas convencionalmente de peregrinación[98]. En lo principal porque no se desarrolló una cabecera con deambulatorio y capillas radiales, sino una de triple ábside más modesta como otras muchas en las que, aun teniendo reliquias valiosas, no se estimó necesario fabricar esta destacada disposición. En la gallega, los supuestos restos del apóstol se han conservado en una cripta que fue antes una *cella* cuadrangular de origen tardorromano situada debajo de la mitad del presbiterio románico que rodean las capillas radiales y que posteriormente, durante el pontificado de Gelmírez, se reformó y añadió por su parte trasera una *confessio* para la visita privada de los peregrinos con acceso desde el deambulatorio[99]. En ella, todos estos elementos de culto de los que hablábamos antes se dieron unidos mediante una compleja conjunción arquitectónica en la que se verificaba la veneración al lugar de enterramiento del cuerpo y ante el cual, en la *confessio* adyacente, se podía rezar. Encima se fabricó un suntuoso altar y un lujoso baldaquino en donde se celebraban las misas, e incluso detrás de las rejas de la capilla mayor, se podía hacer entrega de las ofrendas que los peregrinos traían y dejaban en el arca del altar del santo o en la de la obra de la catedral[100].

Luego estaban aquellos otros ejemplos en los que el "locus sanctus" y el nuevo enterramiento quedaban separados, y algo más alejado se situaba el altar principal del templo (normalmente ya sin estar vinculado con la advocación martirial). En ese caso se realizaban en cada sitio aquellos requisitos propios del lugar: las procesiones, las ofrendas, las misas o cualquier otra actividad litúrgica o devocional que fuera requerida. Este pudo ser el caso de Santo Domingo de la Calzada[101], y más complejo y mejor documentado, el de Santo Domingo de Silos, donde la primitiva tumba fue cambiada de la puerta del claustro al interior de la iglesia levantándose en su nueva posición un suntuoso sepulcro. Allí, cerca de uno de los tres altares del ábside, se dispuso otro altar específico para el santo que, debido a la fama que obtuvo y dada su cercanía al altar del absidiolo norte de San Martín, aconsejó una ampliación de la cabecera de la iglesia del monasterio con el consiguiente desplazamiento de sus antiguos altares que siguieron manteniendo sus antiguas advocaciones. Por último nos quedaría el caso en el que el primitivo lugar de enterramiento se había perdido o quedaba en otro sitio. En ellos bastaba que el altar contuviera las reliquias de consagración y, si sobraban más restos, se dispusieran expuestos en una arqueta o enterrados en algún lugar cercano. Este sería el caso más común y del que tenemos un claro ejemplo en el monasterio de San Millán de la Cogolla o en la mayoría de los altares consagrados con reliquias más o menos completas de algún otro santo. En este sentido es interesante reseñar, para comprobar cómo se realizaban estas dedicaciones, lo que se cuenta en la *Historia Compostelana* sobre cómo se efectuaron algunas consagraciones de altares después de que Gelmírez llevara a cabo el "pío latrocinio" al robar de la diócesis de Braga los restos de varios santos enterrados y venerados en sus iglesias. Allí se nos trasmite la forma en la que se encontraban las reliquias en los templos de la diócesis portuguesa, bien enterradas próximas al altar (dentro de un arca marmórea había dos cajitas de plata en las que estaban reliquias de Nuestro Santo Salvador en una y de muchos santos

Fotografía del interior de la cripta sur de San Vicente



102 *Historia Compostelana*. Edic. y trad. de E. Falque. Madrid, 1994. Págs. 94-99, (I, XV).

103 Existen pocos ejemplos claros de martyrias tardoantiguos reaprovechados en los que la cabecera coincida con un lugar de enterramiento previo. Quizás el más señalado es el de Santiago de Compostela. El caso de Santa Eulalia de Mérida ha sido estudiado recientemente por las excavaciones arqueológicas que allí se hicieron y que han sacado a la luz el posible espacio de enterramiento de Eulalia que coincide con el ábside de la actual iglesia levantada sobre los muros de otra anterior hacia 1229. Ejemplos románicos sobre anteriores restos paleocristianos y que no guardan esta disposición también los hay. Dentro del anfiteatro de Tarragona se encuentra la iglesia románica de Santa María del Miracle sobre la planta de un templo del siglo V al VII del que no se puede asegurar corresponda al lugar original de enterramiento aunque se supone fuera donde los mártires Fructuoso, obispo, y sus diáconos Augusto y Eulogio murieron quemados el 21 de enero del 259. Para nuestro interés diremos que su primitivo ábside se encuentra desplazado al crucero de la obra románica y no coincide con su cabecera. Tampoco lo hacen la iglesia románica del monasterio de Sant Cugat del Vallés (Barcelona) con la supuesta *cella* martirial encontrada en su claustro. En Sant Pere de Terrasa no hay coincidencia completa entre las plantas y los restos anteriores. Otros edificios martiriales, como el de Mariblanca, parecen corroborar la amortización de estas construcciones funerarias de mausoleos privados como parroquias y por eso se habrían mantenido los enterramientos de San Marcelo y sus familiares (trece sepulturas) en su cabecera. Sin embargo, a falta de excavaciones arqueológicas nada de San Vicente puede ser puesto directamente con estos ejemplos que evidencian más diversidad de la deseada para aceptar sin más el modelo de cabecera martirial reaprovechada. Palol, P. de, *Arte Paleocristiano en España*. Barcelona, 1969. Pág. 238. Mateos, P.,"La Basílica de Santa Eulalia de Mérida. Arqueología y urbanismo", en *Anejos de Archivo Español de Arqueología*. XIX. Madrid, 1999. Págs. 69, 114-115 y 201. Fernández Godoy, C., *Arqueología y Liturgia…Op. Cit.* Esta autora sostiene la hipótesis que en la tardoantigüedad los lugares de enterramiento señalados se situaban a los pies de las basílicas paleocristianas en contraposición de los mausoleos familiares, fueran martiriales o de personajes ilustres, que lo hacían en ábsides por no tener una función eucarística específica en dichos espacios conmemorativos. Sólo la posibilidad de contemplar esta suposición abriría en nuestro caso tal cantidad de interrogantes sobre donde buscar esa supuesta coincidencia entre la cripta románica y la iglesia precedente que suponer cualquier hipótesis es bastante aventurado. Por ejemplo, ¿dónde encontraron las reliquias de los santos los delegados de Fernando I cuando visitaron Ávila? ¿En el mismo lugar del martirio, en la cabecera o a los pies de la maltrecha basílica que supuestamente erigió el rico judío fisgón? Pero aún más, ¿qué se veneraba en el s. XII en Ávila, y cuál de todas esas posibilidades fue la que se decidió destacar cuando se llamó a un arquitecto románico al que le pidieron que levantara la basílica para conmemoración de esos mártires allí en donde ya no estaban sus restos? Si nos atenemos a la tradición diremos que lo que se veneraba en la cripta era el rastro que dejó la serpiente al huir, inscrito sobre la roca de la capilla meridional (una sinuosa veta de cuarzo en el granito), mientras que en el suelo del transepto del templo estaría el sepulcro del judío más los monumentos de los tres hermanos. Ahora bien, ¿por qué no eran, a pesar de no estar en la cripta, los cenotafios de las vírgenes y del santo, los lugares donde se encontraban antiguamente sus sepulcros? ¿O quizá el arquitecto, una vez desaparecidas las reliquias, construyo su iglesia sobre el lugar del martirio? Como vemos las posibilidades son muchas y las evidencias pocas.

104 Situada a 3,70 m del suelo de la cripta y excavada su base directamente sobre la roca tiene dos costales de 12 cm de alto y 12,5 cm de ancho de los que se conservan al menos 62 cm de largo, habiendo sido mayores antes de que se rompieran sus extremos finales. La tapa es más larga y también quedó partida aunque salga 35 cm. más que los costados en los que se apoya, siendo de 1,20 desde la cabecera frente los 84 (62+22) cm que miden el interior de los laterales. La cabecera es otra pieza que tiene forma semicircular para el alojamiento de la cabeza del difunto de unos 22 cm de profundidad. El ancho libre para la deposición del cuerpo es de 35 cm. Almeida realiza un dibujo en su artículo semejante aunque difiere parcialmente al hacer unas divisiones entre las piezas que no existen.

105 Se tratan de las tumbas T 15 del sector 1 y de la T1 del sector 3. Caballero, J. *Plaza de San Vicente… Op. Cit.* Una tumba de este tipo excavó junto a la cabecera de San Pedro Pilar Barraca (T-4, S. Pedro): Barraca, P., *La Necrópolis de San Pedro… Op. Cit.* Pág. 324-325 y 329. Aparecen en otros lugares que reseñan estos arqueólogos (en San Millán y en San Juan de los Caballeros de Segovia, en San Andrés de Cuellar, en San Esteban de Soria y en Tiermes) que quienes las han estudiado las otorgan una cronología que va desde finales del XI al XIII. Pensar que la tumba es posterior al templo es imposible debido a la prohibición de enterrarse en el interior de nuestra iglesia hasta edad moderna incluso sancionada para algunos obispos que así lo deseaban.

en otra), o bien en los sarcófagos y sepulturas que había en los mausoleos (santa Susana, virgen, y san Cucufate y san Silvestre, mártires, todos en la iglesia de San Víctor) o las cenizas de san Fructuoso que reposaban en un templo que él mismo había construido en vida. Llevadas las reliquias furtivamente a Compostela, el altar de Santiago recibió a san Cucufate, y los restos de san Silvestre se colocaron en la misma catedral junto al altar de los santos apóstoles Pedro y Pablo. La de santa Susana se aprovechó para consagrar y reedificar la cercana iglesia de El Santo Sepulcro. Por último, hablando de la reliquia de San Fructuoso, esta fuente nos dice que después de ser "colocado junto al altar de San Salvador en la cripta mayor de la iglesia" fue nuevamente trasladado y "en su honor fue construido y dedicado un altar, consagrado por el mismo obispo (Gelmírez) en el brazo izquierdo de la iglesia, en la cripta que está entre la puerta que da al claustro y al altar de Santiago"[102].

En nuestro caso, una vez retirados los cuerpos de los primitivos sepulcros, ¿sería en una tumba vacía o en una arqueta de reliquias donde se validaría dicha veneración? Como sabemos, para la consagración del altar mayor bastarían algunos pocos trocitos de sus cuerpos. ¿Qué se pensaría hacer con el resto? Como hemos dicho existían varias posibilidades, o bien podían quedarse expuestos en relicarios sobre un altar, o bien ser nuevamente enterrados en una cripta o en otro lugar próximo al altar. De las dos, pensamos que, dado que la iglesia tenía cripta y dado que, como expondremos más adelante, es muy posible que se pensara desde los inicios realizar un sepulcro monumental, la primera opción quedaría anulada al duplicarse las funciones que se concentraban en dichos altares. Se podía usar la cripta para su lugar de entierro y mediante el cenotafio aumentar la función de prestigio y ensalzamiento que las arquetas ofrecían. Lo del uso de la cripta para colocación de la urna lo deducimos debido a que la capilla mayor no se encontraba colocada directamente sobre la tierra sino sobre la bóveda de la cripta, por lo que se desestimaría el enterramiento cerca del presbiterio. Por tanto, ¿no parece más propio que esa cavidad pudiera haber sido fabricada pensando alojar en ella las reliquias del santo o de los santos una vez devueltas de la diáspora a la que Fernando I las había sometido? ¿Sería por tanto necesario que, además, coincidiera con la antigua tumba? De ser así, ¿por qué si no, no conserva otros restos de las construcciones circundantes para aumentar la importancia del lugar[103]? Sin embargo, esta teoría tampoco puede ser por ahora mantenida sin lógicas reservas. Porque, ¿no sería el pocillo-tumba una simple precaución para que el agua de las filtraciones del terreno no afectara a las paredes de la cripta?

Por otro lado, Almeida sitúa el enterramiento de las hermanas Sabina y Cristeta en una tumba bísoma construida sobre un arcosolio excavado en una roca. Esta roca se dejó vista en la pared occidental del interior de la capilla absidial sur de la cripta y su bóveda de cañón, sin apoyarse, llega a adosarse sobre ella. En esta roca hay, además, una tumba medieval que fue seccionada por la construcción románica y que en origen, lógicamente, debió permanecer enterrada al completo[104]. Esto nos permite conocer cuál fue el nivel aproximado de uso del antiguo terreno (algo más arriba que la tapa del enterramiento, pero inferior al suelo de la nave actual). Para la fabricación de la cripta se destruyó, por tanto, el suelo de un antiguo cementerio situado sobre el ábside sur de la cripta. Lo que nos viene a indicar que la zona fue primeramente usada en una época muy próxima a la de la construcción de la cabecera ya que este mismo tipo de tumba aparece en la necrópolis adyacente al pórtico sur y que fue excavado en el año 1994[105].

Para dar explicación a una inclinación en la superficie rocosa visible al interior de esta capilla sur de la cripta, Almeida lanza la hipótesis de que allí se realizaba el apoyo de una bóveda anterior, lo que pudiera tener algún sentido a pesar de que no son visibles los restos que habrían dejado en ella los materiales de agarre así como otras incisiones fabricadas para mejorar el apoyo. Sin embargo, es también posible entender cómo estas marcas resultarían innecesarias si, como ocurre en el caso actual, la bóveda se dispusiera perpen-





Fotografías del pozo central y de la escalera de acceso a la cripta

106 Crucifijo, decimos, por aquel que refiere Fernández Valencia en su libro: “Permanece en la misma peña una senda por donde subió la serpiente (que puso Dios para defender los mártires) después de suceder la milagrosa conversión del judío que fundó este santo templo. A un lado de esta señal, en una quiebra del peñasco, ha estado de tiempo inmemorial un devoto crucifijo que demuestra en la color mucha antigüedad: es de largo con la cruz de dos tercios y una ochava. Sucedió pues que se desgajó un pedazo de la referida peña con tanto ruido y estruendo que los que estaban oyendo Misa temieron mayor ruina y daño. Acudieron luego a aquella parte y hallaron que el santo Cristo se había caído del lugar adonde estaba y todas las piedras sobre él que eran muchas y muy grandes. Y cuando entendieron estaría la imagen deshecha en menudos pedazos, la sacaron entera sin haber ejecutado las piedras su violencia natural, y esto en tanto grado que ni aun los dedos de las manos ni de los pies se quebraron ni recibieron alguna lesión con ser de una escultura tan delicada. Colocaron después la santa imagen en la misma peña con más decencia y adorno del que antes tenía, engendrándose en los fieles que visitan este santuario mucha devoción a este santo crucifijo”. Esto sucedió el 11 de enero de 1655 según lo refiere pocos años después Fernández Valencia, *Op. Cit.* Págs. 320-321.

107 La restauración se debe al arquitecto Anselmo Arenillas “Proyecto de reparación de la capilla de la Soterraña” contiene un plano en el que figura incomprensiblemente la cripta situada sólo bajo el brazo norte del transepto y del ábside vecino. La memoria es escuálida y sólo informa de que se conservaba blanqueada y tenía muchas humedades. Las otras obras del exterior se comenzaron con el proyecto del arquitecto Vicente Miranda y que concluyó a su muerte Repullés. Este mismo autor restauró la bajada a la cripta en el año 1920. En la memoria dice que la roca está muy próxima a las paredes de la escalera por lo que enluce toda la bajada con mortero y aplaca los huecos con ladrillos. Respeta el número de los peldaños aunque los sustituye por piezas nuevas debido a lo gastados que estaban. Hemos consultado los proyectos en el Archivo General de la Administración (AGA) y en el Archivo del Ministerio de Cultura (AMC) aunque sobre las restauraciones de San Vicente puede consultarse también la introducción de Gutiérrez Robledo al facsímil de la monografía de la basílica realizada por E. M. Repullés y Vargas. *Basílica de San Vicente de Ávila. Septiembre de 1894*. Edic. facsímil con introducción de J. L. Gutiérrez Robledo. Ávila, 1997. En esa edición aparecen fotografías de época de las restauraciones.

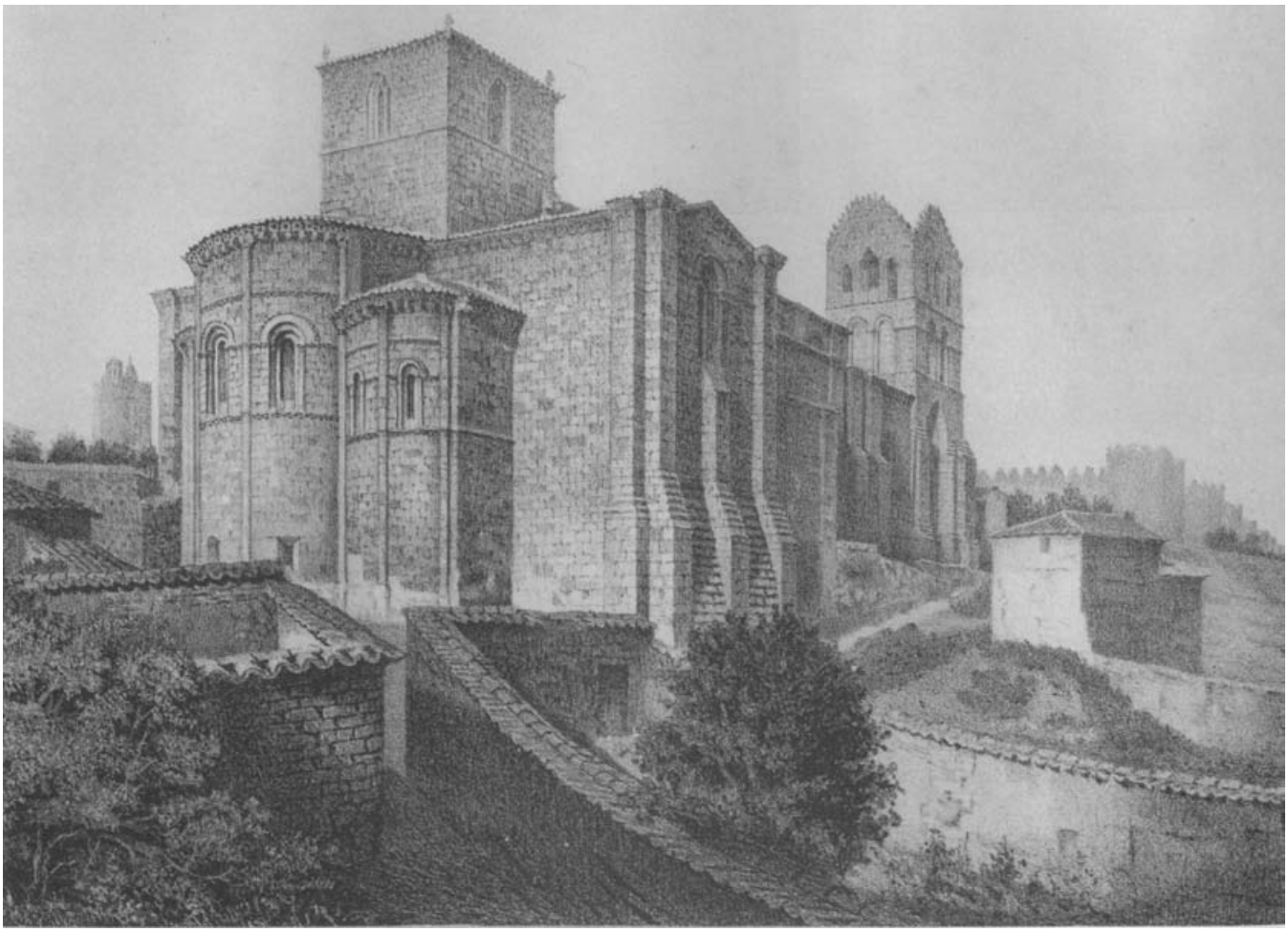
108 Las criptas sí se usaban como lugar de colocación de reliquias desde antiguo y fueron el origen de las cabeceras con absidiolos. Sobre estos problemas litúrgicos ver: Bango, I. “Las llamadas iglesias de peregrinación o el arquetipo de un estilo”, en Bango, I., Núñez, J. M., García, J. M., *El Camino de Santiago, Camino de las Estrellas…* Santiago de Compostela, 1994. Págs. 11-75. Ya se ha comentado que en la Histórica Compostelana nos refiere algún caso de colocación de restos santos en criptas aunque su veneración se realizara en los altares superiores dedicados a esos santos. *Historia Compostelana… Op. Cit*. Págs. 98-99, (I, XV).

109 En las restauraciones de la catedral de Santo Domingo de la Calzada apareció un pequeño espacio cegado y vacío que quedaba dentro del altar mayor, sobre el pavimento del presbiterio que se alzaba sobre el suelo del deambulatorio y que se ubicaba en el extremo curvo del hemiciclo y el eje longitudinal. Dicho pavimento no corresponde a la disposición original de la capilla mayor y fue añadido con posterioridad sin que se pueda precisar cuando. Este lugar de difícil interpretación ha sido el objeto de una reciente polémica entre Isidro Bango y Francesca Español en sendos artículos sobre la sede calceatense. Este nicho podría haber sido fabricado para que en el caso de que se hubiera producido una remoción de los restos del santo tener preparado un lugar para colocar allí sus reliquias. El que se encontrara sin uso podría reforzar la tesis de Bango de que el monumento al santo coincide con la tumba original nunca profanada pero sin tener por ello que servir de sagrario. Además, podría servir de aclaración sobre la privilegiada posición en relación con otros altares destinados a la procesional visita *ad santos* que los peregrinos efectuaban en estas iglesias y que fue sostenida por Español. Sobre la fecha de construcción de este espacio que quedaba visible desde el deambulatorio por una ventana algo elevada y que estaba incluido en el altar mayor es difícil pronunciarse, pero el peso de mantener intacto el cuerpo en su lugar de enterramiento puede ser suficiente causa de la inutilidad original a la que se pensaba destinar ese nicho. Bango I., “La cabecera de la catedral calceatense y la arquitectura hispana de su época” y Español, F., “Santo Domingo de la Calzada: el cuerpo santo y los escenarios de su culto”, en Bango, I., Yarza J. y Español F., *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada. 29 al 31 de enero de 1998.* Santo Domingo de la Calzada, 2000. Págs. 207-282.

dicular a la roca. En esa misma línea, Almeida reconoce en la concavidad donde sitúa la tumba bísoma unas marcas niveladas que para él serían restos de la tapa del arcosolio donde descansaban los restos de las dos hermanas, pero que también podrían ser muescas de un nivel de suelo o de las tapas de una encimera cualquiera. Por último, este autor vio rastros de otras construcciones adosadas a la bóveda primitiva en algunos mechinales de poca profundidad que supuso se harían para apoyo de algún muro lateral. Sin embargo, todas estas huellas sobre la peña podrían haber sido realizados en épocas más recientes para alojar algún crucifijo o cualquier otra cosa que pudiera haberles sido menester disponer para la decoración de este espacio[106]. Recordemos que la cripta se restauró en profundidad en el año 1955 y que desde 1884 ya se habían efectuado fuertes arreglos en su exterior[107] con la modificación de sus ventanas, por lo que cualquier suposición de lo que ahora vemos ha de ser tomada con cautela debido a los muchos cambios que ha podido tener toda este área del templo. Por tanto, sin realizarse una excavación arqueológica sobre las partes ocultas de las cimentaciones de las bóvedas y la posible aparición de las antiguas fundaciones del templo predecesor, todas estas hipótesis no pueden llevarse más allá y quedan sin confirmación por el momento.

El otro punto que nos resulta algo forzado en la teoría que Almeida plantea es el de la coincidencia en el tamaño y posición de las posibles tumbas: la cavidad central inundada de Vicente y los restos del arcosolio de las santas. Dos son las objeciones que ponemos a su explicación: por una parte, que la separación entre ellas fuera más o menos igual a la que necesitaba el arquitecto románico para ajustar las distancias entre sus futuras naves; y por otra, pensamos que la dirección en la que se realizaron en origen estos enterramientos no tendría por qué ser coincidente con la futura línea del muro del crucero norte-sur. Es evidente que la existencia de la roca es una preexistencia del terreno, ¿pero, será el pocillo una tumba también anterior al templo románico? ¿O será una estructura ligada a la construcción fabricada para otro uso como ya presumíamos más arriba? De las dos posibilidades, la que más nos satisface es la segunda. Pero nos ofrece dudas saber para qué se tenía previsto este hueco antes de comenzarse la basílica. ¿Sería para depositar en él las reliquias de los santos? Para ello tendríamos que demostrar algo que resulta muy difícil: que la cripta sería usada como relicario, *confessio* y más aún como santuario. Y decimos que es difícil demostrarlo porque, aunque tenemos muchos otros paralelos en los que poder basarnos, nada de lo que subsiste en San Vicente admite ser aportado como prueba concluyente[108]. Ni se conservan documentos que aclaren su uso o su advocación, ni quedan restos de ajuares litúrgicos o cualquier otro rastro que se remonte más allá del siglo XIV. Aun a pesar de lo discutible que resulte, su mejor defensa se basa en su posición y en que tales restos debían descansar al menos en un lugar tan simbólico como el que tiene esta hoyuela. ¿Habría sido realizada a la espera de que las reliquias de los mártires se devolvieran a su lugar de origen, y debido a que esto nunca se produjo nos ayude a explicar el silencio que rodea al uso de toda esta construcción[109]?

La otra posibilidad que comentábamos estaría ligada a la necesidad de reducir las humedades de la cripta mediante esa pequeña excavación. Si el manantial existía con anterioridad aflorando en esa misma posición, por qué situar en ese eje el pocillo de recogida y no realizar una evacuación mayor que desplazara hacia el exterior su molesta agua. Tampoco parece lógico ligar el manantial a una función devocional o curativa sin que se hayan conservado menciones específicas sobre su antigua veneración como fuente. Ni siquiera parece claro que surgiera ya mientras se construía la iglesia, dado que también podría ser más tardía. Parece posible que, al ser el punto más bajo de la cripta, con el tiempo se haya producido una vía de agua que aflore allí. Lo que sí resulta difícil es que se trate de un arreglo realizado con posterioridad a la construcción de la cripta, pues la excavación se hace directamente sobre la roca, en la que se ven las marcas del pico con el que se debió fabricar, y dado el poco espacio que queda a la pared (recordemos que el agujero sólo tiene 46 x 36), resulta una distancia muy escasa para poder cavar así un metro largo de profundi-



Litografía de un dibujo de F. X. Parcerisa (del texto "Recuerdos y belleza de España" 1865)

110 Hay ejemplos de criptas cercanas a las de mártires como la de los obispos que se entierran cerca de la tumba de Santa Eulalia de Mérida, pero son de antes del concilio de Braga. El canon XVIII dice "También se tuvo por bien que no se dé sepultura dentro de las basílicas de los santos a los cuerpos de los difuntos, sino que si es preciso, fuera, alrededor de los muros de la iglesia, hasta el presente no está prohibido, pues si ahora algunas ciudades conservan fuertemente este privilegio que en modo alguno se entierre el cadáver de ningún difunto dentro del recinto de sus muros, ¿cuánto más debe exigir esto mismo la reverencia de los venerables mártires? Sobre este particular: Bango, I., *El espacio para enterramientos privilegiados… Op. Cit*. Pág.93-132. Sobre la excavación de la iglesia de Santa Eulalia: Caballero Zoreda, L. "¿Visigodo o asturiano? Nuevos hallazgos en Mérida y otros datos para un «nuevo marco» de referencia de la arquitectura y la escultura altomedieval en el norte y el oeste de la Península Ibérica", en *XXXIX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Sapetti e Problemi di archeologia e storia dell'arte della Lusitania, Galizia e Asturie tra Tardoantico e Medievo*. Ravenna, 1992. Pág. 142. La reproducción del canon la tomamos del artículo de Bango.

111 Como ya se ha expuesto esta cronología se fija desde finales del XI al XIII. Caballero, J. *Plaza de San Vicente… Op. Cit.* Luego lo que nos indica es que el lugar en el que se encuentra el ábside sur pertenecía al atrio de la antigua iglesia y la roca no contenía ninguna tumba bísoma de las santas tardorromanas.

112 Sobre esto conservamos documentos de la época que nos lo pueden ratificar. Fernando Colón en su descripción manuscrita sobre la cosmografía de España nos dice al hablar de Ávila: "… en esta cibdad fueron martyrizados quatro martyres los quales estan en una yglesia en la qual ninguno puede ser enterrado que no sea echado fuera de la tierra el uno fue san viçente e dos hermanas suyas dchas. santa trestina e santa sabina su hermana e san pedro del barco el sepulcro de san viçente tiene tal calidad que jurando uno sobre su sepulcro siendo el juramento falso no cumple el año". Colón, F., Descripción y cosmografía de España por Fernando Colón. Manuscrito de la Biblioteca Colombina dado á la luz ahora por primera vez en virtud de acuerdo de la Real Sociedad Geográfica. Prólogo de A. Blázquez. Madrid, 1908-1910. Tomo II. Págs. 70-71. Posterior a la prohibición de enterrarse en ella y sobre la fecha de su levantamiento parcial: Fernández Valencia, B., Op. Cit. Pág. 204.

113 Vila da Vila, M. *Ávila Románica… Op. Cit.* Pág. 73.

114 Repullés y Vargas, E. M., *Basílica… Op. Cit.* Pág 98.

dad, a mano y desde arriba. Si fuera más tardío el agujero que el izado del muro de la cripta, sería más sensato pensar en que se habría colocado en un lugar menos trascendente y más cómodo, y además, se habría realizado en forma redonda de pozo. También, parece sensato ligar la construcción del magnífico sepulcro superior que se halla situado en la nave sur con un nuevo intento de atraer hacia esta iglesia y su ciudad las reliquias que en origen le pertenecieron, por lo que esta pretensión pudo ser calculada desde un primer momento.

Por último, tendríamos que volver a considerar un dato del que ya hemos hablado y que nos puede resultar esclarecedor. Nos referimos a quién podría haber sido el que se enterró en la sepultura rota que queda encima de la supuesta tumba bísoma de las mártires. Sobre este punto tendríamos que considerar que después de la redacción del canon XVIII del concilio de Braga (año 516), los enterramientos quedaron excluidos del interior de los templos y menos aún tan cercanos a las tumbas de los santos[110]. Por lo tanto, parece difícil que esta tumba fuera dispuesta allí, justo encima de un lugar que había contenido los restos de las hermanas Sabina y Cristeta, y que presumiblemente formaría ya parte del interior de la iglesia anterior. Sólo podría ser así si fuera de antes del siglo VI, pero este tipo de tumbas se ha fechado mucho más tardío[111], o lo que ahora parece más lógico, que la tumba estuviera encima de una roca que sólo fuera eso, una roca más de las muchas que habría por los alrededores de la primitiva iglesia. Recordemos que no fue hasta 1529 cuando se levantó la prohibición de enterrarse dentro del cuerpo del templo de San Vicente, y aún entonces, no se permitió que nadie lo hiciera de las rejas a dentro[112]. Por todo lo expuesto hasta aquí, concluimos que sin excavación arqueológica no se podrá llevar más adelante la verificación de los motivos litúrgicos que incurrieron en la fundación de esta cripta y de nuestro templo. En estas líneas hemos intentado volver a replantear la teoría que hasta ahora había sido asumida por todos los historiadores como la más aceptable de cuantas se habían dado para entroncar a los mártires con la iglesia[113]. Pensamos que la hipótesis de Almeida ofrece serias dudas para poder ser tomada como cierta, total o parcialmente, tal y como él la planteó, por lo que creemos conveniente insistir en la necesidad de verla todavía como opción a comprobar de las muchas que también podrían haberse dado. No creemos, sin embargo, se pueda dudar de la existencia de una iglesia anterior usada ya por los repobladores y que correspondería con la que en origen debió guardar los cuerpos de los mártires Vicente, Sabina y Cristeta. La tumba sobre la roca no nos deja otra posibilidad ya que, antes de que los constructores románicos levantaran la cripta, en ese lugar había un cementerio de repoblación asociado a nuestra parroquia.

Por tanto, lo más sensato y lógico es otorgarle a la cripta un valor arquitectónico estructural como apoyo del suelo de una iglesia superior que estaba voluntariamente construida en una ladera. Ahora bien, adentrándonos ya en la cripta y en su fabricación, ¿dónde quedaría su primitivo acceso? ¿Sería como el de ahora, una escalera que va desde la nave del evangelio hasta la capilla norte; o hubo otra entrada anterior y distinta, de la que ahora no tenemos constancia? Efectivamente, Repullés, al escribir su monografía, nos informa de que la cripta contaba con otra entrada cuya puerta aún se intuye al exterior del muro recto de la pared norte del ábside menor septentrional. Un gran dintel y las líneas de sus jambas fueron respetados en la restauración de esta zona dejando cegado ese hueco. Según lo cuenta en su monografía “el primer recinto está dedicado á San Pedro, suyo es el altar á la izquierda de la bajada, é inmediato á él una puerta tapiada que le comunicaba con el exterior”[114]. Actualmente no se ve dónde abría esa puerta al interior, ya que seguramente se hayan eliminado definitivamente sus rastros en la restauración que se efectuó en estos espacios en el año cincuenta y cinco. Puede que queden algunas evidencias ocultas tras el retablo que en ese lado existe aunque lo más lógico para poder saber algo más sobre este antiguo acceso sea tratar de buscarlo de fuera hacia dentro.

Del acceso actual conservamos una inscripción en el último peldaño de la escalera de

115 A su favor cuenta la naturalidad de la solución por la identidad de niveles existentes entre el interior y el exterior lo que ya durante las obras debió solventar muchas necesidades ligadas directamente con los trabajos de construcción y que pudo continuar usándose a su conclusión asociada ya a fines litúrgicos. En su contra pesarían los aspectos defensivos por la debilidad que traería la existencia de otra puerta, aunque ésta también podría servir como portillo y vía de escape alternativa. Quizá por ello la cripta contaba con menos ventanas de las que ahora vemos. Creemos que sólo su ábside central la tuvo en origen y que en ella estaba la rejita románica que dibuja Repullés en su monografía (capital de la pág. 49) y en el *proyecto adicional de la fachada este* de 1884 (AGA). Los demás huecos fueron abriéndose para dar luz a los sucesivos retablos que adornaban las capillas (en 1672 los laterales del central y hacia 1773 los de los menores: ver *infra*). Los restauradores del diecinueve, copiando el original del centro del ábside que estaba sin uso desde la colocación del retablo de la Soterraña, perpetuaron las nuevas aberturas rehaciéndolas como si de ventanas originales se trataran. Gómez-Moreno supuso que los adintelados de las menores serían antiguos (Gómez-Moreno, M., *Catálogo Monumental de Ávila… Op. Cit.* Textos, pág. 133). No sabemos cómo afectaría esta posible puerta a los usos litúrgicos que se realizaran en las capillas de la cripta ya que desconocemos a qué funciones se dedicaban estos espacios por lo que resulta demasiado arriesgado hacer muchas más suposiciones al respecto.

116 Gutiérrez Robledo nos informa que la escalera se realizó en 1672 cuando se colocaron el retablo, la verja, el entablado y se abrieron dos ventanas. Parece más bien que sólo la barandilla del hueco en la nave norte del templo sea de entonces al relacionarse con la que tiene el púlpito vecino realizado en 1693. Vila da Vila piensa que sería de un siglo más tarde, de cuando la inscripción de su último peldaño en 1773. Sin embargo, F. de las Heras nos dice que en ese año los devotos de la virgen de la Soterraña costearon un retablo en la cripta y el siguiente se colocó una vidriera por lo que entonces se harían arreglos en ella. Por eso Fernández Valencia, que escribió su libro hacia 1677, habla ya de la escalera describiendo la bajada a la cripta como en la actualidad se encuentra: "… tiene la Soterraña su entrada dentro de las rejas del crucero, a la parte del Evangelio, y se desciende por una escala de piedra de treinta y nueve escalones". Fernández Valencia. *Op. Cit*. Pág. 306. Hemos encontrado dos testimonios indirectos que también lo prueban. Al mediar el siglo XVII, en la publicación de su *Teatro Eclesiástico*, González Dávila menciona sucintamente como "se baxa a ella por numero de escaleras". González Dávila, G. *Teatro eclesiástico… Op. Cit.* Pág. 53. En la visita de Felipe III y la reina Margarita a la ciudad de Ávila en 1600, Pacheco de Espinosa, el Regidor, dice que después de visitar el sepulcro de San Vicente "bajaron a la Soterraña y habiendo hecho oración y subido a la iglesia, salieron de ella para ir a San Francisco…". Esta última cita la trasladó Repullés en su *Monografía* donde, además, nos informa cómo estaba la cripta en su época con yeserías en las bóvedas y azulejos en los zócalos. También habla de que "al pie de muro, frente al altar (central), existe una poza, donde parecen se recogen las aguas procedentes de las humedades del terreno". Ibidem., Pág. XXII, n. 18 y págs. 98-100 y 114-115. Vila de Vila, M., *Op. Cit.* Pág. 76. Heras, F. de las, *La iglesia de San Vicente de Ávila (2ª edición revisada) y ampliada con un estudio sobre la Capilla de San Segundo*. Ávila, 1991. Pág.77.

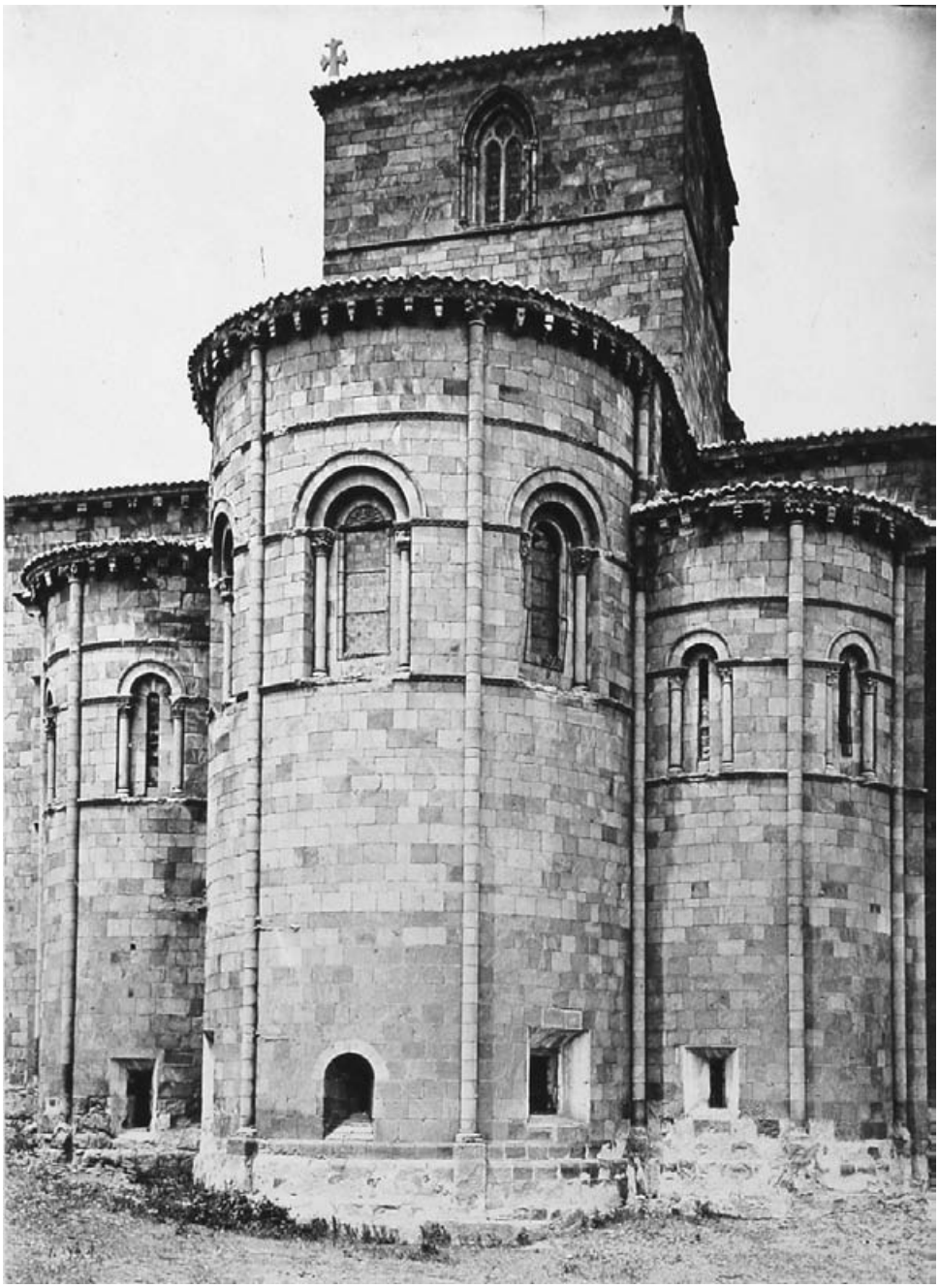
117 La leyenda de la aparición de la Soterraña se fecha en época antigua (en un cuadro del diecisiete colocado en la pared donde da comienzo la escalera de bajada puede leerse esta inscripción "Gobernando la Romana Nave Sergio II, la Monarquía de España D. Ramiro I y la silla Episcopal abulense D. Pedro I, año de Cristo 843 a 7 de Septiembre Se manifestó milagrosamente En una de las Soterrañas de Este Santo Templo la Apostólica Imagen de Nuestra Señora, Víspera de su Natividad Santísima, Venerada En el mesmo sitio desde aquellos hasta estos tiempos con el título de la Soterraña. La tradición tiene Es del tiempo de los Apóstoles y por eso llamada imagen Apostólica. San Fernando III Rey de España Fue devotisimo de esta Sta Imagen y tuvo novenas En su Soterraña En acimiento de gracia de Sus Victorias y triunfos contra el Moro. Reparó este templo con magnificencia Real y le concedió illustres privilegios para su mayor culto. Año de la Natividad del Señor 1252"). Sin embargo, la aparición del culto de la virgen es moderno como prueba que la mención del obispo Pedro sea una conjetura de Cianca sacada de un "libro de mano que yo he visto en la librería de don Fernando de Escobar Arcediano de Olmedo, dignidad en la santa iglesia de Ávila, cuyos memoriales y doctrina en esta materia me han sido muy de propósito" (*Op. Cit.* Pág.107). La relación con Fernando III es también infundada y procede de otra confusión debida a Cianca (*Op. Cit. P*ág. 85-86) como demostró Vila (*Ávila románica… Op. Cit.* Págs. 74). Luego la leyenda del cuadro es de después de la edición de este libro (1595). El primer milagro del que se tiene referencia acaeció en 1570. De ese año es también el proceso para declaración del milagro que transcribe Felix de las Heras (*Op. Cit.* Apéndice XII) y una crónica del archivo de la parroquia en la que se menciona cómo se encontraba entonces la imagen y la capilla (*Op. Cit.* Pág. 82). En 1574 se consagra el altar del ábside sur de la cripta siendo bendecido por el obispo de Troya, Rodrigo Vázquez Dávila. Los demás milagros y sucesos famosos son posteriores por lo que todo parece indicar que la fama de esta imagen comienza en el XVI y se acrecienta en el XVII. Anterior a esta tradición sería el dato que Fernández Valencia transmite según el cual Pedro I el Justiciero regaló un cofrecito lleno de reliquias (entre ellas se encontraban, nos recuerda Repullés [*Op. Cit.* Pág.100] parte de la canilla de San Vicente y huesos de Santas Sabina y Cristeta, por lo que obviamente los cuerpos de los santos no estaban en la ciudad) que nos induce a pensar que a mediados del siglo XIV la cripta ya recibió algún impulso litúrgico. En 1631 el obispo Cifuentes visita la cripta para hacer el inventario de reliquias de la ciudad y anota una relación de las mismas que ya Fernández Valencia encuentra mermada. No conocemos el paradero de este documento que usa Fernández Valencia pero Tello (*Op. Cit.* Pág. 645) parece haberlo consultado porque lo resume al hablar de la vida de este obispo. En cualquier caso, la escalera de bajada a la cripta queda pegada a uno de los pilares reforzados en las restauraciones del cimborrio efectuadas antes de 1300. Esta cercanía nos inclina a pensar que por entonces se construiría la escalera, puesto que para fabricar los refuerzos se necesitaría llegar a los cimientos lo que permitiría acomodarla con tanta proximidad. Si fuera posterior pensamos que no se habrían arrimado tanto a una cimentación que había causado ya problemas. Pero es una suposición sin comprobación hasta que se lleven a cabo excavaciones arqueológicas en esta parte del templo.



Fotografía de Laurent de la basílica de San Vicente
con los ábsides restaurados

bajada donde se lee la fecha de 1773, que bien podría corresponder a la colocación de la reja de cierre del pasadizo o a la restauración y arreglo de alguna parte de la misma. La escalera se usaba ya un siglo antes, en la época en la que Fernández Valencia escribió su libro. De la puerta nada dice, ni de su configuración, aunque presenta alguna evidencia de haber sido rectificada por la forma que tiene actualmente su dintel (se picó parcialmente para mejorar la cabezada, dándole algo de curvatura). Por otro lado, la pared en donde se abre la puerta no muestra signos de que ésta fuera realizada con posterioridad sino que por el contrario todo aparece unitario y realizado por los constructores románicos. Sin embargo, es curioso que no se utilizara para ninguna de estas dos entradas a la cripta que analizamos un arco de medio punto con dovelas y que se fabricaran para ellas simples dinteles. De haber sido un lugar destacado por el uso que iba a ser albergado en ella ¿no le hubieran dispuesto un acceso más intencionado? Para ser sinceros, tampoco es tan chocante que no se le prestara mucha atención a la forma de acceder a esta cripta. En otras puertas de acceso a las torres que hemos estudiado en las iglesias de Ávila se realizaron de forma similar, a lo que cabría añadir que tampoco se recurrió allí a soluciones abovedadas para fabricar los pasajes rectos de acceso a los husillos, todos ellos construidos con dinteles similares a los que presenta el túnel de la escalera de bajada. De las criptas que conocemos de la época, aunque sus accesos tengan formas o disposiciones diferentes con respecto a la nuestra, nada permite que nos refiramos como totalmente distintas o diferentes a ella.

Por todo ello, nos vemos obligados a guardar un prudente silencio sobre el porqué y cuándo se pudieron abrir esos dos accesos a la cripta. Conviene recordar, además, que debido a la inclinación y caída del terreno, su suelo queda al mismo nivel del terreno que rodea por fuera toda la cabecera. Si la puerta del lado norte fuera el primitivo acceso a la cripta, pensemos, mientras se levantaba la parte alta de la cabecera y sus capillas, estaríamos en un caso semejante a lo que ya hemos comentado de San Pedro y su absidiolo norte[115]. Si fuera posterior, por ejemplo, para introducir con mayor comodidad los retablos que se colocaron en el diecisiete[116] o para cualquier otra contingencia que necesitaran, la entrada por la escalera podría hacer las mismas funciones[117]. En ambas, el uso de estos espacios pre-



Fotografía de los ábsides de la Basílica de San Vicente sin restaurar

118 Muchas criptas no tuvieron otra función que la puramente tectónica y la inutilidad litúrgica de algunas de ellas ha sido puesta de relieve por varios autores. Hacia esta opinión parece decantarse Daniel Rico en su tesis y a ella nos remitimos. Rico Camps, D., *Op. Cit.* Pág. 59 y n. 111. Sin embargo, ya hemos señalado arriba que también pudo utilizarse o aprovecharse, que no fabricarse, para la colocación de las reliquias de los santos Vicente, Sabina y Cristeta, en caso de que se hubieran devuelto a su lugar de origen. Pero nos inclinamos a pensar que la función principal fue la de realzar el templo en la pendiente ya que nada nos permite, por ahora, reconocer una pervivencia de los primitivos lugares de enterramiento como hemos señalado más arriba.

cedió la conclusión de la parte alta como vimos ocurrió en otras iglesias[118]. Lo que claramente puede deducirse del estudio de la ubicación de los dos accesos a la cripta es que lo que en ella se desarrollara no estaba ligado específicamente a unos usos litúrgicos específicos relacionados con el templo superior, sino que por el contrario su utilidad debió ser coyuntural según las necesidades surgidas en cada momento sobre unos buenos espacios sin una función muy definida. Téngase en cuenta que alguna de estas entradas debió ser necesaria desde el principio para un uso tan perentorio como el de su propia fabricación. Así se puede justificar mejor la escasa conjunción que existe entre los accesos de la nave norte y la cripta, por ejemplo, situada detrás de las rejas que separaban el espacio de fieles y el eclesiástico, y sólo así puede entenderse una dualidad de accesos quizá ligada para entrada y salida de fieles sin comunicarse con el espacio reservado para el clero. Como ya hemos dicho más arriba, es difícil saber, por ahora, si las dos se consideraron desde un principio, o por el contrario, fueron aperturas ligadas a usos separados en el tiempo. En cualquier caso sí que resulta evidente que no parece que fueran realizadas con un esmero comparable a todo lo demás.

4.2 Los ábsides

La cripta está trazada según un plan que se completa por la parte superior con las tres capillas principales del templo y que al exterior tiene una decoración claramente unitaria que engloba toda la cabecera. Una evidencia de esta unidad compositiva se advierte al comprobar cómo las semicolumnas adosadas a los ábsides comienzan en unas basas sobre pequeños plintos situados a la altura del zócalo desde donde arrancan los fustes –fustes de exagerada esbeltez debido a la superposición de los dos niveles- hasta alcanzar los capiteles en los que se apoya la cornisa. A esta unidad vertical hay que añadir otra horizontal debida a las impostas que salen de las ventanas y que discurren por los tres volúmenes cilindros. Por último, los elementos aislados como los arquillos de los huecos de las ventanas se mantienen homotéticos, escalándose según el tamaño del volumen en el que estén. A pesar de que a simple vista la articulación de la cabecera parezca muy común, la solución es bastante peculiar y difiere de las realizadas en otros ábsides parecidos, tengan o no criptas. Pero además, al comenzar a analizar toda la constitución formal de los ábsides románicos, nos dimos cuenta que nuestro caso tenía unos antecedentes muy particulares ya que en él se juntaban dos tendencias diferentes, dos maneras de entender la articulación decorativa de los hemiciclos. Esta peculiaridad, en nuestra opinión evidencia que en San Vicente se da un entendimiento unitario entre la ornamentación y el volumen de los ábsides, lo que denota una óptima comprensión de la interacción entre la construcción y el lenguaje aplicado a las decoraciones asociadas. Esta tendencia la comparte con otros ejemplos, como luego veremos, y será seguida también por otros muchos, hasta que los gustos cambien y se abran otras vías decorativas menos interesadas por estas cuestiones de la sintaxis por correspondencias entre elementos que tan importantes fueron para los constructores plenorrománicos.

Por ello, es interesante detenerse en analizar este peculiar caso, el de cómo resolver la decoración de un ábside con cripta dentro de las modas que tenían para componer los más canónicos, o mejor dicho, los más comunes de un solo nivel. El problema, claro está, no es tan sencillo como a primera vista pudiera parecer. Sus esbeltos tambores eran difícilmente asimilables con los de los que no tenían cripta y al estudiar algunos ejemplos nos percataremos mejor dónde se debe encardinar lo que en la iglesia de San Vicente de Ávila se realizó. Para ello, habremos de preguntarnos por las relaciones existentes entre cada uno de los elementos que conforman la sintaxis del ábside y tratar de explicar cómo y por qué fue articulado cada caso. Básicamente se reduce a entender la introducción de los elementos verticales (contrafuertes, semicolumnas y plintos) en conjugación con las diversas impostas horizontales. Por último, nos quedaría analizar el edículo de la ventana, tanto en su constitución formal como en relación con los demás elementos del ábside; tanto al exte-



Fotografía de la cabecera de la iglesia de San Salvador de Murillo de Gállego

119 Por mencionar otras dos destacadas criptas del cabecera triabsidial diremos que en Leire, de mayor antigüedad, no tiene resaltes exteriores mientras que San Esteban de Sos del Rey Católico (obra anterior al siglo XII) sólo tiene machones cuadrangulares a modo de contrafuertes. Murillo se ha fechado hacia los comienzos del siglo XII. Su parecido con el ábside único y con cripta de Loarre ha sido puesto de relieve por muchos autores. Canellas, Á, y San Vicente, Á., *La España Románica*. *Aragón.* Madrid, 1979. Pág. 453. Abbad, F., *Catálogo Monumental de Zaragoza… Op. Cit.* Págs. 586-589 y 632-633. Yarza, J., *Arte y Arquitectura en España 500/1250*. Madrid, 1990. Pág. 214. Otras iglesias triabsidiales aragonesas con cripta son la catedral de Roda de Isábena, Nuestra Señora de Alaón, ambas anteriores y como Leire sin apenas decoración.

120 La iglesia del castillo de Loarre se debió realizar en los últimos años del siglo XI. Una inscripción funeraria fechada en 1096 nos "establece la cronología de este edificio dentro de un término «ad quem» de finales del siglo XI". Canellas, Á, y San Vicente, Á., *Aragón … Op. Cit*. Pág. 171. Fotos 54, 55, 59 y 61.

121 Jaca es, tal vez, la más temprana (último cuarto del XI) de las iglesias románicas a las que nos vamos a referir y tuvo gran influencia en los talleres aragoneses y castellanos posteriores. De ella sólo se ha conservado los ábsides menores y no el mayor que tantos datos nos hubiera aportado. Canellas, Á, y San Vicente, Á., *Aragón … Op. Cit*. Págs.121-130. La procedencia de esta nueva articulación de las cabeceras en Aragón es de estirpe francesa y tiene su origen en la reutilización de la columna clásica y en cómo se hilvana con las decoraciones horizontales de impostas ornamentadas. Sin embargo, los resultados a los que veremos se llega son absolutamente particulares, surgen en los itinerarios peninsulares de los talleres de construcción y resultan por el contrario difíciles de encontrar pasados los Pirineos. Téngase en cuenta la diferencia que hay entre la colocación de una columna exenta de fuste único y la aplicación de la idea de columna adosada en una construcción a base de pequeños sillarejos. Tampoco debe identificarse la semicolumna con la pilastra más plana y sin apenas carácter tectónico o estructural. Notemos que la columna exenta se montaba como elemento autónomo frente a la concepción gradual de la semicolumna adosada que iba levantándose al ritmo que lo hacía el resto de la obra y que esperaba en su conclusión algún apoyo de arco. En los ábsides apenas hay esta necesidad que se limita a la sujeción de la cornisa. De esa secuenciación temporal en su fabricación puede basarse la falta de módulo al que se somete a la columna en el románico que se estira o contrae según las necesidades de la fábrica a la que va asociada.

rior como al interior, ya que la decoración de todas estas construcciones fue realizada a la par por dentro y por fuera, lo que hace muy importante no perder de vista la sincronía ornamental de ambas superficies. Desde el punto de vista más general, tendremos que preguntarnos por el proceso que va desde la aparición del contrafuerte hasta la creación de las semicolumnas adosadas y ver de forma somera los pasos que por en medio se dieron, como el plinto, el contrafuerte con columnilla, la repetición de fustes acodados, la subdivisión de unidades de columnas, y un largo y variado repertorio de modismos particulares de este estilo y época.

A pesar de que las articulaciones de las pilastras, impostas y ventanas de San Vicente no se pueden poner en relación directa con ningún otro ejemplo anterior de cabecera triabsidial que tenga cripta, al que más se asemeja con todo es al de la iglesia aragonesa de Murillo de Gállego[119]. En ella se ve cómo unos machones cuadrangulares que se pueden asociar con esbeltos plintos se levantan desde el terreno hasta alcanzar una altura similar al nivel del piso de la nave principal desde donde comienzan a desarrollarse las semicolumnas que finalizan en la cornisa. En el ábside mayor se dispusieron tríos de columnillas emergentes por cada plinto triarticulado, lo que es evidencia del peso que para ella debió suponer la cercana iglesia, también con cripta pero de nave única, del castillo de Loarre[120]. Sin embargo, en los dos ábsides menores de Murillo sólo se colocó una semicolumna dispuesta a continuación del plinto adosado al cuerpo inferior de la cripta. El recurso del que hizo gala su constructor es interesante y está bien conjugado. Por un lado, debido a la superposición en altura del conjunto plinto-columna se resuelve el problema de la excesiva verticalidad del fuste único, creando una división en dos partes semejantes coincidentes con los espacios de la cripta y de la iglesia; por otro, se acentúa la preponderancia del ábside mayor con la aparición de los tríos de columnillas frente a la unicidad que ostentan los tambores menores y con la que se resuelve la diferencia jerárquica del volumen principal frente a los dos secundarios. A pesar de que el constructor demostró intencionalidad en la resolución del problema formal, el resultado no fue tan satisfactorio como debiera haber sido y el ábside de Murillo resulta demasiado tosco y no muy afortunado. No confió en que la verticalidad se conjugara con las otras familias de líneas que podían haberse puesto en liza, las impostas decoradas horizontales que normalmente recorren los volúmenes de los tambores. A pesar de ello, sí que hay cierta horizontalidad, bien presente, por ejemplo, en los puntos en los que se desarrolla un cambio sintáctico de un elemento vertical, como en la transición del plinto a la columna o en la aparición de los huecos de las ventanas. Pero la sobriedad de la cabecera resulta excesiva y los edículos de las ventanas pequeños y sin ligazón con las restantes molduraciones, lo que hace de esta iglesia un ejemplo incipiente en la conjugación de líneas sintácticas verticales y horizontales.

Pero veamos más despacio este interesante problema y analicemos cómo se llegó hasta conseguir dar con la solución que ahora vemos en San Vicente. Por una parte, la colocación de esos plintos proviene evidentemente de los contrafuertes estructurales que se usaban habitualmente en el románico. Por otra, de la utilización de columnas en determinados puntos del exterior, sobre todo en las portadas y en los ábsides como elementos destacados en la jerarquía decorativa del templo. Es más, podríamos incluso haber mantenido que en Murillo lo que sucedió es que se arrancó la cripta con contrafuertes y, una vez empezada la obra, se pensó en colocar las columnas transformándose los contrafuertes en plintos. A pesar de esta sugerente posibilidad creemos que la hipótesis no es acertada y que el constructor de Murillo estaba desde el principio pensando en plintos y no en contrafuertes como se puede advertir por las triples articulaciones que introdujo en el ábside mayor. Pero la idea de hacer que un vulgar contrafuerte con su capacidad estructural y la subdivisión rítmica decorativa asociada se convierta en un elemento sintáctico autónomo como una columna dividida en plinto, basa, fuste y capitel es ya un cambio muy sofisticado que en el área aragonesa pudo proceder de otro influyente modelo, la catedral de Jaca[121].









122 Los plintos inferiores terminan en la imposta del capitel de la ventana de la cripta aunque uno de ellos fuese recubierto en forma prismática y se levantara como contrafuerte. No sabemos cuando se realizaría esta reforma que podría, de haber sido temprana, servir de modelo para la iglesia de Murillo. Ya veremos cómo aparecerán en otros casos plintos semicirculares en otras iglesias como la destacada del mismo periodo de San Martín de Frómista.

Fotografías del ábside sur de la Catedral de Jaca

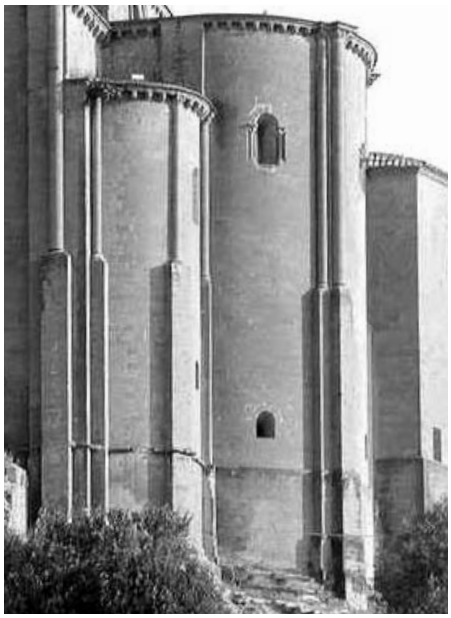
Fotografía antigua del castillo de Loarre (h. 1905) y cabecera de la iglesia de San Pedro del mismo castillo

Sin embargo, una diferencia surge al ponerlas en relación: en ella la finalización de los plintos no coincide como en Murillo con el nivel del piso interior de la iglesia, sino que se levantan hasta alcanzar el alféizar de las ventanas formando así una clara división en el tambor del absidiolo, partido ahora en dos bloques superpuestos. Es decir, en la altura total del tambor del ábside menor, la unidad del elemento plinto-columna se subdivide coincidiendo con un elemento sintáctico horizontal. Este acusado corte horizontal se complementa con otra línea secundaria que no llega a pasar por encima de las semicolumnas pero que sí enhebra con el cimacio del capitel de la ventana creándose así una nueva subdivisión en el cuerpo superior. A pesar de esta segunda banda, este bloque no llega a independizarse completamente, aunque con él se enriquece la molduración del exterior del ábside jaqués creando un complejo entramado de líneas ortogonales óptimamente articulado. Nada de esta sofisticada articulación lingüística se ve en el adusto ábside de Murillo, cuyo único parentesco formal se reduce al uso de esos macizos plintos rectangulares.

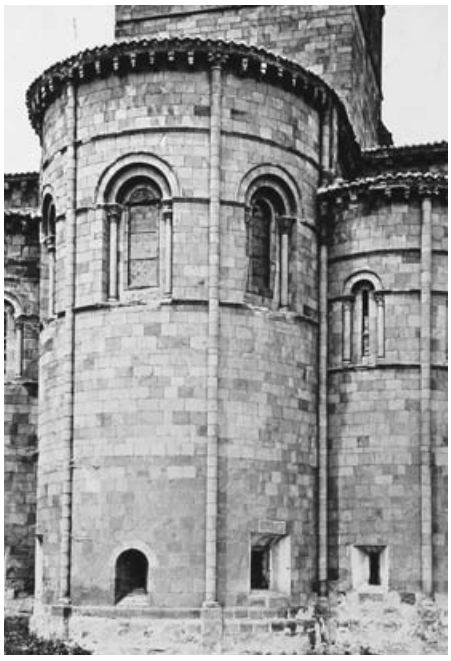
Sin embargo, a pesar de la destacada influencia que debió causar la Catedral de Jaca en su momento, el modelo que los constructores de Murillo tuvieron como referente principal fue el más cercano del castillo de Loarre que, por otro lado, muestra modos bastante jaqueses. Por supuesto no en la excesiva altura que debieron solventar debido a la cripta, ni en la diversa disposición de sus plintos y semicolumnas que de arriba a bajo la recorren en unión a las menores acodadas de los lados de la vertical principal y que, además, se subdividen y superponen en tramos consecutivos. Sino que, a pesar de que en Loarre aumente la complejidad decorativa y lingüística de todo el tambor, el modelo sintáctico de los elementos horizontales que conforman su ábside sale de la catedral de Jaca. Esto se puede constatar viendo cómo en ambas el plinto finaliza y desarrolla basa a la altura de una imposta de la ventana (en la del capitel en Loarre frente a la basa de Jaca), y más aún, en toda su parte alta, prácticamente idénticas en ambas. Ahora bien, las diferencias son también acusadas. La mayor reside en que en Loarre, debido a su gran altura, el ábside tiene en su parte intermedia una imposta que no tiene la jacetana. Además, ni en ésta ni en la que la sigue por encima, la banda decorada se interrumpe para que la semicolumna vertical pase libre, sino que por el contrario la atraviesa formando unos anillos similares a los que forman los cimacios encima de los capiteles. Es como si arrancara y finalizara de forma canónica y en medio tuviera que experimentar con modismos novedosos para resolver la excesiva altura[122].

Pero a pesar de las diferencias que hemos detectado entre estas dos iglesias tenemos que insistir que en comparación con el sobrio ábside de Murillo son sintácticamente homogéneas. Murillo es otra cosa, su concepción es más estructural de lo que a simple vista pudiera parecer. Nos referimos a que en ella, el nivel del suelo del templo alto coincide con el nivel de finalización de los plintos y arranque de las columnas del ábside exterior. En cambio en Jaca y Loarre la decoración se piensa como un elemento superficial asociado con la totalidad de la altura y sin relación con el interior. Ahora bien, es importante destacar también que entre ellas hay una diferencia importante que va a ser capital a la hora de entender lo que sucede en San Vicente. En la cabecera del castillo, a pesar de la interrupción de las líneas horizontales que pasan por encima de las verticales como ya se ha descrito, hay una única semicolumna cubriendo de arriba abajo la altura del tambor, y no varias superpuestas. Desde el breve plinto hasta el capitel de la cornisa, el esbelto fuste y sus acodados laterales forman una única columna. También es así en Jaca, aunque el elemento sintáctico vertical que domina sea el de columna formada por plinto, basa, fuste y capitel. La diferencia no es conceptual sino sintáctica. En ambas es un único objeto el que articula la altura total del ábside, pero este objeto único es diferente en cada una ya que la columna con plinto de Jaca ha de entenderse como elemento cerrado similar al fuste de Loarre cuyo capitel y pequeño plinto son sus remates obligados. La diferencia, para dejarlo definitivamente claro, reside en que en la columna con plinto la proporción de las dos zonas en las que se divide está más o menos clara sin perder en ninguna importancia fren-









123 Sólo el tema de las tres columnitas adosadas del ábside de Loarre daría un recorrido independiente al que nos ocupa aquí.

Fotografías de los ábsides de Jaca, Murillo, Loarre y San Vicente

te a la otra. En Loarre, como en otras muchas iglesias que desarrollan esta segunda opción, la columna comienza en la basa y acaba en el capitel, el plinto es un adminículo inferior que ha de ponerse en relación con los zócalos de los interiores de los templos.

Así que para resumir lo hasta aquí señalado tenemos tres casos diferentes. Por un lado, el más canónico y antiguo de Jaca, con su ábside articulado por una única columna formada por plinto y fuste y con bandas horizontales perfectamente enhebradas con las verticales en puntos significativos. Pero en él no existe el problema de la altura a la que se ven obligados los dos restantes ejemplos que tienen cripta. Por otro, el más moderno de Murillo en el que prima la interrelación del espacio interior y el exterior en la formación de la austera decoración del ábside. Es un caso curioso pero sin influencia en la línea evolutiva posterior, una vía muerta. El tercer caso es el que más nos interesa. En él se dan las primeras fases de dos rasgos que llegan a ser claves en la sintaxis del ábside de San Vicente, la profusión de las bandas horizontales y la exagera unicidad de la vertical del fuste. ¿Pero cómo se produjo esta predilección por las semicolumnas esbeltas y la proliferación de los niveles horizontales del exterior de los templos? Es muy probable que no seamos capaces de identificar completamente el proceso, aunque tampoco lo pretendemos. Como luego tendremos ocasión de analizar por otros modismos que iremos señalando, las evoluciones que se dan en estas construcciones no permiten identificar recorridos lineales por los que se va transitando cada una de las fases intermedias, ni muestran tampoco con nitidez la senda que efectuó cada mutación[123]. Sería esa una simplificada forma de entender los procesos de la evolución de los modismos sintácticos. Si bien es cierto que esa tendencia está ampliamente aceptada en nuestra cultura debido al valor que ha tomado la idea de progreso y cuya imagen lineal y reduccionista se asemeja a esos iconogramas en forma de árbol a los que nos tienen acostumbrados los manuales de biología evolutiva. Sin embargo, como objetos artificiales creados por la gratuidad de los hombres no es posible traer a colación algo así. La variante temporal y la evolutiva formal no siempre van en la misma dirección, lo que unido a la diversidad de los modismos y a la interrelación y gratuidad con las que se emparejan en cada ejemplo, las ramas de estos árboles raramente podrían salir de un único tronco para terminar en el fruto deseado. Como comprobaremos, cada fruto no es más que un híbrido caprichoso de múltiples y recónditos sabores. Como fenómenos de una cultura y manifestación de la artificialidad humana, los resultados son únicos y parecen más injertos aislados que especies plenamente asentadas. La semejanza evolutiva se llega a observar por la decantación de un repertorio común que se asienta temporalmente con cierta aceptación. Sin embargo, nos parece que esa aceptación es tanto consciente como inconsciente. Cuenta en ella tanto la incorporación de todo aquello que se siente patrimonio consciente del momento como lo que se añade por la introducción de los mecanismos inconscientes que actúan sobre lo cotidiano. A pesar de lo manifiesta que resulta esta actitud en las construcciones que analizamos, nos parece difícil poder diferenciar cada una de ellas por separado. Al estudiar cada iglesia y los modismos que se usan, se comprueban sus peculiaridades pero no cuáles de ellas fueron producto del verdadero ingenio y de la innovación creativa o sólo de la mecánica aplicación de una técnica o la simple instrumentalización de un conocimiento ya experimentado. Es decir, se ve menos al artista que al artífice, menos la mano del maestro que la del taller. Sin embargo, hay puntos en los que sí se hace evidente la personalidad del autor frente a la corriente y es ahí donde se puede apreciar lo más significativo de su manera de proceder. Por ello intentaremos rastrear estas innovaciones, pero sin perder de vista lo difícil que resulta no desenfocar en esta mirada corta. Por tanto, trataremos de mantener una mirada larga e identificar las salidas y las llegadas de esos cambios, aun a pesar de que seamos incapaces de reconocer todos los vericuetos por los que el camino les llevó.

Como en Jaca y en Loarre, y en otras muchas iglesias posteriores, los ábsides de San Vicente tienen esas bandas horizontales de impostas que recorren los tres hemiciclos dividiendo su altura en tambores. Sin embargo, nuestro caso se separa de los anteriores por





Fotografías de los ábsides laterales de Santiago de Compostela y de la cabecera de San Martín de Frómista

Abajo, cabeceras de San Pelayo de Perazancas, Sainte Foi de Conques, Saint Sernin de Toulouse y de la Catedral de Lescar

124 El tipo de aparejo usado y la simplicidad en las decoraciones en las basa y en los capiteles nos lo separan del que ahora nos interesa. Ejemplos señalados y posteriores de este desarrollo pueden verse en Sant Joan les Fonts, Gerona (comenzada después de 1126), la Seu d'Urgell, Lérida (comenzada después de 1116), Santa María de Sarroca, Barcelona (consagrada en 1204) o Sant Cugat del Vallès, Barcelona (de finales del XII) por citar algunos de los más significativos. A pesar de tener semicolumnas muy esbeltas suelen rematarse con arquillos o arcadas más o menos grandes que evitan que la cornisa llegue a ponerse en relación directa con ellas. Su progenie franco-italiana es evidente y poco emparentada con la que a nosotros nos interesa. Por ejemplo, la aparición de las semicolumnas no se combina con las bandas de impostas horizontales de las ventanas. A pesar de todo, es un grupo interesante comenzado ya en la primera mitad del siglo XII y que se extiende hasta la segunda. Carbonell, E., *L'Art Romànic a Catalunya. Segle XII**. Barcelona, 1974. Pág. 46, 61-62; idem., *L'Art Romànic a Catalunya. Segle XII***. Barcelona, 1975. Pág. 39 y 59.

125 Bango, I., "Arquitectura y Escultura", en *Historia del Arte de Castilla y León. Tomo II, Arte Románico*. Valladolid, 1994. Págs. 16-18.

126 También se pueden señalar parecidos con los ábsides laterales del deambulatorio (sólo en dos de los cinco que tiene contando los del transepto) de Sant-Étienne de Nevers que habría comenzado su fábrica en el último tercio del siglo XI y que ha sido puesto en relación con Santiago por otros curiosos modismos. Las impostas que salen de los cimacios de las ventanas de Saint-Étienne se articulan más que las compostelanas pero no llegan a guardar una misma línea sufriendo escalonados que denotan arcaísmo. Además, frente al modelo que analizamos no se han desarrollado todavía las impostas corridas que surgen de los alféizares. Salet, F., "Sant-Étienne de Nevers", en *Congrès Archéologique de France. CXXV*e *session. 1967. Niernais*. París, 1967. Págs.162-184.

127 En construcción antes de 1118 y después de 1066. Los escultores de Frómista fueron posteriormente responsables de algunos de los capiteles más destacados de la catedral de Jaca desde antes de 1094. Moralejo, S., "San Martín de Frómista en los orígenes de la escultura románica europea", en *Jornadas sobre el Románico en la provincia de Palencia.* Palencia, 1986. Págs. 27-37. Idem. "V La puerta de Francia. La peregrinación, cauce y empresa artística. Ficha Núm. 86. Capitel inspirado en un sarcófago con escenas de la Orestiada", en *Santiago, camino de Europa. Culto y Cultura en la Peregrinación a Compostela*. Santiago, 1993. Págs. 373-376. Los contagios recíprocos en la geografía del Camino de Santiago nos dejan ver lo difícil que resulta hacer derivaciones lineales de cualquier tipo.

128 Otra derivación de este problema y con ascendencia aragonesa (Loarre) y de Frómista es el ejemplo de Santillana (a caballo de los siglo XI y XII) que tiene tres columnitas superpuestas cortadas por cada imposta y que sigue de cerca la otra colegiata santanderina de Castañeda. En Cervatos y San Pedro de Tejada (Burgos) tienen un plinto que se levanta hasta la imposta del arco de la ventana que desplaza la tendencia que analizamos hacía el modelo de Conques. Esta tendencia que analizamos de San Vicente de semipilares exteriores completos por todo el ábside, llega a ser casi dominante a finales del XII, pero desaparece con el uso de los machones rectangulares o contrafuertes góticos, que ya existían en el románico pero sin tanta precisión tectónica para descarga de fuerzas de los nervios de las crucerías. Por ello, estamos frente a un modismo que nace y muere con bastante rapidez, y que tiene en San Vicente un interesante ejemplo. Para imágenes y fechas de las iglesias cántabras: García Guinea, M. A., *El Románico en Santander… Op. Cit*. Tom. I. Págs. 336 y Tom. II. Págs. 112 y sigs.

129 Obra de finales del siglo XI o principios del siguiente y cuya talla escultórica, habría que recordar, se emparenta directamente con la que se hizo en San Vicente. Canellas, Á, y San Vicente, Á., *Aragón … Op. Cit*. Pág. 205 y 211. Rico Camps, D., *Op. Cit*. Págs. 141-203.

130 El que ninguna de estas iglesias tenga impostas horizontales corridas a la altura del alféizar y de los cimacios de las ventanas no tiene importancia ya que identifica mejor los dos elementos sobre un mismo origen aragonés: el uso de los semipilares adosados de zócalo a cornisa y la tendencia de Jaca de las decoraciones de las bandas horizontales alféizar cimacio de los ábsides.









sus largas semicolumnas que sin interrupción recorren de arriba abajo la cabecera. Más que en Loarre, donde vimos cómo las impostas corrían por encima de las columnas. Pero para tratar ahora de estudiar con detenimiento la aparición de estas semicolumnas tendremos que analizar al menos dos focos diversos donde debió generarse la influencia del nuestro. Por un lado, es evidente que los primeros vestigios de este modismo en la península se situaron en la corriente románica desarrollada en Cataluña[124]. Sin embargo, allí las columnillas nunca se rematan sobre capiteles en las cornisas sino con soluciones de arquillos lombardos más complejas y articuladas. Un reflejo muy primitivo existe en Castilla en la palentina de San Pelayo de Perazancas datada hacia 1076. Esta pequeña ermita, sin negarle cierta importancia en la difusión del desarrollo posterior del modismo, es un ejemplo aislado y sin atribuibles consecuencias debido al uso de los arquillos lombardos ajenos por completo al modelo que nos interesa[125]. El otro foco al que nos referíamos, éste ya más influyente, se crearía en torno a la catedral de Santiago donde aparecen ya semicolumnas completas en los ábsides menores de sus múltiples absidiolos. En ellos, gruesos fustes nacen del suelo y son rematados por capiteles que sirven de apoyo a las cornisas[126]. El valor que le otorgamos es algo superior al de los ejemplos lombardos, asignándole una influencia embrionaria en la formación completa del modismo que analizamos. Origen, pero no foco, si es que se puede distinguir la diferencia entre las aguas que lleva la corriente con la procedencia de los acuíferos que alimentan sus manantiales. Porque en ninguno de estos primitivos ejemplos se verá aparecer todavía la rica decoración de líneas horizontales que enjambran los ábsides a los que nos referimos cuando analizábamos los casos aragoneses.

Por ejemplo, volviendo al análisis de las posibles etapas de la evolución del referido modismo de las semicolumnas completas, en San Martín de Frómista[127], otra significativa iglesia del Camino de Santiago, vemos otra mutación tendente a la desaparición de los plintos. En ella se realizan ya como machones semicilindros de mayor grosor al de las semicolumnas del segundo cuerpo. Esta articulación se parece a la que veíamos en Loarre con sus triples columnas y con más cortes por tener cripta. Lo más sobresaliente de Frómista es que tiene una columna muy conjuntada con las impostas horizontales que se encadenan entre los ábsides haciendo que la misma imposta sea alféizar de las ventanas del central y cimacio de los laterales. Pero por el momento, el cambio entre los dos cuerpos mantiene la división en esa misma imposta que como en Jaca sirve de apoyo de las ventanas del ábside mayor. Se podría emparentar con Sainte-Foi de Conques y más aún con Saint-Sernin de Toulouse, pero sin minimizar la destacada influencia de Jaca, pues la imposta dominante es aquí como en la catedral jacetana la que sale de los capiteles de las ventanas al alféizar. A ella habría que remitir el descenso del pilar que también tiene la catedral de Lescar. Si tuviéramos, por tanto, que asignar una influencia directa de las grandes iglesias de peregrinación sobre este modismo, tendríamos que compensar estas dos francesas con la compostelana que, sin impostas horizontales, desarrolla la semicolumna completa. Sin embargo, la aparición del machón-plinto semicircular de Frómista evidencia aún el lenguaje partido de zócalo y cuerpo de ventanas que persiste aún sin permitir todavía que se desarrolle una semicolumna única y completa que desde el suelo llegue hasta la cornisa[128].

Pasemos ahora a ver otros ejemplos donde aparezcan semicolumnas completas de suelo a cornisa. Un buen caso lo tenemos en otra temprana iglesia aragonesa, Santa Cruz de la Serós[129]. Creemos que en la simplicidad de su ábside único se ve ya un considerable salto que demuestra un entendimiento diferente en la comprensión de los paramentos de estas zonas de los templos. Sobre todo por la fijación del aspecto que tendrán las semicolumnas. Aspecto en cuanto a grosor, tamaño y distancia, muy diferente ya a los ejemplos anteriormente vistos. Sin embargo, no cuenta todavía con las impostas corridas horizontales de las ventanas[130]. Del éxito derivado de esa línea aragonesa podemos señalar en la extremadura castellana una larga progenie que nos entronca claramente con los ábsides abu-

131 Con columnas pero sin molduras hay en la provincia de Segovia algunas ermitas como la de San Miguel en Sacramenia, la iglesia de Sotillo, la de San Vicente en Fuentesoto, o la de San Justo de Sepúlveda. En Sacramenia, San Miguel tiene la única imposta en el alféizar. El Salvador de Sepúlveda (fechada tempranamente a comienzos del XII) y en Segovia, San Millán y San Nicolás, tienen la imposta horizontal a continuación del cimacio de los capiteles de las ventanas. Más tardías, las de San Andrés, San Lorenzo y San Martín (esta última con arcadas en el cuerpo en ()se parecen más a los modelos de Ávila, aunque en estas aparece una nueva imposta como luego veremos. San Bartolomé y N^{tra} S^{ra} de la Peña de Sepúlveda parecen haber tenido importas corridas aunque por el deterioro de cuerpos adosados o cambios en sus ventanas no se sabe si una o dos. Tampoco lo sabemos, aunque sea muy probable, si también tendríamos que añadir el desaparecido ábside de Santo Domingo de Silos que en sus excavaciones se descubrieron los arranques de los zócalos y que figura dibujado en las plantas que tratan de restituir la antigua iglesia monacal con semicolumnas adosadas. Debido a la constatada influencia que su escultura tuvo en la región segoviana sería uno de los modelos más influyentes en la arquitectura que se realizó en ella. En cuanto a la cronología de todos estos ejemplos, no hemos dado aquí una relación según la mayor o menor vejez de cada cabecera y la aparición o no de las impostas. Es muy difícil por el momento poder determinar la cronología de muchos de estos ejemplos de variada envergadura (ermitas, parroquias, monasterios). Sólo los casos más antiguos e importantes nos sirven para marcar el arranque de la novedad que luego se difunde siguiendo pautas muy particulares en cada caso. Por ello, sólo podemos ver influencias y tendencias que hacen presumible esa interpretación aunque no siempre se pueda identificar, como es lógico, el modelo tipológico con una cronología determinada. La mayor o menor riqueza de estas articulaciones dependen de muchas variables que concurren en cada templo (prestigio de cada iglesia, posibilidades económicas del encargo, formación de los artífices locales o foráneos, etc.). Este problema es muy distinto al del estilo de las esculturas en el que sí se reconocen las influencias de cada taller y la formación de los artífices. No admite por ello, como ya se ha explicado, tratar de identificar recorridos, sólo impulsos y sus desarrollos posteriores que surgen alrededor de cada centro de irradiación. Lojendio, L. M., y Rodríguez, A.,*Castilla/2…Op. Cit.* y Ruiz Montejo, I. *El Románico de Villas y Tierras de Segovia.* Madrid, 1988. Bango, I., "La iglesia antigua de Silos: del Prerrománico al Románico pleno" en, *El Románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988*. Abadía de Silos (Burgos), 1990. Por lo que se refiere a otros ejemplos aragoneses interesantes en la misma línea pero ya más tardías que la nuestra: (2ª mitad del XII) la compleja triabsidial de Santiago de Agüero y único en las de Daroca: Santa María, San Valero (San Miguel) y San Juan, aunque ésta última se finalizó en ladrillo. Otros muchos ejemplos posteriores a la mitad del XII como en la Magdalena de Zamora, las dos de Benavente, Siones (Burgos) y San Pantaleón de Losa (Burgos), Villanueva de la Torre (Palencia), Cillamayor (Palencia), Barrio de Sta. María (Palencia), etc., pueden hacernos ver la consolidación de este modismo por esas épocas. Canellas, Á, y San Vicente, Á., *Aragón …Op. Cit*. y Lojendio, L. M., y Rodríguez, A., *Castilla/1… Op. Cit.* García Guinea, M. A., *El Románico en Palencia… Op. Cit.* Págs. 229-234 y 238-245.





Fotografías de las cabeceras de Santa Cruz de la Serós, San Pedro de Dueñas, San Salvador de Sepúlveda y San Millán y San Nicolás de Segovia



132 Se señala como fecha de comienzo de las obras el año 1109. Lojendio, L. M., y Rodríguez, A., *Castilla/1…Op. Cit.* Pág. 290 y sigs. e Ilust. pág. 287.

133 Más abajo trataremos de explicar el complejo caso de las adiciones y sustracciones de San Isidoro. Baste ahora señalar que de esa supuesta influencia nada de lo que queda en ella puede ser traído a colación para la cabecera de San Vicente.

134 Citada ya en 1123. Lojendio, L. M., y Rodríguez, A., *Castilla/1…Op. Cit.* Pág. 278 y sigs. e Ilust. 114.

135 También nos referiremos a esta iglesia en las líneas que siguen. Para un estudio sobre los escasos restos que subsisten, ver: Herráez, M. V., *El Patrimonio artístico de San Benito de Sahagún. Esplendor y decadencia de un monasterio medieval*. Sahagún, 2000.

136 Lojendio, L. M., y Rodríguez, A., *Castilla/1…Op. Cit.* Pág. 187-196, e Ilust. pág. 191. Otras muchas iglesias de la región asturiana se comenzaron a realizar con impostas simples o dobles en el segundo cuarto del siglo XII (San Jorge de Manzaneda, Santa Eulalia de Ujo, San Esteban de Sogradio, San Pedro de Arrojo, San Salvador de Cornellana, Narzana…) Casares, E. y Morales, Mª. C., *El románico en Asturias… Op. Cit.*



137 No podemos decantarnos por ninguna de las dos pero creemos que sería suficiente la segunda aragonesa para explicar plenamente la irrupción de los fustes completos. En cualquier caso, la cercanía con Santiago podría estar actuando como determinante en la aparición de estos fustes que ya debían existir en los ábsides menores que se derriban entonces (el central, hoy también desaparecido, se debió mantener entonces sin cambios, como se deduce de los cortes de los aparejos que se han conservado en esa zona del templo). Los análisis de las esculturas de esta iglesia señalan también una fuerte influencia aragonesa que corroboraría todo lo anterior.



lenses. Vemos ya ejemplos más articulados (cuentan con una imposta horizontal corrida a la altura de los cimacios de las columnas de las ventanas) en las cabeceras de El Salvador de Sepúlveda, San Millán y San Nicolás de Segovia. Y aún más complejos, tardíos y ya muy semejantes a los que San Vicente de Ávila inaugura en otras parroquias de Segovia así como en su provincia y que evidencian la canonización tipológica que alcanzó este modismo[131]. Es importante destacar que en la arquitectura de toda esta zona ya no aparecen más que tres tipos de cabeceras, las que por su pobreza decorativa no llevan divisiones verticales, otras con contrafuertes rectangulares más o menos completos y las que se harán con columnas que arranquen desde el zócalo y terminen en los capiteles sobre los que descansa directamente la cornisa, con una o dos impostas horizontales atadas sobre los cimacios o los alféizares de las ventanas.

Si la raigambre aragonesa parece ser la promotora de los ejemplos de la extremadura castellana, ¿qué sucedería en el noroeste peninsular con el viejo foco compostelano? La verdad es que su fuerza no es tan intensa y salvo el caso de San Isidoro de León no tenemos muchos ejemplos que puedan servirnos de evidencia de un desarrollo semejante al grupo antes analizado. Tenemos algunos casos, pero de ellos quizá sea la iglesia de San Pedro de Dueñas la única que estuviera comenzada en el segundo cuarto del siglo XII. De ella subsisten de una primera campaña realizada en sillares de piedra la forma de los tres ábsides en los que se ven los fustes de sus semicolumnas arrancando desde el suelo. Se debió de comenzar en los primeros años del siglo XII y como sucedía en los primitivos casos aragoneses sus ventanas no tienen impostas corridas horizontales[132]. La más que probable influencia de la destacada colegiata de San Isidoro en este ábside podría hacernos entender cómo debieron ser los antecesores desaparecidos del primer proyecto isidoriano. Del mayor nada resta después de su sustitución gótica. Los que ahora existen son los menores, pero no corresponden con los primitivos pues fueron reconstruidos por el rey Alfonso VII y además, de ellos sólo podemos ver el exterior del que está al sur[133]. Semejante a este primitivo caso de Dueñas es el también cercano templo de San Tirso de Sahagún, lo que indica que debió existir un modelo común al que siguieron estas iglesias[134]. A pesar de que en su zócalo el ábside central se comenzó a construir con sillares en los que aún subsisten algunos tambores pétreos de semicolumnas, la obra fue finalizada en ladrillo. El modelo de esta iglesia también podría haber sido compartido con la cabecera de la vecina iglesia del monasterio de San Benito de Sahagún, una de las más importantes de la zona y que desgraciadamente hoy está casi destruida. Pensamos, aun sin poderlo afirmar con seguridad, que su ábside debió tener también este primitivo tipo de articulación exterior[135]. Más lejana y más tardía sería la iglesia asturiana de San Pedro de Villanueva, cuyo ábside mayor tiene completas dos semicolumnas con un hueco central en el que la imposta del alféizar corre el intercolumnio sin atreverse a sobrepasar el cuerpo cilíndrico de esos fustes[136]. Como puede verse, las influencias del modelo gallego a través de las iglesias leonesas y asturianas no será tan rica ni tan temprana como la que llegue a la extremadura castellana desde Aragón y creemos no tendrá la importancia directa que tuvo ésta.

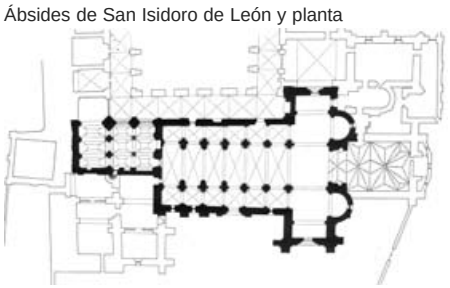
Una vez vistos por separado algunos de los casos más sobresalientes de ábsides con semicolumnas completas y aquellos de líneas horizontales de raigambre jacetana, pasaremos a analizar la combinación de los modismos verticales y horizontales. Esta doble y novedosa combinación de impostas horizontales y fustes verticales, este sutil enrejado de bandas, se da ya plenamente en el mencionado absidiolo sur de San Isidoro de León. En él, la aparición de los modismos horizontales procedería sin duda por vinculación aragonesa, mientras que sus semicolumnas completas podrían derivar tanto de allí como de una influencia compostelana directa[137]. Como dijimos, es el único ábside que subsiste completo al exterior de los tres que tuvo, y al analizarlo se ve cómo pertenece al modelo en el que ya no existe la anterior división horizontal jaquesa entre un amplio zócalo casi desnudo y apenas moldurado y un cuerpo de ventanas donde se concentraba la mayor ornamentación en las columnas e impostas. Ahora, la molduración de las semicolumnas se hace des-





138 Ábsides con soluciones diversas a las que se le dieron a San Vicente hay muchos en el románico europeo. Sólo por acentuar la tendencia que analizamos podríamos señalar otros casos muy comunes como los remates en arcos en la parte superior de muchos ejemplos italianos (Módena) o alemanes (Maguncia), superponiendo varios cuerpos de arcadas, como en Espira, la catedral de Pisa. Un ejemplo tardío que denota ya otra orientación lingüística puede verse en el ábside de Piasca. García Guinea, M. A., *El Románico de Santander… Op. Cit.*

Ábsides de San Isidoro de León y planta



cender hasta el suelo desde donde comienzan, apoyadas en un pequeño plinto sobre el que descansa la basa, los fustes que finalizan en los capiteles que sirven de apoyo a la cornisa. Lo que más llama la atención del nuevo modelo es la comprensión unitaria del espacio exterior del ábside que se iguala así al que ya existía al interior. A las semicolumnas donde se apoyaba la primera familia de arcos, los formeros y fajones de las naves menores. La segunda familia más elevada de los torales y de los fajones de la nave mayor, también comenzaba en las mismas zapatas aunque se alzaran más y se enarbolaran hasta alcanzar la totalidad del espacio de la iglesia. Sobre esta conjunción de dos órdenes de escala grande existía otro secundario y menor formado por las columnitas de los arcos de las ventanas que se articulaban siguiendo los paramentos verticales y que normalmente eran trabados a los formeros de las naves menores a la altura de las impostas corridas que daban comienzo en los cimacios de los arcos torales. Es una lástima que en los ejemplos de Jaca y León no contemos más que con los ábsides menores septentrionales, aunque es de suponer que en los centrales, sustituidos ambos por obras góticas posteriores, su articulación se mantuviera igual que en los que han llegado hasta nosotros. Esta suposición se deduce de la identidad casi homotética que guardan entre sí las proporciones y formas de estas partes de las iglesias románicas. Todo este sistema de proporciones y conjugaciones guardaba no escasa dificultad y variaciones dentro de sus posibles articulaciones, que solían producir soluciones particulares según cada caso.

Un ejemplo de estas variaciones podría verse en la forma en la que se produjo la fabricación de los ábsides de San Vicente. Decimos variante porque en ella no se verifica plenamente la tendencia que analizamos, ya que se optó por realizar las semicolumnas completas a pesar de las exageradas proporciones a las que le obligaba la cripta. Más correcto hubiera sido repetir el modelo que se hizo en Murillo, pero también más complicado solucionar la conjunción de la parte baja con la alta. Resulta evidente cómo al asumir esta exagerada solución única de la totalidad del ábside se estaba aceptando lo difícil que sería proponer otra articulación que pudiera parecer mejor y más canónica al lenguaje que por entonces manejaban los arquitectos de estas iglesias para solventar esa desmesurada altura de la cripta y de las capillas de la cabecera, a la luz de los nuevos modismos en los que estaban inmersos. Establecer, por ejemplo, otras posibilidades como la de realizar un doble orden dividido según la altura de cada nivel, o fabricar un cuerpo de zócalo más masivo sobre el que disponer el desarrollo de unos órdenes que siguiesen las dimensiones del interior, o tal vez, engrosar ese “escuálido orden gigante” hasta alcanzar unas proporciones que resultaran más atractivas, nos llevaría a tener que encontrar los caminos de llegada de cada una de estas soluciones por itinerarios que fueran conduciendo hacia Ávila desde sus regiones de partida y que claramente no se dieron[138]. En cualquier caso, lo que sí es evidente después de lo visto, es que el arquitecto de la iglesia siguió en ella el mismo modelo que el desarrollado en San Isidoro de León, aunque aplicado a un problema de mayor altura por la aparición de la cripta y, además, teniendo que renunciar a la novedad antes comentada de hacer igualitaria la construcción entre las pilas interiores y las adosadas a los ábsides por el exterior. Y además, para esta ocasión tuvo que introducir otra modificación acentuando el novedoso modismo de conjugar las líneas horizontales y verticales como solución particular para enfrentarse a la excesiva altura. Por su semejanza con San Isidoro estamos obligados a poner ambas iglesias bajo una influencia común pero no por ello directa, ya que lo que desde Aragón se había comenzado a producir pudo muy bien llegar a Ávila y a León por vías separadas. No sería extraño que floreciera en dos lugares diferentes la misma conjugación de tendencias a la vez, bien con cierta independencia temporal, o por el contrario después de haber existido otros ejemplos que nos son ahora desconocidos como pudo ser Silos.

Contamos con un buen elemento de comparación para poder entender mejor qué ideas subyacen detrás de la articulación del ábside de San Vicente. Nos referimos a la forma en la que se resolvió una particularidad menor de la decoración de su cabecera. Podemos ver





Fotografías en detalle de las columnas de unión entre los ábsides menores y central de San Vicente y San Pedro de Ávila

139 En una fotografía de Laurent (del catálogo de 1879 realizada entre 1872-1879) no se ve muy claro el capitel inferior aunque sí un cambio de textura en un tambor. En principio los restauradores del XIX no intervinieron mucho inventando decoraciones que antes no existieran, aunque algunas si se pueden comprobar (la imposta corrida en la que se apoyan las ventanas de los testeros del transepto no tenía decoración corrida). Por eso me asalta la duda si no sería este otro caso parecido. En cualquier caso, para nuestra argumentación, aunque mejor resuelta al darle mayor protagonismo al ábside mayor que al menor, serviría igualmente de ejemplo. Dudas similares resueltas de forma completamente distinta tuvo el arquitecto de Santillana del Mar. M. A., *El románico de Santander… Op. Cit.* Foto: *Ávila.-1797.- Ábside de la iglesia de San Vicente.* Fototeca del Patrimonio Histórico. Archivo Ruiz Vernacci. Instituto del Patrimonio Histórico Español. Cliché nº.: 4.253.

140 La aparición de estas largas columnas no es característica exclusiva de San Vicente, ya que puede verse por la misma época en el crucero de San Isidoro donde se retallaron los antiguos capiteles y se alargó el fuste para poder subir el arco en el que finaliza la bóveda del transepto que se añadió también entonces, o aún más acusadas, en los interiores de los ábsides menores. Esta exagerada proporción en altura procede del gusto francés que se difundió desde las grandes construcciones de la abadía de Cluny y de otras importantes iglesias del camino de Santiago y que tanta influencia tuvo en los reinos castellano-leoneses.

141 Gómez-Moreno, M. *Catálogo Monumental de Ávila… Op. Cit.* Textos. Pág.132-141.

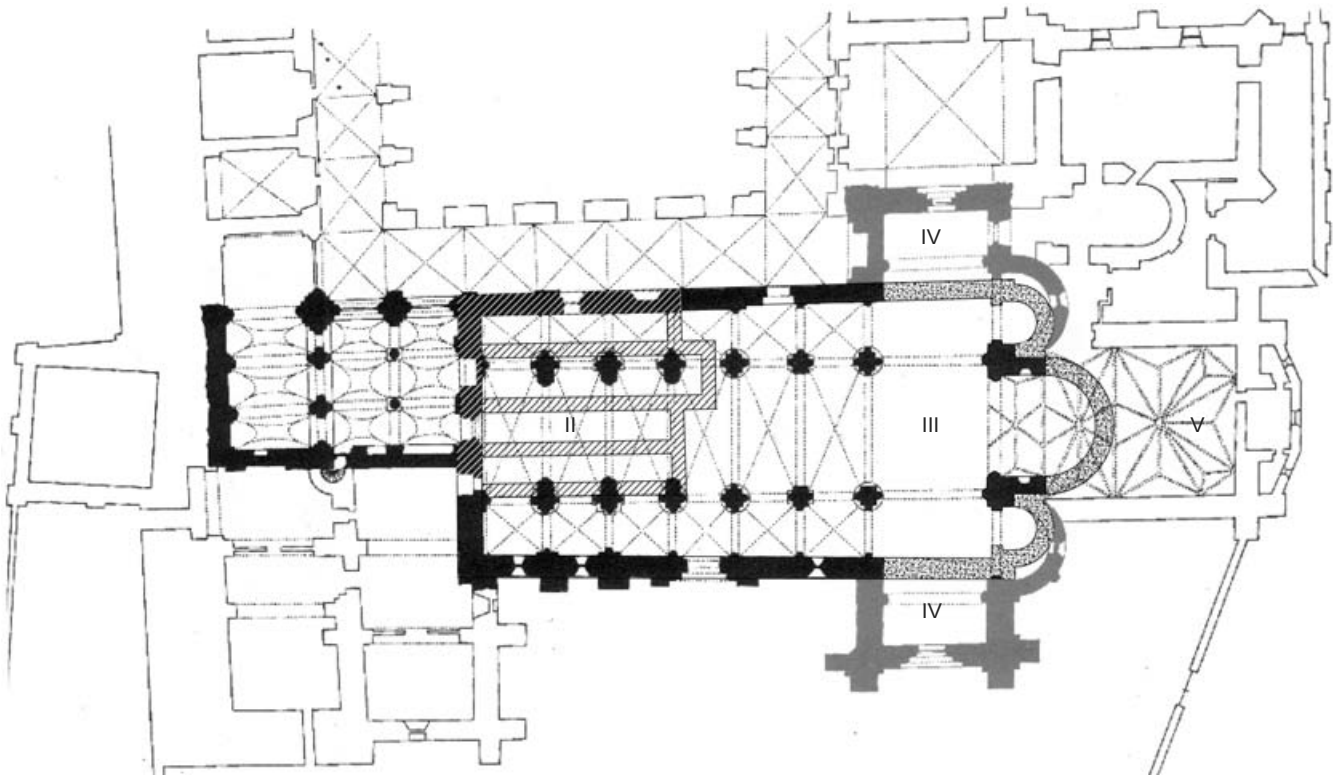
142 Williams, J., “San Isidoro in León: Evidence for a New History”, en *The Art Bulletin*. Vol. LV. New York., 1973.

143 Bango establece un primer San Isidoro I que asigna a la iglesia cuyos patronos eran todavía Pelayo y Juan y que fue edificada por mandato de Alfonso V. San Isidoro II sería el templo consagrado por Fernando I hacia 1063 y que transformó en pétreo el anterior. San Isidoro III sería la ampliación llevada a cabo por su hija Urraca hasta su muerte en 1101 y San Isidoro IV el que consagró Alfonso VII y que sobreedificó Petrus Deustamben en 1149. De todas ellas menos de la primera quedan evidencias en la iglesia actual. Bango, I., *Historia del Arte de Castilla y León… Op. Cit.* Págs.108-112.

cómo en un detalle estilístico sin mucha importancia se distancia nuestra iglesia de su gemela de San Pedro en la que, con una solución más directa y menos articulada, se resuelve con mayor soltura una dificultad similar. Nos referimos a la columna de unión entre los dos ábsides menores al juntarse con el central. En esta unión, la columna, al ser común, podía pensarse perteneciente tanto al ábside menor como al mayor. Si la comprendemos como perteneciente al más pequeño tendríamos que verla terminar en su cornisa correspondiente, mientras que si fuera del mayor debería levantarse hasta alcanzar la más alta. El arquitecto llegó a una solución de compromiso al remontar la columna del ábside menor, previamente finalizada con su capitel, sobre el que apoyaba la cornisa del ábside menor, y reanudar el fuste con otro pequeño tramo que volvió a concluir en otro capitel para apoyo de la cornisa del hemiciclo mayor. La solución se completaba acodando el trozo de fuste añadido sobre un contrafuerte que resaltaba sobre el resto de la pared del tramo recto de la capilla mayor. La elección no es muy afortunada por su excesiva complejidad y por la variedad de articulaciones a las que sometía esta pequeña y alta zona del templo, y evidenciaba las dudas que debieron asaltarle para dar con una respuesta más armoniosa[139]. En San Pedro se eliminó la columnilla superior y se ensanchó el muro de la parte recta del ábside central a imitación de los costados de los menores. Aunque la solución de San Pedro evitaba resolver el problema de cómo completar las dos columnas finales del ábside mayor, ya que sólo resolvía la articulación de las de los menores, el sincretismo que le daba llegaba a permitir una mejora considerable de su percepción. Es patente que la elección del arquitecto de San Vicente era más esforzada y pretenciosa, pero demostraba también una preocupación formal más teórica ya que buscaba articular adecuadamente un problema que tenía difícil respuesta: el hecho de que este fuste fuera común a los dos ábsides. En la elección del resultado volvió a comprobarse algo que decíamos más arriba, la importancia que se le otorgaba a la columna como totalidad del tambor del ábside evidenciando un incipiente gusto novedoso por la verticalidad, algo que acabaría resultando un invariante del estilo gótico y que ya hacía aparición en una obra románica como esta[140].

Sin embargo, esta semejanza estilística y conceptual entre San Vicente y San Isidoro de León no obligó al arquitecto abulense a dejar de introducir otras variaciones por las que se puede deducir que no existe una relación de filiación tan clara como las mantenidas mayoritariamente desde que Gómez-Moreno afirmara que era en la capital del reino leonés donde se producía el contagio directo del templo de Ávila[141]. Estas pequeñas diferencias son tanto estilísticas como de traza y pasaremos a ponderarlas a continuación. La primera está basada en la mayor profundidad del tramo recto que antecede al hemiciclo de las tres capillas absidiales de San Vicente, la segunda se aprecia en la articulación de las bandas de impostas horizontales con decoraciones, que corren enmarcando la zona de las ventanas exteriores, y por último está la aparición de los dos huecos de ventanas abiertos en los absidiolos frente al único del centro y al otro fingido del lateral que ostenta San Isidoro. Estos cambios se reducen tan sólo a la parte de la cabecera que estamos analizando ya que si los extendiéramos a otras zonas del templo evidenciarían muchos más que ahora no vienen al caso.

Pero antes de comenzar, habremos de recordar, aun siquiera brevemente, que San Isidoro es una iglesia románica realizada en distintas fases sobre otras anteriores desaparecidas y a la que, como dijimos más arriba, le falta su primitivo ábside central, lo que resulta una gran pérdida para establecer una correcta interpretación en el desarrollo de estas comparaciones que buscamos hacer. Por supuesto, para las diferencias nos remitimos sólo a las partes actuales que se realizaron después de la finalización del Panteón Real y que sustituyeron otro templo anterior reformado ya por Fernando I. Las hipótesis sobre las distintas fases de San Isidoro son muchas y contradictorias. Según una de ellas, la que mayor aceptación ha tenido últimamente y que desarrollara J. Williams[142], una vez decidida la reestructuración del templo de Fernando I (usando la terminología arqueológica que I. Bango utilizó para todo este enjambre de superposiciones, el San Isidoro II[143]) se comenzaría a



Planta de San Isidoro marcando las distintas fases constructivas

144 Gómez-Moreno, en su trabajo sobre San Isidoro que se recoge en el Catálogo Monumental de León, opina que esa iglesia de Urraca, la zamorana, comprendía ya los tres ábsides y el crucero actuales, más los dos primeros tramos de la nave. “Su obra -nos explica- puede reconocerse perfectamente bastando segregar la *superedificación* de Diostamben”, que sería quien concluiría, para él, todo lo demás. Esta conclusión del gran arqueólogo granadino ha sido ahora rectificada por la de Williams que sitúa ya los ábside menores en la etapa de Deustamben y que para nosotros es ya mucho más acertada. Sin embargo, la anterior opinión ha tenido y sigue teniendo gran trascendencia a la hora de valorar nuestra iglesia. Al datar en fechas tan tempranas los ábsides menores y el transepto, al que más tarde nos referiremos, don Manuel veía en la abulense una copia tardía de un modelo mucho más novedoso. Esa deuda se ha seguido manteniendo a pesar de que las fechas se han ido actualizando, lo que ha llevado a que se tuvieran que retrasar también los comienzos de San Vicente. El único trabajo que por primera vez trata de separar las vinculaciones leonesa y aragonesa en nuestra iglesia es ya el tantas veces nombrado de Daniel Rico. Gómez-Moreno, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*. Madrid, 1925. Edic. facsímil. León, 1979. Págs.186.

145 Las excavaciones las realizó el arquitecto Torbado a principios del siglo XX y sus planos son reproducidos por Williams en el artículo citado.

146 Decimos esto por los cambios que se introducen en los pilares de la nave, que ya abandona las columnas alternas por pilas y que corresponderían a una nueva fase. La mención de la ampliación debida a esta infanta: HAEC AMPLIAVIT ECCLESIAM ISTAM ET MULTIS MUNERIBUS DITAVIT, está en su lápida, que se conserva en el panteón de esta iglesia. Viñayo, A. *León y Asturias… Op. Cit.* Pág. 94.

147 SUPER EDIFICAVIT ECCLESIAM HANC. Ibidem. Pág. 94.

construir por los ábsides otra iglesia nueva por iniciativa de su hija Urraca. La presencia de la antigua iglesia, a la que todavía se le estaría dando uso, no dejaría espacio para hacerlo de otra manera. Este San Isidoro III no debió de concluirse antes de la muerte de la infanta, pero sí que debió de estar más avanzado de lo que hasta ahora se ha supuesto[144]. Para nosotros, se debieron realizar los tres ábsides (que servirían de modelo a las iglesias cercanas de Dueñas y Sahagún), el tramo completo del crucero (sin transepto aún) y los dos siguientes. Más difícil es establecer hasta qué altura se levantaron estas obras, pero es probable que las bóvedas de aristas de las naves menores, que hoy están realizadas en sillares de piedra, pertenezcan a esta fase. El templo anterior más primitivo, como ha sido documentado en excavaciones arqueológicas, se finalizaba a mitad del tramo siguiente, luego habría que esperar a su destrucción para que las obras pudieran proseguirse[145]. La disposición arquitectónica del nuevo templo era muy semejante en planta al de la catedral de Jaca, con columnas alternas entre pilas con resaltes cuadrangulares para las responsiones de los fajones de la bóveda de cañón de la nave mayor. Es muy probable que a la muerte de la infanta en 1101 se hubiera empezado a derribar la vieja iglesia de San Isidoro II, pero resulta difícil que se hubieran comenzado a construir los nuevos tramos[146]. Es en ese momento cuando se da un nuevo impulso que promovería probablemente el rey Alfonso VII. De entonces sería la modificación del nuevo transepto saliente con los dos ábsides menores que obligaría a que se tuvieran que derribar los recién estrenados, respetando, eso sí, el mayor. Esta parte podría haberse comenzado seguramente antes de la fecha que marca un sillar situado en el ábside norte donde se lee 1124. La otra fecha de la que se tiene conocimiento se viene utilizando para datar la definitiva consagración del templo (1149), pero para John Williams no debe tomarse como fecha de su completa finalización, sino solamente la de una importante celebración que se produjo en ella, y considera que aún debería retrasarse algo más la conclusión de sus obras. Toda esta fase es la que realizaría el arquitecto Petrus Deustamben que está enterrado en la misma iglesia y cuyo epitafio nos recuerda que su labor fue principalmente la de sobreedificar la iglesia anterior[147].

Todas estas hipótesis de las fases que constituyeron San Isidoro IV pueden verse por las marcas que quedan de uniones entre las fábricas, algunas tan evidentes como las que dejaron las ventanas que se abrieron a mitad del trasdós de la pilastra de separación entre el primer y segundo tramo y que sólo se explican si las bóvedas de sillería ya estuvieran montadas y se decidiera no tocarlas. El cambio de los dos ábsides nuevos por los pequeños anteriores dejó también marcas de unión entre las fábricas, lo que nos ha inducido a plantear que el mayor no debió ser derribado hasta la etapa gótica. A pesar de los trabajos de John Williams sobre las fechas constructivas de esta iglesia, se echan en falta estudios más analíticos sobre cada una de estas etapas, que en lo que nos concierne hemos tenido que suplir con un estudio directo de esta importante iglesia románica. A pesar de ello, creemos aventurado proponer una confrontación que nos permita establecer relaciones entre las esculturas que se pueden asociar a cada etapa. Ese trabajo sin hacer, un estudio serio de las fases constructivas en comparación con los modismos estilísticos, está introduciendo un grado de error muy grave en las propuestas de datación hasta ahora manejadas por la historiografía actual. Por ello, trataremos de establecer estas diferencias a grandes rasgos, aun sabiendo que cuando se desarrolle un estudio más profundo sobre la iglesia leonesa se verán mejor estas comparaciones. Sin embargo, ese deseado estudio no nos corresponde hacerlo a nosotros dado que en sí daría para una tesis doctoral, y debido también a la necesidad de que quién lo realice tenga una preparación específica sobre filiaciones escultóricas que a nosotros nos falta. Lo que sí podemos aportar después de lo estudiado sobre la propia iglesia es lo arriba adelantado, la fase San Isidoro III está embebida en la siguiente, y gran parte de sus restos son aún visibles, sobremontados por lo que debió promover Alfonso VII y construir Petrus Deustamben.



Fotografía del lateral de los ábsides antiguos de San Vicente de Ávila

148 La primera en ruina se la supone comenzada en 1081. La segunda es de la primera mitad de XII y sólo conserva originales los dos ábsides menores. García Guinea, M. A. *El Románico en Palencia… Op. Cit.* Págs. 114-125.

149 La iglesia de Santo Domingo de Silos ha perdido su cabecera y sólo se conoce parcialmente por excavaciones arqueológicas. Bango, I., "La iglesia antigua de Silos…*Op. Cit*.

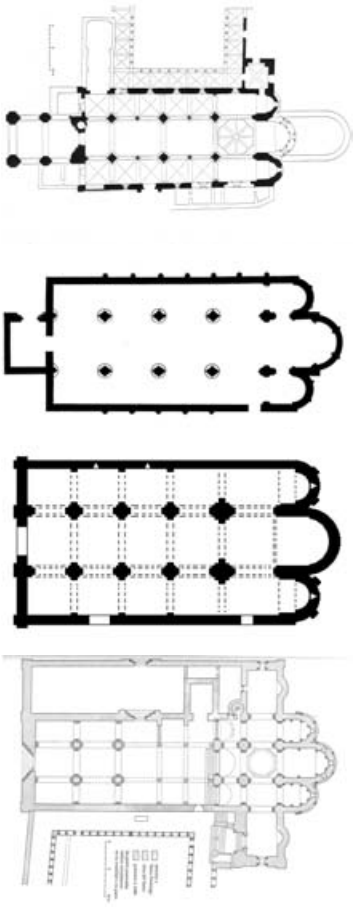
150 Rico Camps, D., *Op. Cit.* Pág. 186.

151 Se comienza a finales de la década de los cuarenta. Rodríguez de G. Ceballos, A., "Las catedrales de Salamanca", en *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: las catedrales de Castilla y León. Actas de los congreso de Septiembre de 1992 y 1993.* Ávila 1994. Págs. 147-160. Nieto González, J. R., "El conjunto catedralicio de Salamanca", en *Sacras Moles. Catedrales de Castilla y León*. Valladolid, 1996. Vól.2. Págs. 63-80.

152 La catedral de Zamora (c. 1135) perdió sus tres ábsides en una ampliación del siglo XV por lo que hacemos esta suposición basándonos en lo que propusiera Gómez-Moreno por semejanza a las más tardías de Toro y Cuidad Rodrigo y que se acepta comúnmente. Gómez-Moreno, M. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*. Madrid, 1927. Facsímil: León, 1979. Págs. 99-111. Ramos de Castro, G. *La Catedral de Zamora*. Zamora, 1982. Págs. 5-31. Navarro, J., "La catedral de Zamora", en *Sacras Moles… Op. Cit.*, Vól. 2, Págs. 91-97.

153 De la primera, Santa María la Mayor, se supone comenzada hacía 1160. Gómez-Moreno, M. *Catálogo Monumental de Zamora … Op. Cit.* Págs. 205-210. De la de Ciudad Rodrigo no se tienen datos de sus comienzos pero se supone terminada su primera campaña a la muerte de Fernando II de León (1188). en Nieto González, J. R. "Catedral de Ciudad Rodrigo", en *Sacras Moles… Op. Cit.* Vól.2. Págs. 37-43. De la catedral leonesa sólo tenemos una muy vaga idea por las excavaciones arqueológicas que Demetrio de los Ríos llevó a cabo en ella. En cualquier caso, según las últimas propuestas de quienes han analizados los planos que sacó el restaurador de estos restos, la catedral precedente a la actual gótica tenía ya los referidos tramos rectos en sus ábsides y transepto no muy acusado. Los comienzos de esta catedral serían ya tardíos variando los autores en las fechas de sus inicios, pero siendo para nosotros más claros los que le asignan los primeros autores citados a continuación del obispado de Juan Albertino (1130-1181) en relación con la mención de un arquitecto llamado Pedro Cebrián en 1175 y la concesión de varias tercias debidas a Alfonso VII. Herráez, M. V., Cosmen, C. y Valdés, M. "La catedral de León en la transición de los siglos XII al XIII. El edificio Tardorrománico" *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Vól. VI, 1994. Valdés, M., y otros, *Una historia arquitectónica de la catedral de León*. León, 1994. Boto, G., *La memoria perdida. La catedral de León (917-1255)*. León, 1995.

154 Volvemos a insistir: el hecho de que en San Vicente no se de esta identidad espacial resulta la necesidad de llegar a la base de la cripta y hay que ponerla en relación con la evolución del ábside de Murillo y con la tendencia mayoritaria por entonces de articular semicolumnas con impostas. El resultado, aunque anómalo en San Vicente, evidencia un mismo espíritu y quizá una prueba de su arcaicismo frente al modelo de San Isidoro. Esto no quita que una sea anterior a la otra, sólo que el constructor no quiso, pudo o supo solucionar el problema de manera más ingeniosa. El resultado, sin embargo, se acerca a los desarrollos perceptivos más novedosos y se separa de los más tectónicos que ya se habían probado en Aragón (Jaca, Loarre).



Plantas de Jaca, San Pedro de Arlanza, Sta. Mª de Carrión y Silos

4.3 Tramos rectos de los ábsides menores y la imposta superior

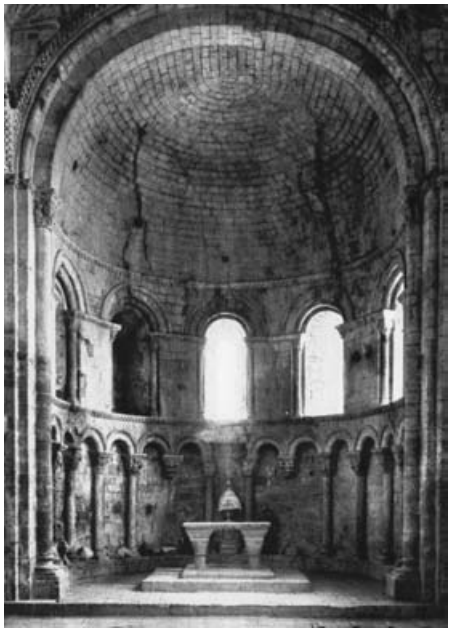
Del primer cambio no leonés de nuestra iglesia, diremos que ante todo habría que tener en cuenta que esta mayor profundidad de los tramos rectos de las capillas absidiales es ya una herencia de la traza que sirvió para realizar el replanteo de la cripta. Por tanto, es otro modismo en el que se puede apreciar la premeditada unicidad con la que se pensó toda la cabecera. Algo que ya decíamos cuando comentábamos cómo las semicolumnas desde sus plintos recorrían toda la altura desde el zócalo hasta las cornisas. Por otro lado, esa divergencia en la profundidad de los tramos rectos no es ninguna novedad introducida por primera vez en nuestra iglesia, sino una reutilización de estilemas que ya estaban presentes en el modelo de Jaca pero que al ser aplicados ahora sobre una iglesia con transepto saliente toman un valor nuevo que crea una variante independiente. Este desarrollo se puede ver también en algunas iglesias tempranas de la zona castellano-leonesa como en San Pedro de Arlanza o Santa María de Carrión[148], aunque en San Vicente la articulación de la pared exterior y su tramo recto, liso y amplio, es una novedad que no está en otras. Este modismo se desarrolló con variantes jaquesas en Silos[149], y más tardío y semejante, en San Millán de Segovia, pero al no tener transepto saliente no dejó más que el recuerdo de lo abulense en la articulación de los tramos rectos de sus ábsides menores. De todas formas, recientes trabajos sobre la escultura de esta iglesia han demostrado una deuda considerable con los talleres de San Vicente, por lo que su desarrollo podría ser también herencia de ella[150]. Los tramos rectos en los ábsides con transeptos más o menos salientes se generalizaron ya a la mitad del siglo XII con ejemplos tan señalados como las catedrales de Salamanca[151] y Zamora[152], o ya más tardorrománicas, la colegiata de Toro y las catedrales de Ciudad Rodrigo y Santa María de la Regla en León[153].

El otro elemento significativo de San Vicente y que es casi una firma de identidad de quienes la trazaron son, como decíamos cuando comentábamos los ejemplos de las cabeceras de San Andrés y San Pedro, las tres bandas horizontales que corren enmarcando las ventanas del ábside mayor y de los dos menores. De ellas, la inferior y la intermedia se ven en casi todos los ábsides románicos, pero la superior es un elemento casi único en toda la arquitectura románica española de no ser porque también lo hemos encontrado en la iglesia navarra de Santa María de Sangüesa. Sin embargo, en ésta tan sólo se produce en el ábside central, seguramente por la aparición de un tercer cuerpo de ventanas con forma de ojos de buey, separadas del cuerpo inferior de ventanas por la correspondiente banda horizontal corrida. Por tanto, su aparición se basa en un argumento similar al de la línea inferior donde finaliza el zócalo, servir de corte entre diversos cuerpos de ventanas del ábside. En Ávila, esta banda se produce por otra causa que curiosamente se enhebra con la tendencia de lograr mayor interrelación entre la molduración exterior y la interior. Decimos ésto porque resulta extraño que esta línea no hubiera aflorado al exterior en otras muchas iglesias románicas, ya que no es más que la traslación de la imposta de separación entre la pared semicircular y la bóveda de las capillas, pero trasdosada por fuera. A pesar de ser tan común en los interiores de los ábsides resulta extraño que no hubiera hecho su aparición en otros ejemplos, teniendo en cuenta que la construcción de los paramentos se iba realizando a la par por ambas caras del muro y que las dos impostas inferiores que la precedían en altura habían sido ya manifestadas tanto por dentro como fuera.

Veamos la explicación que le damos al hecho de que en San Vicente se realizara esta novedosa articulación creando una variación que fue copiada en San Pedro y reinterpretada por los constructores de San Andrés. Lo primero que habrá que aclarar es si esta decisión compartiría el mismo deseo de integración de lo de dentro con lo de afuera que habíamos señalado como explicación de las semicolumnas[154]. Para poderlo comprender mejor tendremos que comenzar por entender cómo los huecos de la cabecera se enmarcaban comúnmente entre impostas que corrían tanto al interior como por fuera de la cabecera -la inferior donde se apoyaba el alféizar y la central a la altura de los cimacios de los capite-

155 Señalar esta disposición de arcadas superpuestas en los muros de los hemiciclos y de los tramos rectos de los ábsides fue una de las novedades aportadas por Margarita Vila en su tesis. De su popularización por tierras castellanas entrado ya el primer tercio del siglo doce XII unido a los aspectos decorativos asociados con la última campaña de San Isidoro le permitió proponer que no se debían adelantar las fechas del comienzo de la iglesia de San Vicente a la década indicada. Como ya hemos dicho, para nosotros no habría que encabalgar ambas hipótesis de raigambres aragonesas y leonesas. En origen, las arcadas corridas bajas se rastrean en las iglesias aragonesas de Obarra y San Juan de la Peña, mientras que en dos alturas son ya las de Loarre. Las iglesias castellanas que siguieron el ejemplo de este presbiterio y que cita esta autora son: Elines, Cervatos, Castañeda, San Pedro de Tejada o San Millán de Segovia. Vila de Vila, M. *Ávila Románica... Op. Cit.* Pág. 92. Para nosotros, sólo nos parece reseñable la difusión en la región norte castellana de este modismo pirenaico por esa época sin creer determinante su vinculación arquitectónica con León. Además habría que ver cuantas de estas se parecen realmente a lo que en San Vicente se realiza. Interesa señalar, por tanto, que como en ella, con arcada inferior con columna/capitel en el eje y hueco de ventana abierto encima sólo podemos señalar tres: San Millán, Cervatos y Castañeda. Pero en ninguna hay doble columna salvo la segoviana. Además, resulta interesante advertir que las articulaciones exteriores de sus ábsides, que recordemos se levantaban a la par, difieren completamente de las de Ávila ya que tiene plintos altos en Cervatos (c. 1129) o triples columnas como en Santillana la de Castañeda (c. 1140). Luego, habría que ver en ellas ejemplos distantes con raíces similares. Para estas cronologías cántabras ver: García Guinea, M. A., *El Románico en Santander… Op. Cit*. Tom. I. Págs. 235-243. Existe un precedente, también, en la catedral de Lescar anterior a toda esta lista (c. 1120) pero más tardío a la iglesia de Loarre (c. 1095) por lo que interesa secundariamente. Su difusión pudo influir bastante en Silió (2º ¼ del XII), algo menos al interior de Siones (finales XII) que es más Loarre en su segundo cuerpo y por ser más tardía tiene al exterior semicolumnas sin plintos altos. Por último, la más modesta de San Pedro de Tejada (c. 1er tercio XII) con ábside similar al de Cervatos como corresponde a su temprana data y proximidad geográfica. Todas, siguen el modelo de Loarre con arco central en el eje del ábside, tanto arriba como abajo. Siguiendo con estos contagios, se podría mencionar la familia que al exterior debió producir la catedral francesa en Santander por las dobles columnillas sobre plintos elevados de Piasca, Retortillo, La Fuente y Villacantid, todas ya de finales del XII. Por tanto, San Vicente sólo tiene ciertos parecidos interiores pero con acusadas diferencias al exterior con Cervatos y Castañeda. Tiene diferencias completas con Elines, Silió y San Pedro de Tejada debido al arco central inferior como el de Loarre y Lescar, y que formarían otra corriente. Intermedia a ellas estaría Siones. Para la planta y fotografías de Lescar, ver: Allègre, V., *Pyrenées Romanes, La Pierre-qui-vire,* 1969. Págs. 238 y 290.

156 Un problema mal resuelto por los que realizaron las bóvedas de la cabecera de San Andrés de Ávila y que fue corregido en las restauraciones. Pueden verse fotografías de antes y de después de la restauración en Gómez-Moreno, M. *Catálogo Monumental de Ávila… Op. Cit.* Tom. II, 308-311.













Fotografías del interior del presbiterio de Loarre y Lescar

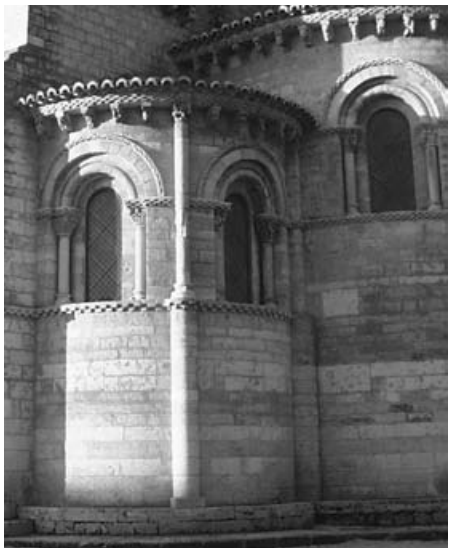
A la derecha, interiores de Castañeda, Cervatos, San Pedro de Tejada, y San Millán

157 Nos declaramos deudores en esta teoría de la conclusión a la que llega Daniel Rico en su tesis al analizar la filiación de las esculturas de San Vicente. Recomendamos a quien esté interesado que lea los análisis a los que llega este autor y que complete lo aquí expuesto sobre la arquitectura de la cabecera con lo que en esa tesis se dice sobre la interesante decoración escultórica de esta primera fase constructiva y su deuda con lo aragonés. En especial ver el capítulo II.1. La escultura plenorrománica: recientes hallazgos y nuevas hipótesis, en: Rico Camps, D., *Op. Cit.* Págs. 141-203.

les de las columnas de las ventanas. La aparición de la nueva banda de molduración exterior se corresponde, como decíamos, con otra que remata la arcada superior de las ventanas por dentro del presbiterio y de la que arrancará su bóveda. En San Vicente el alzado interior del presbiterio está dividido en dos cuerpos de arcadas y éstas son las bandas que corren separándolos. Un ejemplo temprano de esta articulación se puede ver en Loarre, donde la decoración de la banda y la que bordea el exterior de las arcadas están tan cerca que se pegan en las claves interiores[155]. En San Vicente ésto sólo sucede en la superior del hemiciclo por ser sus arcos mayores que los restantes. La arcada inferior es también distinta, algo más compleja en la parte curva al tener dobles columnas para los apoyos de sus arcos. Para entender por qué se trasdosó la imposta superior tenemos que comprender que los huecos de ventanas sólo se abrieron en las partes curvas y que debido al derrame abocinado realizado para mejorar la iluminación del interior se obligó a que los arcos fueran de distinto tamaño dentro que fuera. Al comenzar a levantar la cáscara de la bóveda de horno de los hemiciclos se mejoró la transmisión de sus esfuerzos laterales levantando la altura de la cornisa para conseguir así mayor peso que redujera la componente lateral[156]. Es decir, la moldura superior del exterior permitía que la cornisa pudiera izarse más debido a que los arcos de las ventanas eran más pequeños por fuera. De no haberse hecho, la cabecera hubiera tenido mucho paño de pared hasta alcanzar la cornisa. Hubiera sido, valga la redundancia, muy cabezona, al tener desde la banda intermedia de los cimacios de las ventanas hasta la cornisa, una elevación exagerada. Así que pensamos que los motivos por los que se desarrolla esta nueva moldura tratan de satisfacer una condición visual y al tiempo resolver una mejora constructiva. Pero el verdadero mecanismo que subyace y permite esta nueva articulación está basado en una idea de comprensión unitaria de la molduración exterior e interior. Un mecanismo que ya había hecho aparición en la corriente que inauguraba las semicolumnas del ábside y que sería puesto de manifiesto en otros lugares del templo.

El último punto que nos quedaba por comentar sobre la independencia de San Vicente y San Isidoro era el de la apertura en nuestra iglesia de un nuevo hueco de ventana y que en la leonesa, a pesar de que ya aparece formalmente al exterior, no debió resultar determinante hacerlo. Nos referimos a la edícula ciega que tiene el ábside sur leonés en la que se construyen los arcos y columnas del hueco pero sin llegar a producir la ventana. En San Vicente se abre quizá debido a la mayor profundidad del tramo recto del absidiolo o quizás porque se siguiera el modelo de otras iglesias anteriores en las que ya se había desarrollado, como las del foco de Frómista. Si por un momento hacemos una comparación sobre dos iglesias románicas de la primera generación y otras dos de la segunda como son Jaca y Frómista, y San Vicente y San Isidoro, veremos cómo se entrelazan sus modismos hasta producir un nudo de difícil solución. Como decíamos Frómista tiene dos amplias ventanas en sus absidiolos (la central en el eje como la única de San Isidoro, que presenta, sin embargo, la segunda ciega) pero sin tramo recto en planta como pasa en Jaca y en San Vicente, y que se hace incluso más corto que el incipiente de San Isidoro. Por la falta de transepto se une a la traza de la planta de Jaca y se separa de las otras dos pertenecientes ya a una tipología más moderna. Sin embargo, las pilas de las naves son cruciformes regulares, separándose de las características pilas alternas de Jaca y que se comenzaron a trazar en San Isidoro. En San Vicente las pilas son ya con dobles codillos en cruz preparadas para las bóvedas de aristas y no como las anteriores para los formeros del cañón. En León hay bóvedas de aristas pero no pilas con dobles codillos por darse en ella dos fases consecutivas. Por ello, en la iglesia palentina podemos ver las dificultades que entrañan las evoluciones basadas en líneas de progreso a las que nos referíamos más arriba, pero también sirve para comprobar cómo se dan otras relaciones más generales en estos recorridos de múltiples influencias que pondrían a San Isidoro en una línea que desciende de Frómista y Jaca, y que independientemente podría llegar a San Vicente sin pasar por León[157]. Algo así como dos ramas que dieran frutos particulares, híbridos o injertos mani-





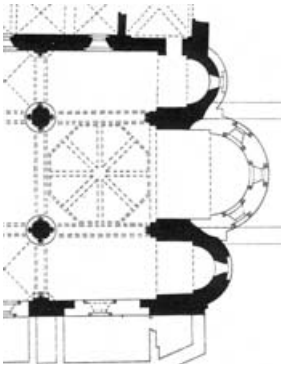




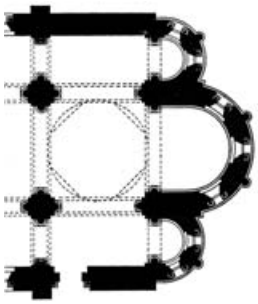
Fotografías del exterior de los ábsides menores de Jaca, Frómista, San Isidoro de León y San Millán de Segovia

Debajo, plantas de sus cabeceras

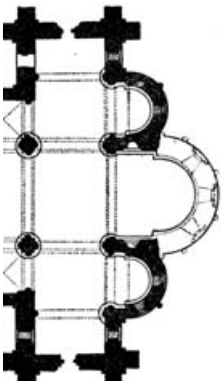
Jaca



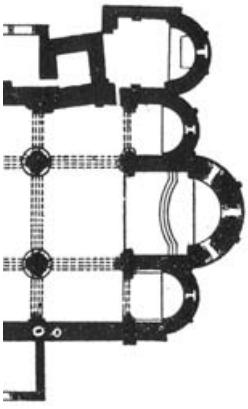
Frómista



San Isidoro



San Millán

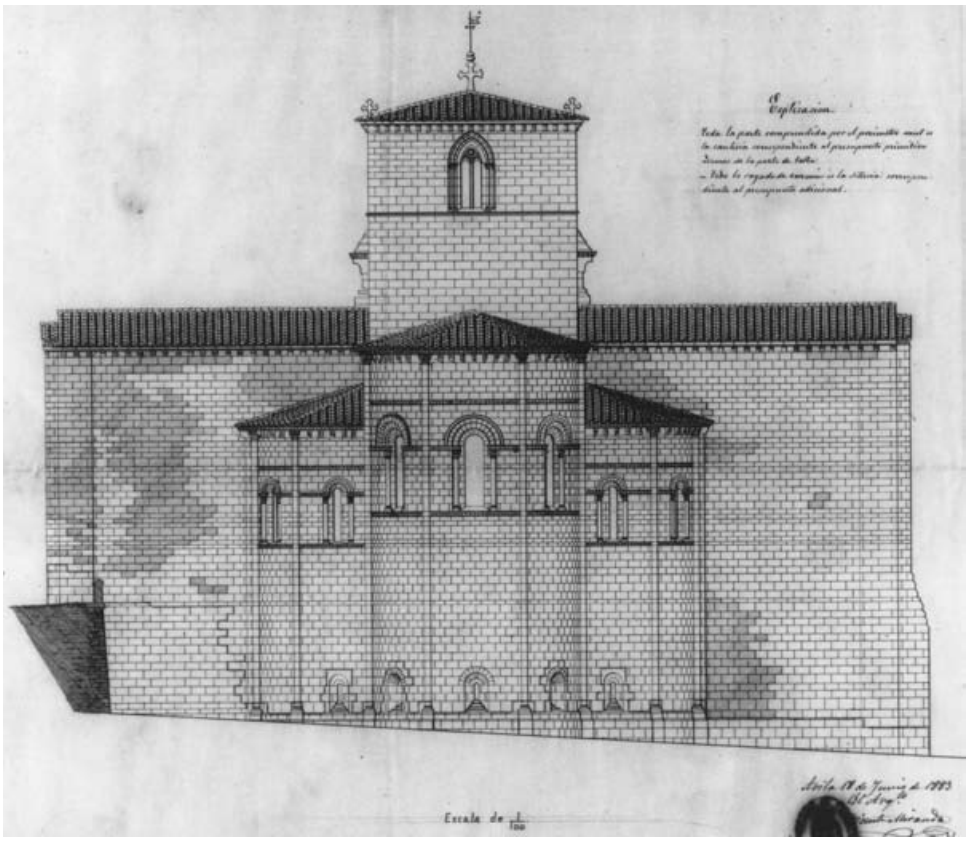


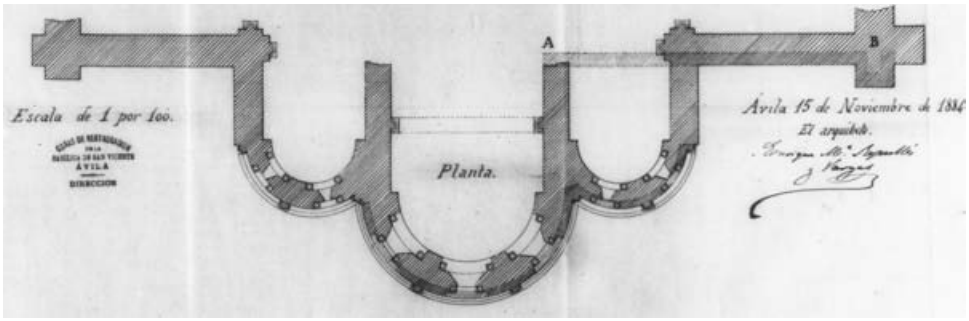
pulados por distintos horticultores. El abulense dará un nuevo fruto en la catedral de Salamanca y en las ya comentadas hermanas de su misma cuidad. Sin embargo, cada nuevo vástago contiene ya otras influencias que lo renuevan y hacen único y de las que pueden germinar otras variantes más. Lo moderno sería, por un lado el transepto, las bóvedas de aristas y las semicolumnas de zócalo a cornisa con impostas horizontales. La tendencia iría aceptando el tramo recto en el transepto y las ventanas desplazadas de los centros de la subdivisión de los intercolumnios exteriores, como luego veremos. Todas estas tendencias se dan ya plenamente en San Vicente y no en las tres restantes, pero esta ley se quebrará al irrumpir nuevos modismos que acabarán desarrollando un nuevo estilo, el gótico. La línea abulense se percibe mejor desarrollándose desde las tierras aragonesas por Soria y Segovia (incluso adelantándose en ocasiones) sin que por ello no se vayan incorporando igualmente por el Camino de Santiago a otras regiones. Es sólo una cuestión de tiempo y oportunidad que ha de entenderse sin asignarle un valor de determinación o de finalidad última. Es más un acto de concreción azarosa que de determinismo preconcebido. Por ello, hay que verlo con cautela y sin otorgarle mayores valores puesto que en seguida vendrán nuevos aires con nuevas formas y que incluso darán frutos destacados en la zona que se construya más tarde de nuestra iglesia.

4.4 Articulación de las ventanas

Además, este episodio de las ventanas de los absidiolos que a todas luces podría ser considerado como un problema menor nos permite introducirnos otra vez en el interesantísimo tema de la articulación conjunta de los paramentos por fuera y dentro de los ábsides. Nos referiremos, ahora, a la relación que existe entre la posición de los huecos del hemiciclo y las subdivisiones verticales de las semicolumnas. La pregunta formulada de manera más directa reside en valorar si la interrelación hueco paramento puede estar evidenciando una voluntad formal específica. Es decir, valorar cuál es la directriz que permite la apertura del hueco en el paño y si ésta viene dictada por una intención aconsejada desde el trazado del proyecto, su construcción o cualquier otra necesidad funcional o perceptiva asociada. Para ello, habrá primero que ver cómo en el ábside mayor los tres huecos de las ventanas se reparten al interior con una ordenación divergente a la que por fuera tienen las semicolumnas. Esto es, los huecos no están centrados en el medio de los paños que dejan las semicolumnas exteriores, sino que están algo desplazados, lo que se hace más notorio en los ábsides menores. En estos últimos, la ventana que debería tener una posición central sobre el eje del hemiciclo se esquina mucho hacia el encuentro entre los ábsides mientras que la otra exterior sí que se media sobre el paño que forman sus correspondientes semicolumnas. En el ábside mayor la ventana del eje es la que está centrada y las dos laterales son en cambio las que se desplazan ligeramente hacia ella, con lo que consiguen aumentar el tramo ciego de las esquinas. ¿Cuál es la causa de estos deslizamientos, nos preguntamos? ¿Será sólo una respuesta a lo que desde dentro obliga la geometría, o puede tener una explicación de otro tipo? Veámoslo.

Lo primero que se detecta es que la traza de los huecos abiertos en los ábsides no sigue una regla basada en geometrías precisas. En el central, la ventana del eje ocupa la lógica posición dictada por la axialidad, ley que ya dijimos no cumplen los absidiolos menores. Las otras dos ventanas del presbiterio no se trazaron con una relación fijada por un ángulo específico como podría ser el de 45° que dividiría en partes iguales los cuartos de círculo del ábside, o con otros ángulos importantes como los de 30° ó 60°. Por el contrario, en la división interior priman los repartos de espacios frente a los ángulos de geometrías más puras. El semicírculo necesita tres partes iguales para los huecos de las ventanas y cuatro tramos más para los machones de separación entre aperturas. Por tanto, la división no atiende a la formalización proveniente de una ley numérica basada en la geometría de ángulos y ejes (como, por ejemplo, en la división de polígonos regulares), sino que se basa en divisiones y repartos de distancias entre cuerpos, podríamos decir. Por ello, una venta-





158 En Loarre los derrames de los huecos son como los de San Vicente por lo que no había grandes diferencias entre las ventanas. Lo que más las separa es la división en cinco intercolumnios exteriores con huecos frente a nuestros tres (5/3). En la arcada ciega inferior hay trece arcos frente a los cuatro de Ávila (13 impares / 4 pares). Los repartos también se distancian pues aquí, los que empiezan y terminan el hemiciclo son menores que los restantes lo que permite centrar el hueco mejor en el intercolumnio. De otras variantes hemos hablado ya en notas al referirnos a Cervatos y Castañeda.

Alzado de V. Miranda y planta de E.M. Repullés de los ábsides de la basílica de San Vicente

na mayor daría machones interiores menores frente a otra menor que los agrandaría. Esto hace difícil que, respetando la simplicidad de estas divisiones igualitarias entre las tres ventanas y los cuatro machones, no existan variaciones en los ángulos del semicírculo, y que además puedan coincidir con sectores de círculo de grados enteros. Así que en el ábside mayor, por ejemplo, tenemos dos ritmos geométricos diversos, uno que surge de la división de las tres ventanas al interior y otro que se manifiesta en la también ternaria subdivisión de los intercolumnios exteriores. Acoplar estos ritmos adecuadamente es tarea que no se puede resolver con ángulos geométricamente precisos, por lo que hay que establecer prioridades y responder a ellas con flexibilidad.

Lo primero fue comprobar los repartos de las semicolumnas que venían fijados en la cripta y calcular si los huecos interiores del cuerpo superior de ventanas podrían acomodarse a ellos. Para hacerlo tuvieron que romper con la traza compositiva que ya se había establecido en la arcada del cuerpo inferior del presbiterio. La divergencia es completa ya que en ella los arcos, como ya explicamos antes, se encabalgan descansando en dobles columnas sin mediación de machones mientras que en la parte superior la aparición de los machones y la mayor dimensión de los huecos de las ventanas requerían un menor número de arcos exentos y separados unos de otros por tramos lisos[158]. A todo esto, no nos olvidemos que se debía conjugar esta divergencia con el cumplimiento de las alturas que fijaban los cimacios de la parte recta y que en las ventanas del semicírculo, debido a su mayor tamaño, hacían aumentar la altura de las claves hasta tocar con la imposta del arranque de la bóveda. La ruptura formal entre los dos cuerpos del presbiterio se realizaba sólo en la parte curva, mientras que las arcadas de los tramos rectos se mantenían semejantes entre sí a excepción de la doble columna situada en la arcada alta y pegada al hemiciclo. Por tanto, quién trazara estas capillas no disponía de mucho margen para conjugar todos estos pies forzados; no contaba más que con algunas soluciones formales todas ellas bastante constreñidas por las leyes geométricas establecidas por las medidas de la planta y por las alturas de los cimacios previamente proyectados. Además, tenía que hacer casar al exterior lo que había quedado fijado desde dentro.

Para resolverlo, el artífice de toda esta construcción tuvo que realizar otras modificaciones interesantes. Si la traza de las ventanas, como hemos visto, partió de una compleja subdivisión de repartos entre las distancias que el hemiciclo posibilitaba por las alturas fijadas desde los cimacios y el tamaño de las naves, ¿cómo se acoplaron con las semicolumnas del exterior estas aperturas de huecos? ¿Cómo se habían repartido éstas? Con semejante ley a la usada al interior, o se habían distribuido de otra forma. Recordemos que los repartos de las semicolumnas eran anteriores y venían arrastrados desde la cripta. Estaban trazados, como parece lógico, según un reparto análogo al del interior, es decir, tres paños curvos según la ley de divisiones superficiales ya descrita. Tres subdivisiones igualitarias del tambor central y dos menores en los dos absidiolos laterales, haciendo que cada intercolumnio tuviera una dimensión semejante a la del vecino manteniendo la proporcionalidad entre el ábside grande y los pequeños. Sólo en una ventana, la central de los absidiolos, se tuvo que introducir una adaptación un poco distinta a las restantes. Se desplazó a la esquina por la falta de espacio en los machones interiores obligados a seguir una ordenación paritaria que se hacía difícil de amoldar con las dos divisiones de las semicolumnas. La apariencia exterior del conjunto delata la falta de articulación entre los repartos exteriores y los interiores haciendo que se deslicen las aperturas de los huecos sobre los paños de los intercolumnios sin atender a soluciones más ingeniosas para que casen mejor en ellos. Esta simplicidad evidencia el tipo de preparación que tenían los artífices de estas construcciones. De su estudio concluimos un deseo de establecer una fábrica ordenada y bien conjugada, que daba solución adecuada a complejos mecanismos para llegar a las mejores articulaciones, pero en la que todavía se advierte una tendencia a limitar estos mecanismos con procedimientos sencillos. Creemos que la solución dada a las ventanas del cuerpo alto se acopló a las distribuciones exteriores anteriores y por ello se llegó a un



159 El planteamiento opuesto sería la colegiata de Santillana que hace que sus ventanas ocupen todo el espacio entre las semicolumnas. Las ventanas no tienen derrames al interior y en el ábside menor se producen desajustes considerables con respecto a la subdivisión de los arcos que en el se producen. Las de Castañeda y Cervatos no reparten los machones interiores con distancias iguales lo que les facilita a la hora de distribuir los huecos al exterior. Ambas son soluciones menos complejas que la que tiene San Vicente. García Guinea, M. A., *El Románico en Santander… Op. Cit.* Págs. 112 y sigs., 262 y sigs., 336 y sigs.

160 Nos sorprende la escasa importancia que le asignó Gómez-Moreno que valorando lo que para nosotros casi enuncia canon el considera de secundario valor en el arte del momento; "tienen algo como de patrón, de rutina, que denuncia falta de inventiva y de ideales propios en el maestro que las dirigiese", nos dice. Idem. *Catálogo Monumental de Ávila… Op. Cit.* Pág. 133.

161 Aunque sea de pasada convendría reseñar que en San Isidoro se abrió un hueco en este testero del transepto que falta en Ávila. , Viñayo A.,*León y Asturias…Op. Cit.* Lám. 21.

162 Tomamos las seguras que citó ya Rico en su tesis, más la de Sahagún cuyo crucero pudo ser trazado por entonces. Esta opinión puede cotejarse sobre la base de las articulaciones de las semicolumnas adosadas directamente sobre los muros laterales sin mediar siquiera el machón de resalte. Gómez-Moreno lo supuso de mayor modernidad por las tres esquinillas sucesivas que tienen la unión de los ábsides con el crucero que pensó se harían desde abajo para apoyo de las ménsulas talladas con figuras en donde descansan los nervios de la crucería con las que se cerraron. Su decoración escultórica es de época ya tardorrománica a lo que hay que sumar su inusitado tamaño (10,20 m. de luz) de haberse tenido que realizar con bóveda de cañón. Estas triples esquinillas en arcos torales son comunes y solían producirse para el arranque de la pechinas del cimborrio superior (p. e.: Loarre) o resolverse doblando arcos formeros (p. e.: Frómista), pero debido a que desaparecieron las pilas difícilmente podremos saber cómo se realizarían. Es de suponer que se pensarían en contigüidad con la de cañón conservado en el tramo norte (aprox. 9,2 m. de luz) y que se cubrió también en la misma época. Recientemente se ha vuelto a revalidar la teoría de su traza tardía vinculándola a lo que sí es más fácil de fechar, las decoraciones escultóricas altas, y que pensamos no tendrían por qué ser coetáneas a la traza. Las paredes de las colaterales se debieron comenzar con las del transepto pero en los últimos tramos occidentales, al tenerse que retrasar su construcción al derribo de la primitiva iglesia, sus cierres se dispusieron todos ya con ojivas. Esta forma de proceder, introduciendo novedades constructivas sin perder de vista la uniformidad estilística general es una de las conclusiones que llegaremos cuando estudiemos cómo se cerraron las iglesias de San Pedro y San Vicente de Ávila. La semejanza a otras iglesias de la segunda mitad del XII (catedrales de Salamanca y Zamora, colegiata de Toro, Benavente) tampoco puede ser traída como parangón temporal debido a lo primitivo que resultan los capiteles de los ábsides y lo cercanos que están a los transeptos que serían ejecutados en contigüidad. Rico, D. *Op. Cit.*, Págs 59-60; Gómez-Moreno, M., *Catálogo Monumental de León*. *Op. Cit.* Págs. 343-348; Bango, I., *Historia del Arte de Castilla y León… Op. Cit.* Pág. 70; la datación temprana de los ábsides y no del transepto la da: Herráez, M. V., *El Patrimonio artístico de San Benito de Sahagún. Esplendor y decadencia de un monasterio medieval*. Sahagún, 2000. Págs. 65-90. Es posible que otras iglesias lo tuvieran y se hayan destruido o rehecho como algunas de las que señala Gutiérrez Robledo. Repullés, E., *Basílica… Op. Cit.* Pág. XI-XII. Otro ejemplo con transepto y con difícil datación es la iglesia palentina de San Isidoro de Dueñas. Recientemente se ha interpretado como una planta de cinco tramos con crucero sin saliente con torres circulares delante como Frómista y ampliada con un nuevo tramo de transepto acusado que acabaría dando un aspecto similar al de Sahagún. Es conflictiva porque, además, según Antón, las dos fases parecen documentarse al exterior sobre los zócalos donde se remontaron paramentos de una nueva caja de templo. Antón, F., "San Isidoro de Dueñas", en *Archivo Español de Arte*. 1952, Págs. 129-142. García Guinea, M. A., *El Románico en Palencia… Op. Cit.* Págs. 93-95, Bango, I., *Historia del Arte de Castilla y León… Op. Cit.* Págs. 92-94.

163 Para la fecha en la que pudieron comenzarse las obras nos remitimos a las investigaciones estilísticas llevadas a cabo por Margarita Vila y Daniel Rico que las sitúan, más o menos, por ese entorno. También corresponde a estos autores la revisión y el rechazo de las anteriores fechas que asignaban una época más antigua basándose en evidencias legendarias. Vila da Vila. M., *Ávila Románica... Op. Cit.* Págs. 26; 72-73, 92-94, 469-470 y 476. Rico, D., *Op. Cit.* Págs. 36-45, 198-203.

equilibrio eficaz entre dimensión del hueco e intercolumnio que sólo en los absidiolos dio un desplazamiento en la axialidad de la ventana. Esta es otra de las diferencias introducidas en esta iglesia que la separan de San Isidoro, Frómista y Jaca y de otras muchas iglesias deudoras de las anteriores[159]. Por este modismo, se puede entender que en San Vicente hay una evidente mejora global de un artífice bien preparado y deseoso de alcanzar nuevas soluciones particulares que introducen novedades pero que tiene también sus lógicas limitaciones.

Quizá estas limitaciones procedan de las herramientas proyectuales usadas, o para contarlo de una manera menos instrumental, las soluciones formales se produjeron en consonancia a los procedimientos que se usaron para pensarlas. Por ejemplo, la forma en la que los repartos superficiales de la molduración es la fuente de las subdivisiones nos indica una comprensión basada en las plantas y en sus alturas, pero sin el uso de procedimientos más complejos derivados de otros conocimientos geométricos para proyectar, como serán las correspondencias de las diagonales que se introducirán con las nervaduras góticas o la mejora en la comprensión de los repartos de fuerzas que acarrean estas novedades constructivas. La simple idea de una sección como herramienta anticipadora de las relaciones entre el interior y el exterior no parece intuirse todavía. Más bien, esa espacialidad resulta como expresión de lo que se fabricaba y no tanto como manifestación de un procedimiento determinado que la pueda anticipar. La proporcionalidad que mantienen los ábsides mayores y los menores es la misma que tienen las plantas de sus capillas y semejante a la que tendrán las naves. Las molduras y los tamaños de los huecos se amoldan también a esta ley. Los arcos de las naves se ensartan sobre esa proporcionalidad con módulos que derivan de los arcos de medio punto y de las alturas de los cimacios de las columnas. Todo está muy coordinado y modulado desde la planta y sus alzados. Un nuevo elemento se acopla a lo existente con facilidad y sin modificar lo anterior. Sólo la llegada de un nuevo taller romperá el orden que se daba en toda esta cabecera, de las más rotundas del románico pleno y de la que se podría decir que casi alcanza el canon a pesar de la poca fortuna que tuvo después su modelo[160]. Si no fuera por las irregularidades a las que la cripta somete a sus desproporcionados ábsides y la sobriedad con la que se resuelven las mudas paredes exteriores de los transeptos, el alzado de los ábsides está muy bien articulado y forma un conjunto de gran armonía[161]. Su planta es un acierto de proporción y conjugación con la incorporación de los amplios cuadrados desarrollados por los transeptos salientes que alargan la cruz latina hasta alcanzar una dimensión muy equilibrada, a la que cabría añadir la fuerza que coge el cuerpo de las tres naves del que luego nos ocuparemos. Por ello, antes de dar ese salto veamos cómo prosiguió la construcción de la iglesia cuando dio por finalizada su cabecera.

4.5 El transepto, sus escalerillas y los comienzos de su nave

El siguiente paso nos introducirá en un nuevo tema formal de evidente importancia en nuestra iglesia, la construcción de un transepto saliente de tan prominente dimensión. Daniel Rico, en su estudio, señalaba lo extraordinario que resulta en los reinos occidentales hispanos que sean San Vicente y San Pedro los únicos ejemplos de iglesias con transepto saliente entre parroquias. Los demás pertenecen todos a catedrales o a monasterios importantes, y por tanto, a comunidades regladas con mayor número de miembros adscritos y con necesidades litúrgicas más complejas que las parroquiales. Las catedrales con transepto que se han conservado o de las que tenemos noticias indirectas a través de excavaciones arqueológicas son: Santiago de Compostela y Pamplona en una primera tanda, y Lugo y Tuy casi en coincidencia temporal con nuestra iglesia. De los monasterios, San Benito de Sahagún, Santo Domingo de Silos y la colegiata de San Isidoro de León casi contemporáneos[162]. Todos estos ejemplos, por tanto, o son anteriores, o son de la misma época en la que se desarrolló la traza de San Vicente, es decir, de la década entre 1120 y 1130 que es la fecha que asignamos para el inicio de la construcción de nuestra iglesia[163].

164 Cosa que dudamos se pueda verificar sin una excavación arqueológica más extensa de la pequeña cata realizada en el presbiterio en el año 1999 y en la que se desenterró un pavimento anterior a la iglesia del XII pero de difícil datación. En cualquier caso, en el primer y controvertido documento del archivo catedralicio se informa que era "modernis vero temporis, a meo genitore nobiliter edificata" en referencia a su constructor el conde Raimundo de Borgoña. Este documento, sin intitulación real y sin data (se supone de entre 1130 a 1135), es una copia antigua a la que se le da bastante valor, y por tanto, el hecho de que se aluda a que la catedral fue edificada en tiempos recientes por el borgoñón nos obliga a ser muy cautelosos con la posibilidad de que en ella existieran restos de la sede anterior. En cualquier caso, tendremos tiempo de referirnos más adelante a los orígenes de la catedral. Barrios, A., *Documentación... Op. Cit.* Doc. 1.

165 Hay que atribuir a Gómez-Moreno el acierto de identificar estas esculturas como dos de los santos abulenses. Antes habían sido consideradas representaciones de san Joaquín y santa Ana ya que la ausencia de la segunda hermana había inducido a error. Gómez-Moreno, M., *Catálogo Monumental de Ávila… Op. Cit.* Págs. 141-142. La tercera figura de la que no se ha conservado ninguna noticia, se encontraba, como ya intuyó este autor, en la tercera arista saliente entre las columnas acodadas del lado oriental de la portada sur. Se puede fácilmente interpretar la línea que Miranda dibujaba sobre el plano realizado para acometer la restauración de la portada como el chaflán donde se encajaba la otra figura de la santa desaparecida y cuyo vestigio se perdió definitivamente al finalizarse esas obras llevadas a cabo ya por Repullés. Hemos podido ver una fotografía de antes de la restauración en la que se aprecia todavía la achaflanadura de la jamba en la colección que José Luis Gutiérrez Robledo publicó parcialmente en el facsímil de la monografía de Repullés y que pertenecían al fotógrafo *amateur* Isidro Benito. Nos parece extraño que no se mencionen estas importantes pruebas de la existencia de la tercera escultura y nos entristece que las pruebas se hayan reproducido tan mal que no puedan ser corroboradas en la publicación. Las fuentes de las dos imágenes en las que poder confirmar lo dicho y sus pésimas reproducciones pueden verse en: Repullés, E., *Op. Cit.* Págs. (reproducción del plano de 1884) LXIV y (fotografía de 1885) CX. Para completar el estudio sobre estas figuras y otras curiosas identificaciones hoy descartadas, más todas las referencias bibliográficas, así como un análisis de la iconografía de los santos puede consultarse los artículos y el libro de: Vila de Vila, M. "La iconografía de San Vicente y sus hermanas en el arte medieval", en *Matrimonio, familia y parentesco en Galicia*. Santiago, 1989. Págs. 255-268. Idem. "Leyenda y realidad del patronazgo regio en la arquitectura medieval abulense de los siglos XII y XIII", en *VI Congreso Español de Historia del Arte. II) Patronos, promotores, mecenas y clientes. Murcia, 11-14 octubre de 1988*. Murcia, 1992. Págs. 101-110. Idem., *Ávila Románica... Op. Cit.* Págs. 327-336.

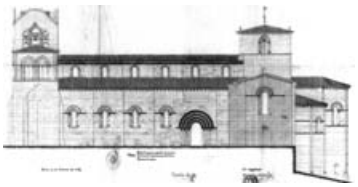
166 Margarita Vila sugiere que podrían haber sido pensadas para ser colocadas encima de la portada sur. Sin embargo, dado las características arquitectónicas de la puerta no queda mucho lugar para que pueda colocarse la de san Vicente en su centro debido al retranqueo del tejaroz entre los contrafuertes y que hoy queda oculto por el falso techo del pórtico. En la fachada norte, aunque restaurada y fortalecida posteriormente puede servir de ejemplo del estado original que debió tener la simétrica meridional. Otra hipótesis sería colocarlas en la portada poniente y que fue realizada ya de otra manera por un taller posterior. También podrían estar pensadas para la conmemoración de los enterramientos y situadas en el interior de la iglesia, bien en el transepto o en la misma posición del cenotafio actual, o bien en la cripta como la que existe en San Justo de Sepúlveda. En cualquier caso, parece aconsejable mantener la duda sobre cual sería el lugar para el que estaban destinadas.

167 Margarita Vila identificó la autoría de estas figuras con un "Maestro de las Portada Sur de San Vicente" de una segunda etapa dentro de la primera campaña. Vila da Vila, M., *Ávila Románica... Op. Cit.* Págs. 327-336 y 501-510. Daniel Rico, siguiendo rigurosos análisis filológicos prescinde de diferenciar estas dos fases que reúne en una sola mano o dirección debida a un maestro de formación aragonesa que también acometiera la decoración de los ábsides y de sus modillones. Esta rectificación sobre la obra de Margarita Vila es otro de las muchos aciertos que esta tesis tiene. En especial ver el capítulo II.1. La escultura plenorrománica: recientes hallazgos y nuevas hipótesis, en: Rico Camps, D., *Op. Cit.* Págs. 141-203.

168 Barrios, A., *Documentación... Op. Cit.* Doc. 95. Págs. 85-86. En este documento el obispo abulense fray Domingo Suárez asigna 10 mrs. anuales al cabildo de su media tercia que recibía la parroquia de San Vicente para que en la procesión que se realizaba el día de la onomástica del santo y que iba desde la catedral hasta ella, se les dieran a "aquellos companneros de la dicha Eglesia" (catedral) que asistieran hasta el final de la misa. Hace mención a que los cuerpos de los santos yacían en ella. En San Pedro de Arlanza se conservan documentos en los que se mencionan las reliquias hasta el año 1175 y vuelven ha realizarse en 1214 en confirmaciones regias de donaciones anteriores. Esta importante referencia a la memoria de los santos en Burgos la menciona por primera vez: Vila da Vila, M., *Ávila Románica... Op. Cit.*, Pág. 73, n. 17. La referencia escrita abulense es 46 años posterior a esas confirmaciones pero difícilmente se puede concluir de ello una traslación a su lugar de origen. Sin embargo, la reivindicación abulense sí se hace patente en ese momento. Por entonces, la iglesia contaba ya con un espléndido cenotafio y dos series de magníficos relieves de los tres hermanos de épocas distintas lo que podía permitir que esta confusión se diera, fuera o no interesada.

169 Consagrada en 1127. El transepto fue descubierto en las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo durante la restauración de la catedral gótica actual entre 1991 y 1993. Mezquíriz, M. A. y Tabar, M. I., "Excavaciones arqueológicas en la catedral de Pamplona" en, *Trabajos de Arqueología Navarra*. Nº 11 (1993-1994). Págs. 308-311, y Idem., *Los niveles del tiempo. Arqueología en la Catedral de Pamplona. Catálogo de la exposición, Museo de Navarra, 25.XI.1993- 9.I.1994*, Pamplona, 1994.

170 De esta opinión es: Bango, I., "La iglesia antigua de Silos: del Prerrománico al Románico pleno" en, *El Románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988*. Abadía de Silos (Burgos), 1990. Págs. 355-359.





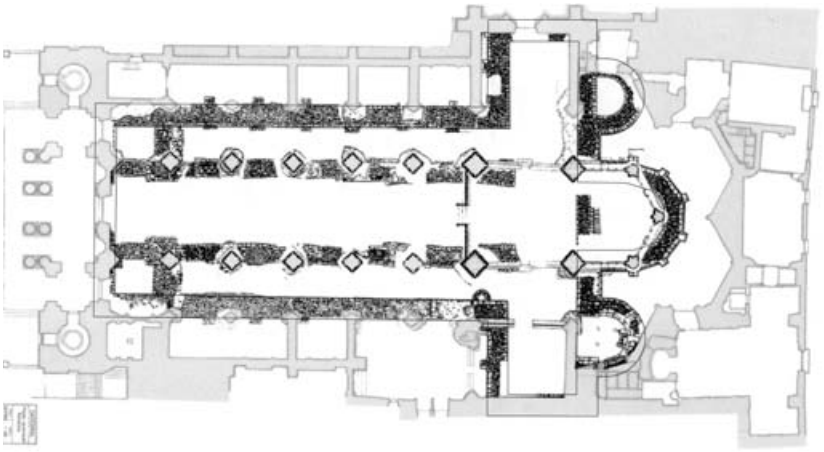
Dibujo de V. Miranda de la fachada sur sin el pórtico y fotografía de la portada sur en la que aparecen los mártires San Vicente y Santa Cristeta

Pero de San Pedro diremos que, debido a que es una copia de San Vicente, su realización se desfasaría en el tiempo (ya veremos cuánto, más adelante) y creemos que debería de ponerse como ejemplo subsidiario cuya explicación será algo más trivial por proceder de un modelo, por una imitación, pero no por ello fácil de justificar. Es, por tanto, un caso único, y que creemos deba pesar en él el hecho de que sea una parroquia que además contaba con los enterramientos de los tres hermanos mártires. Es decir, lo extraordinario del caso es que el lugar de enterramiento de unos santos fuera, también o solo, usado como parroquia pudiendo, por qué no, haber sido elegido para albergar la sede de la iglesia catedralicia de Ávila o lugar en el que asentar una comunidad religiosa importante que celosamente los custodiara. Es fácil hacer estas hipótesis y difícil mantenerlas, pero la aparición del transepto podría servir como confirmación indirecta de la destacada importancia que se le daban a esos mártires, y tal vez, servir de prueba indirecta del traslado de los restos ya que, de haber estado en Ávila cuando se comenzó a repoblar, es presumible que hubiera sido más fácil que se hubiesen dado las circunstancias para que se hubieran podido producir alguno de los casos antes reseñados. Estas hipótesis podrían tener otras interpretaciones como la de servir de evidencia indirecta para afirmar que efectivamente quedaron vestigios de la antigua sede visigótica[164] o de otras causas que por ahora se nos escapan. Por ello, lo más sensato sea establecer una relación mínima entre *enterramientos => cripta y transepto => parroquia* que ligue la especificidad de la traza con los dos extremos de la ecuación sin que ello establezca una relación directa entre ellos.

Una confirmación a que San Vicente fuera desde su principio recordada como lugar de veneración de los santos mártires nos la ofrece el hecho de que el primer obrador de escultores realizó tres grandes relieves lapidarios de los cuales dos se han conservado colocados en la portada sur[165]. Sin embargo, la situación que tienen actualmente no corresponde con el que debió ser el primitivo lugar para el que fueron proyectados y del que se han formulado algunas hipótesis sin posible confirmación[166]. La datación de estas figuras de san Vicente y de una de sus hermanas ha sido adelantada a la primera fase constructiva. En la ya mencionada tesis de Daniel Rico, su autor no ve inconveniente en que fueran esculpidas por el mismo taller que labró toda la cabecera[167]. Esto nos aclara la importancia que desde los comienzos de la decoración y construcción de esta iglesia se le debió otorgar a que fuera un antiguo lugar martirial. Más discutible es saber en dónde se pensaban ubicar y desde cuándo se colocaron en la portada sur, pero sí parece interesante hacer notar que la primera mención a que en nuestra iglesia estuvieran las reliquias de los santos no se realiza hasta 1270[168]. Por este desfase entre la primera documentación escrita y la muy anterior documentación escultórica (casi siglo y medio de diferencia) se puede justificar la necesidad de no dejar de aventurar hipótesis aunque resulten ciertamente arriesgadas ya que, de no hacerlo, podríamos caer en errores igualmente importantes al silenciar datos que pudieron ser determinantes a la hora de comprender los procesos que llevaron a los constructores de esta iglesia a proyectar las funciones para las que iba a ser utilizada. Por ello, creemos necesario asociar el transepto con esta realidad martirial sin por ello perder el horizonte de otras realidades que pueden escarpársenos de momento.

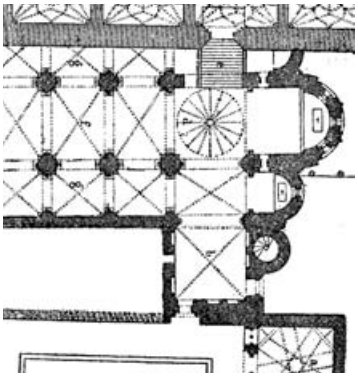
Así que el cuadrado que se añade en las alas del crucero rompe con toda la tradición leonesa de plantas con transepto y de las muchas que se hicieron en ese reino que muy probablemente tuvieran su origen en el modelo de San Isidoro de León. Es más probable que la nuestra, de tener que asignarle algún origen, éste provenga de los ejemplos que mayor tamaño desarrollan y que resultan geográficamente más acordes con las direcciones de llegada de otros modismos de esta iglesia de Ávila. Aunque con notables diferencias, sería en la catedral de Pamplona[169] y en el monasterio de Silos[170] donde encontraríamos casos parecidos sobre los que poderla entroncar. Sin embargo, ninguna de las dos es exactamente igual a la abulense, ya que la primera no parece articular el ábside menor con los finales de las naves colaterales haciendo que los cuadrados abovedados con cañón de los extremos del crucero sean independientes del resto de la traza con una autonomía propia

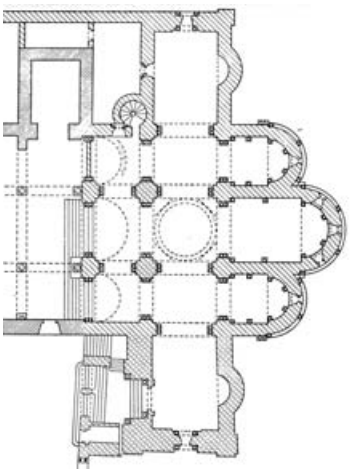




A la izquierda, fotografía del imafronte por dentro

Sobre estas líneas, planta de la catedral de Pamplona (restos románicos), y debajo, plantas de las cabeceras de la catedral de Salamanca y de la iglesia del Monasterio de Silos





171 Fechada entre 1120-1130 por: Klein, P., "La Puerta de las Vírgenes: su datación y su relación con el transepto y el claustro" en, *El Románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988*. Abadía de Silos (Burgos), 1990. Pág. 299. Bango es menos preciso en su artículo citado *supra*, dando como válida una fecha cercana al primer cuarto del siglo XII.

172 Otros transeptos suelen tener dos puertas, como en el modelo de la catedral de Santiago. En el caso de San Vicente la del lado norte sería muy complicada de fabricar por la diferencia de cotas que hay entre el piso de la nave y el exterior de esa parte en fuerte declive. La ventana del imafronte, única y grande, resuelve al interior el problema de la unión con la imposta más baja que corre para el arranque de la bóveda de cañón con un escalonado atípico pero efectivo. Este escalonado lo hemos encontrado también en el brazo sur de San Isidoro. Muy similar se ve al exterior de la iglesia de Loarre para hacer descender la imposta que une las ventanas de debajo del cimborio de la nave con otra más retrasada algo más baja. Esta solución, es en sí casi una firma, lo que nos obliga a poner en relación, otra vez más, las tres fábricas. Sin embargo, lo que en León es una solución de compromiso en Ávila es ya un acto voluntario y premeditado de diseño. Sacar de ello conclusiones de parentesco de unas sobre otras, es algo más discutible, aunque sí deba manifestarse su sorprendente vinculación. El uso martirial que se le añadió con la construcción del sepulcro de san Pedro del Barco resulta difícil ser justificación para la ausencia de la puerta al mediodía ya que todo indica que, a pesar de que muchos autores le asignan una temprana fecha (c.1130 que sería precisamente cuando se debía de estar construyendo esa parte del templo), este eremita de la región de Barco de Ávila no aparece citado hasta mucho después y no se tiene documentación coetánea en la que se le mencione (ni epigráfica, ni iconográfica). Sin embargo, sí que podría ser una explicación de la ausencia de esta puerta que esta capilla se reservaba desde sus orígenes para un sepulcro "a manera de vaso ó lucillo, con sus antepechos y cubiertas, que asientan sobre tres medias columnas estriadas, de las cuales salen dos medios arcos de yeso, que en medio se rematan y unen, labrados de menuda labor de oro y colores y sobrepuestas de medio relieve las imágenes de las Santas y de su hermano San Vicente" y que parece que existió en ese imafronte según nos lo trasmitió en su monografía Repullés tomándolo de un pasaje no identificado de Fernández Valencia. Sepulcro que cita también Ariz detrás del que ocupa el lucillo triple de los Estradas en la parte baja del testero exterior sur del transepto. Este enigmático monumento le ha servido a Daniel Rico –de quien tomamos la referencia que hasta ahora había pasado desapercibida- para tentar su posible reconstrucción e intentar situar su primitivo emplazamiento. Es en él donde estarían colocados los tres relieves de finales del siglo XII que se conservan, retocados desde el siglo XVI, en la iglesia y que parecen de mano no muy diferente de la que realizó el cenotafio. La tradición de que en esta parte del templo estaba la tumba del judío piadoso que construyó el primitivo templo según una inscripción con caracteres góticos que todavía puede verse en la pared occidental es también moderna. Ver: Rico, D. "A Shrine in its Settings: San Vicente de Ávila", en S. Lamia y E. Valdez del Álamo (ed.) *Decorations for the Holly Dead. Visual Embellishment on Tombs and Shrines of Saints.* Brepols, 2002. Págs. 57-76, y Repullés, E. *Op. Cit.* Pág. 39 y 94. Sobre san Pedro del Barco ver: Rico, D., *Op. Cit.* Pág. 43-45. Otros importantes monumentos tuvieron ubicaciones más destacas. Ya hemos comentado el del apóstol Santiago en Compostela. El de santa Juliana en Santillana del Mar se realizó en la nave cerca del crucero hasta que fue desplazado al altar mayor en el siglo XV. Lojendio, L. M., y Rodríguez, A., *Castilla/1…Op. Cit.* Pág. 56. El también mencionado de Santo Domingo de Silos, en el lateral norte de la colateral, próximo al absidiolo de San Martín podría ser un ejemplo más cercano. Ver: Bango, I *La iglesia antigua de Silos… Op. Cit.* Pág. 325-327.

173 La catedral vieja de Salamanca tiene una escalera en la fachada este de gran tamaño que asoma como si de un ábside más se tratara. La falta de escaleras en la axila parece relacionada con las dependencias del claustro situados al sur, pero la ausencia de la parte norte de la colateral destruida por la catedral nueva impiden comprender correctamente su antigua traza.

y enraizada en las dimensiones de la planta, y la segunda se trata de una ampliación de una iglesia sin transepto de la órbita de Jaca[171]. Tampoco se dan en Ávila el tercer par de absidiolos que se desarrollan en el transepto de Silos, de lo que resulta que este espacio sea más limpio, cosa que por otro lado obligó a darle un exceso de abstracción al muro exterior del que ya se ha hecho antes mención y que induce a pensar en su originaria parroquialidad por ser innecesaria la colocación de más altares. Otra virtud de esta solución es la que indirectamente arrastra su independencia espacial, que permite entenderla orientada hacia los imafrontes o testeros del crucero cambiando la comprensión de la dirección general del templo este-oeste por otra ortogonal norte-sur a la que ya están abiertos estos espacios del transepto con su ventana alta y sin puertas en contraposición a otros ejemplos de cruceros importantes[172]. Sólo se siguió este ejemplo en la posterior catedral de Salamanca, pero en ella, por motivos que se nos escapan, no se mantuvo el otro elemento que más caracteriza a este espacio de nuestra iglesia, las dos escaleritas de las axilas entre el comienzo de las naves menores y el saliente transepto[173]. En lo que sigue, les dedicaremos una especial atención por ser también elementos destacados en la concepción arquitectónica de esta primera etapa constructiva.

Lo primero que habremos de hacer notar sobre los husillos de las axilas del transepto es su peculiar solución constructiva. Frente al modelo constructivo normal, aquel en el que cada peldaño es un bloque macizo trapezoidal que se encastra, por un lado en el cilindro de la pared vertical y por otro se apoya en la columna del centro – el denominado “nabo” de la escalera -, las escalerillas de San Vicente se fabrican de manera algo distinta. Lo que más separa ambos modelos es su construcción, ya que el nabo no queda unido al peldaño trapezoidal formando una pieza monolítica, sino que está formado al juntarse en él tres piezas distintas que le obliga por ello a tener un tamaño superior. El procedimiento usado en este husillo está compuesto por dos travesaños que apoyan allí sus extremos y que encastran sus lados opuestos en la pared cilíndrica exterior más una tapa semicilíndrica que se añade para completar la formación del tambor circular. Esta solución puede verse en dos escaleras más de iglesias de Ávila, San Pedro y San Nicolás, situadas ambas en la subida a la torre. Sin embargo, no la vemos en las axilas del transepto de San Pedro ni en la catedral, donde se realizaron ya husillos de peldaño único. Tampoco se utilizó esta técnica en las escaleras occidentales de San Vicente, levantadas en la segunda etapa constructiva, que dan acceso a las galerías altas y al cuerpo del nártex. Podemos deducir, por tanto, que su forma constructiva sea un indicador de temporalidad: con mayor antigüedad las formadas por la unión de tres piezas apoyadas sobre el tambor inferior y más modernas las que ya se hicieron de una sola pieza.

Efectivamente las primeras escaleras de caracol que se debieron construir en Ávila fueron las de los transeptos de San Vicente. Ya hemos hecho mención más arriba a otra tipología de escaleras de acceso a torres, la de San Martín, pero se hicieron en madera para poder ser retiradas en caso de asedios y combates. Quizá esta solución podría ser anterior incluso, pero no hay pruebas que puedan corroborarlo. Además, existe una tendencia a reducir el ángulo en el que se producen los dos travesaños que se apoyan en el nabo, desde el llano que se da en el primer ejemplo hasta un segundo más obtuso y un último agudo ya. Es decir, en San Vicente las dos piezas que se apoyan en el pilar central se alinean contiguas formando 180º y ocupando el diámetro del cilindro de la caja de la escalera. La siguiente en esta evolución la encontramos en la torre de la iglesia de San Nicolás, y en ella el ángulo que forman el peldaño y el contrapeldaño es ya menor al llano pero inferior al recto, esto es, obtuso. Por último, en la escalera de subida al cuerpo de campanas de la torre de San Pedro se reduce aún más hasta superar el ángulo recto, ya por tanto plenamente agudo. En este último caso todavía se ve cómo el nabo está compuesto por más de una pieza: el tambor grueso y, pensamos, un único peldaño – pero no podemos afirmarlo con seguridad debido a que queda oculto. Ahora bien, suponer que esta relación morfológica constructiva se ordena de igual forma en lo temporal es algo que no se puede afirmar

174 En la torre se pueden detectar dos fases, siendo la inferior la que nos ocupa. En cualquier caso, nosotros le deberíamos asignar a esta torre de San Nicolás una fecha no muy alejada a la segunda mitad del siglo XII, y por tanto, la conclusión de su cabecera sería anterior. Otra implicación subsidiaria es la constatación del uso de las cabeceras únicas desde la finalización de sus obras, ya que si no la torre habría sido pensada en contigüidad con la traza de la cabecera. De haber mediado entre ellas escasa separación temporal también se habrían construido a la par. No creemos debamos otorgarle a la cabecera una fecha muy antigua, pero sí lo suficiente para desligar ambas estructuras. Quizás deberíamos de pensar que se realizaría a comienzos del segundo tercio del siglo. Las águilas afrontadas del capitel del arco triunfal que se han relacionado con modelos cántabros de Elines, Cervatos, Bolmir, Pujayo o Raicedo, y el capitel opuesto con otros de Santillana, Elines, Cervatos, Pujayo o Valdelomar, fueron ya usados a principios del XII. Por sus semejanza con las otras iglesias abulense de San Esteban y San Segundo, haría que todo este grupo de canteros cántabros llegara a Ávila antes de mediar el siglo XII cuando los canteros aragoneses ya tenían comenzadas la cabecera de San Vicente. Margarita Vila retrasa un poco estas fechas pero básicamente se puede mantener su proposición teniendo en cuenta, eso sí, que las fechas que ella da serían para nosotros *ante quem* y nunca *post quem*. Vila da Vila, M., *Ávila Románica… Op. Cit.* Págs. 487-497.

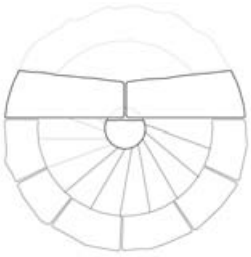
175 Para esta autora, San Pedro y San Vicente vendría en un primer momento seguidas después de San Andrés y San Segundo. Gómez-Moreno y Gutiérrez Robledo suponen por el contrario que las primeras serían las dos últimas. Para nosotros, la de San Vicente inaugura la serie que siguen las de San Andrés en sus primeras fases, San Segundo, San Nicolás y San Esteban. San Pedro sería la más tardía de las que se levantaron en esta primera tanda. De las otras que no tiene decoración nada podemos decir, aunque creemos que San Martín, como ya hemos visto, estaría también construida. Vila da Vila, M., *Ávila Románica… Op. Cit.* Págs. 103-104.

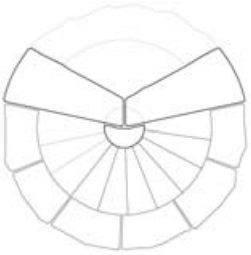
176 Gómez-Moreno, M., *Catálogo Monumental de Ávila… Op. Cit.* Pág. 149.

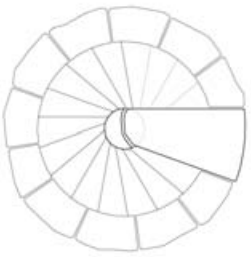
177 Gutiérrez Robledo, J.L., *Las iglesias románicas de la ciudad de Ávila*. Ávila, 1982. Pág. 109.

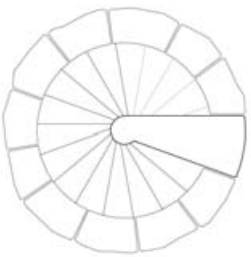
178 Así lo constató Adelina Labrador cuando tomó sus notas mientras se realizaba la apertura de la calle que pasa ahora por esta zona. *Op. Cit.* Págs. 16-17. El largo del transepto sur de San Pedro es menor que el del lado norte (de 9,05 frente a 9,50) pero superior a los 7,15 del de San Vicente. En esta diferencia puede concurrir la presencia de la tumba. Sin embargo, los anchos son semejantes lo que demuestra el parecido de la traza antes de que se decidiera ampliar los transeptos. Aunque la autora denomina esta tumba nº 19 como antropoide, por los dibujos que hace de otras similares (nº 1 y 3), debería identificarse con otras que se documentaron en la necrópolis de San Vicente y que tiene también la cabecera tallada en forma semicircular. Ya hemos dicho supra que no debían de ser anteriores a finales del XI llegando a ser usadas hasta entrado el XIII. Por todo esto, volvemos a insistir en que la necrópolis y la iglesia de San Pedro debieron estar en uso antes incluso de replantearse qué tamaño tendían sus transeptos lo que viene a corroborar lo tardío que estos fueron.

Esquemas en planta de las escaleras de San Vicente (primer taller), San Nicolás, San Pedro de Ávila y San Vicente (segundo taller)









Fotografía del exterior de San Pedro (escalera)



179 Ya tendremos ocasión más adelante de referirnos a este interesante tema de las marcas de cantero. Por ahora, hacemos la indicación sin adjuntar más pruebas.

180 En nota y brevemente podemos apuntar cómo fue. La construcción de San Pedro prosiguió por la pared de la nave septentrional hasta llegar a los pies. Después se cerraría la caja por la portada occidental y se retornaría por el lado sur hasta alcanzar el transepto donde se remataría con los dos capiteles opuestos de un estilo ya muy diferente y similar al que tiene San Vicente en las bóvedas de la nave central. Este recorrido se debió completar con el cerrado de las bóvedas de cañón apuntado de los dos brazos del crucero, pero sin que sus encuentros con el fajón de la menor se hubiera completado aún cuya molduración corresponde a todo el sistema de cierres de las crucerías altas. También sería posible que se terminaran estas bóvedas de cañón estilísticamente más antiguas apoyadas sobre arcos apuntados sin molduras del fajón sur y que cuando se completaban las crucerías de las naves se retallasen a la moda de por entonces. Sin embargo, esta segunda suposición es más voluntarista que real. En cualquier caso, sí es interesante hacer notar que estas crucerías de los dos arcos apuntados de cada lado tiene complemento en otros de medio punto correspondientes ya a los torales y que son posteriores a los dos apuntados por el estilo de sus capiteles. Luego las nervaduras debieron finalizarse entonces y proceder a solucionar la irregularidad de tener formas apuntadas por un lado y de medio punto por el otro. Antes se habrían comenzado a levantar las pilas entre naves con sus formeros y fajones de medio punto. Se dejaron sin cubrir las colaterales pensadas en origen mediante bóvedas de aristas pero resueltas posteriormente con crucerías apoyadas sobre mensulones de esquina empotrados en los ángulos por no haber sido previstos en origen. Todos los arcos de las naves menores se habían realizado sin molduración, como también se dejaron lisos los torales, quizá por coherencia y proximidad con los de las bocas de las capillas absidiales que ya estaban levantados. Por todo ello, tendremos que retrasar el comienzo de la construcción de esta parte del templo de San Pedro a fechas cercanas al tercer tercio del siglo XII y finalizarlas bien arrancado ya el último cuarto de la centuria. Después se terminarían el claristorio de la nave mayor y se cerrarían las bóvedas altas y el cimborrio, como tendremos tiempo de analizar con más cuidado en el siguiente capítulo. Baste por ahora comprobar el decalaje temporal existente entre estas dos parroquias abulenses y señalar cómo se encardinan en ambas estilos y operarios hasta hacerlas hablar el mismo idioma en paralelo.

a ciencia cierta. Sin embargo, sí es evidente que existe una evolución constructiva que va desde la escalera de nabo formada de varias piezas a la de nabo y peldaño unido. Esto nos ofrece una nueva evidencia para valorar los tiempos en los que se realizaron estas iglesias de Ávila. Evidencia que entra en contradicción con lo que Margarita Vila había establecido mediante sus complejos análisis filológicos de los capiteles. De ello se deduce que parece rechazable una fecha muy tardía para la cabecera de la iglesia de San Nicolás, y por tanto, de los templos estilísticamente emparentados con ella, San Segundo y San Esteban, ya que para construir la torre fue abierto un acceso rompiendo la pared del presbiterio, lo que nos obliga a colocar la construcción de la capilla mayor obviamente antes que la de la torre[174].

Si analizamos ahora el tercer caso, aquel de la escalera de la torre de San Pedro, veremos que nos retrasa bastante la construcción de su cabecera porque pensamos, ahora sí, que debió realizarse consecutiva al izado de la torre que la antecede en su parte inferior. Recuérdese cómo arriba señalábamos la deformación de la planta del ábside norte directamente relacionado con el uso del primer piso de la torre que era una preexistencia anterior. Por ello, cuando se decidió hacer uso de esta preexistencia se pensó también en el izado de sus cuerpos superiores. La escalera sobresale un poco por fuera del cuadrado de la torre alojando el husillo en medio de la pared y mostrando al exterior una superficie curva que se apoya directamente sobre la bóveda del tramo recto del absidiolo norte. La cronología que asignamos a esta escalera debería de situarse entre las dos parejas que se hacen en San Vicente, las dos del este y las del oeste de la nave, es decir, de entre el segundo y el tercer cuarto del XII. Esto nos asignaría una fecha algo más tardía a la cabecera de lo que supuso Vila da Vila, para quien no debía retrasarse mucho a los comienzos de la de San Vicente por ser las dos obras estilísticamente tan parecidas[175]. También viene a contradecir las opiniones de Gómez-Moreno que creía ver en la torre un aditamento posterior de la etapa ojival del XIII[176]. El único que supuso su antigüedad fue Gutiérrez Robledo[177]. Por otro lado, la escalera de San Pedro antecede a los cierres de las bóvedas de cañón apuntado de los transeptos ya que éstas ciegan un óculo situado en la pared este de su torre, cercano ya a la bóveda baída que forma el cuerpo de campanas. Todo el transepto de San Pedro, ya que estamos hablando de la escalera de la torre y tratando el tema de los husillos de las axilas (recuérdese que también aquí se colocaron), es muy tardío en comparación con el de San Vicente y no fue un proyecto ideado desde un principio. Así se explica que en el lado sur uno de sus contrafuertes apoyara directamente sobre una sepultura de la necrópolis adyacente, cuya data sería no muy anterior. Cuando se dispuso en esa posición fue confiando en no interrumpir la caja del templo, luego de ninguna manera se debió pensar que ésta llegaría a desarrollarse tanto[178]. Además, podemos afirmar que la decisión de realizar el crucero de San Pedro la llevarían adelante unos maestros borgoñones. Esto se deduce al comprobar cómo los capiteles de los arcos formeros apuntados en los que se apoyó la bóveda de cañón se realizaron en el mismo estilo que los que se fabricaron cuando se introdujo el cambió de taller en San Vicente y de los que hablaremos ya en el siguiente capítulo. Esto se evidencia también por la construcción de los husillos de las axilas, que se levantaron desde su basamento con peldaños únicos como los occidentales de San Vicente y, además, por las marcas de cantería que se conservan en las paredes interiores de los cilindros de estas escaleras que son iguales a algunas que se ven al interior de las paredes de las tribunas de la iglesia vicentina, pensamos de esa misma etapa[179]. Los primeros capiteles que harían los artesanos de este nuevo taller serían, precisamente, los dos de apoyo del fajón del lado saliente del crucero norte. El ritmo general de la construcción se puede seguir fácilmente por la evolución de los estilos de sus capiteles y molduras, siendo periodos estilísticos semejantes a los que se dieron en San Vicente aunque sea diferente la topografía constructiva de cada una de estas parroquias. Sin embargo, no vamos a ver aquí cómo se desarrolló este caso de San Pedro[180].

181 Hemos seguido lo que Rico ya desarrolló en su tesis. Por ello no nos extenderemos en temas ya analizados por él y argumentaremos otros aspectos novedosos. Rico, D. *Op. Cit.*, Págs. 69-73.

182 Obras comenzadas hacia 1130 y con posible uso de estructuras anteriores que hacen de su cabecera asimétrica un ejemplo único difícilmente emparentable con el nuestro. Carbonell, E., *L'Art Romànic a Catalunya. Segle XII***. Barcelona, 1975. Pág. 27.

183 La catedral de Orense ha sido relacionada con nuestra iglesia por diversas causas (decoraciones de cornisas de arquillos, esculturas columnarias…) lo que ha permitido ver la influencia de los talleres abulenses en esas tierras. Sus escaleras en las axilas y salida al crucero serían pues anteriores a esas influencias tardorrománicas ya que los comienzos de su fábrica se sitúan hacia mediados del siglo XII. La otra gallega de Tuy, aunque tiene escaleras se diferencia mucho del modelo que tratamos. Chamoso Lamas, M., *La Catedral de Orense*. León, 1980. Pág. 8.

184 Al norte y conocida por plantas antiguas conservadas y por las excavaciones arqueológicas. Bango, I., "La iglesia antigua de Silos: del Prerrománico al Románico pleno" en, *El Románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988*. Abadía de Silos (Burgos), 1990. La similar de Santillana, al no tener transepto no deberíamos de referirla aquí.

185 Del tema del parecido del transepto de Sahagún ya hemos hecho mención en notas anteriores y como decíamos es conflictivo por restar sólo escuálidas ruinas en la parte norte del templo. Su escalera sería, en cualquier caso, anterior a la capilla situada sobre su lado poniente y que ha sido identificada con la de San Benito o con la de San Mancio. Si fuera la primera, como supuso P. Sánchez Pérez y reafirmó hace poco J. L. Senra, se consagraría en 1184, por lo que el transepto y su escalerilla debían estar alzados con bastante anterioridad. La otra opción nos retrasaría aún más su consagración por haberla precedido esa de San Benito. Senra, J. L., "Aproximación a los espacios litúrgicos-funerarios en Castilla y León: pórticos y galileas", en *Gesta.* Vól. XXXVI/2, 1997. Págs. 122-144; Herráez, M. V., *El Patrimonio artístico de San Benito de Sahagún. Esplendor y decadencia de un monasterio medieval*. Sahagún, 2000.

186 Esta catedral es aún más inquietante y conflictiva por parecernos que existieron las cajas salientes en las axilas (más claras en el lado sur que el norte) susceptibles de albergar las referidas escaleras pero sin haberse podido documentar sus desarrollos porque el normal inicio de los peldaños se realiza por encima de los zócalos y estos desaparecieron con la construcción gótica. Un dato a nuestro favor sería la memoria que guardaría la escalera de la axila sur de la catedral actual, tan anómala en su disposición pero tan acorde con la que pudo tener la de la catedral románica. En los trabajos que las arqueólogas que realizaron la excavación han publicado sobre la parte románica nada se dice de estas escaleras que hemos interpretado a través de los dibujos con los que se acompañan las publicaciones: Mezquíriz, M. Á. y Tabar, M. I., "Excavaciones arqueológicas en la catedral de Pamplona" en, *Trabajos de Arqueología Navarra*. Nº 11 (1993-1994). Págs. 308-311, y Idem., *Los niveles del tiempo. Arqueología en la Catedral de Pamplona. Catálogo de la exposición, Museo de Navarra, 25.XI.1993-9.I.1994*, Pamplona, 1994.

187 Tudela con puerta a las naves consagró su altar en 1204. Lérida, con salida al transepto se fechan comúnmente sus comienzos en 1203.

188 Las dos con tribunas sobre las naves menores y transeptos cortos tienen la primera en la axila con salida al crucero y la segunda desplazada al extremo del brazo también con puerta a él. La catedral de Coimbra debió comenzarse en el segundo tercio del siglo XII, mientras que la lisboeta, ya de la segunda mitad del XII, tiene además, escaleras en las torres occidentales y un interesante portal. Graf, G. N., *Portugal/1. Europa Románica.* Madrid, 1987. Plantas en las págs. 143 y 99.

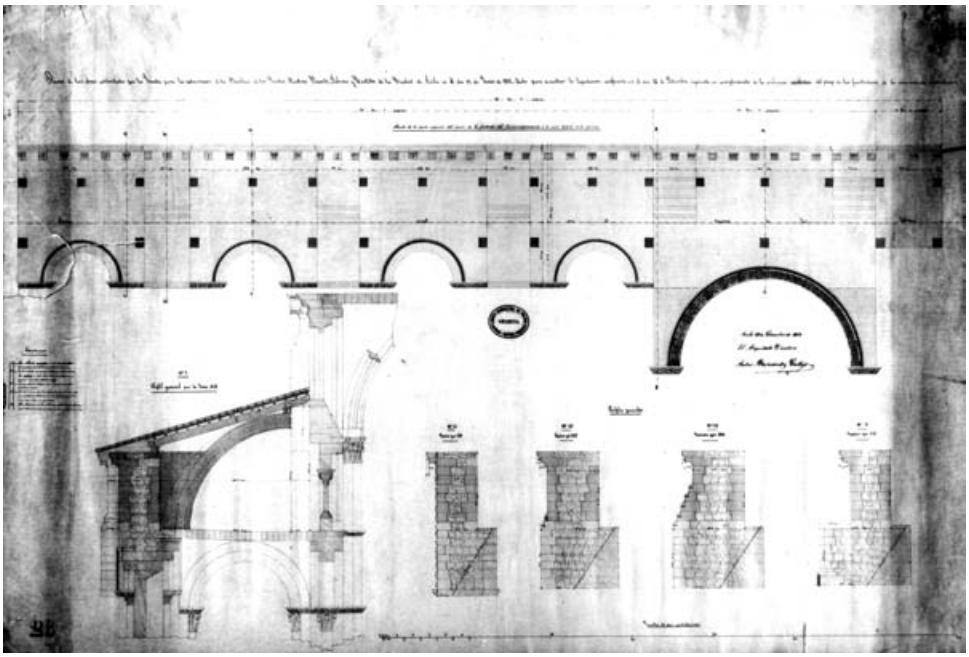
189 La de Zamora tenía salida a la cubierta de la colateral y pasillo interior sobre el testero del transepto. Ramos de Castro, G. *La Catedral de Zamora*. Zamora, 1982.

190 Bango, I., *Historia del Arte de Castilla y León… Op. Cit.* Págs. 38-41. Gutiérrez Robledo comparte la opinión de Merino de Cáceres de una planta de seis tramos como la actual pero sin torres que se parecería más a la de San Pedro. Repullés, E., *Basílica … Op. Cit*. Págs. XII-XIII. Margarita Vila opina que las torres corresponderían a la siguiente fase y Daniel Rico no se decanta por encontrar difícil llegar a dilucidar si sería de cinco seis tramos por parecerle su respuesta incierta. Vila da Vila, M., *Ávila Románica… Op. Cit.* Pág. 96. Rico, D., *Op. Cit…* Pág. 58.

191 Gómez-Moreno dice al respecto, "hallo como indudable que en el periodo románico sólo se hizo de las naves hasta el arranque de su cuarto tramo, desde el crucero: mas, bien fuese completando la traza primitiva o bien ampliándola, ello es que en este segundo periodo se las alargó hasta cinco tramos; y en efecto, los dos últimos arcos de cada lado, con su pilar intermedio, el hastial y también la parte correspondiente de muros laterales, son obra distinta, como algo posterior aunque tan uniforme que apenas se advierte; varían sobre todo los arcos, en que sus impostas son de molduras corridas, idénticas a las de la Catedral, sus dovelas más anchas casi el doble y la cornisa imitada, pero algo diversa en detalles, de la primitiva: las ventanas últimas de las naves bajas repiten molduras iguales por impostas y en algunas desaparece ya la guarnición de "*billets*". Además, la nave mayor iría dispuesta para cubrirse con bóveda de cañón, como los brazos del crucero, mediando tal vez un orden de ventanas como S. Isidoro, entre ellas y los aludidos arcos y cornisa". Así vio el cambio de las campañas que ha sido seguido por los demás investigadores casi a pie juntillas hasta que Margarita Vila lo terminó de precisar más en lo escultórico y se separó creyendo ver el triforio entre lo primero. Después, la revisión de Rico aportó no pocas novedades. La más importante de ellas sería aquella que señala el cambio de talleres como una desaparición completa del maestro "sin convivencia de artífices de distintos estilos o procedencias". Otra novedad interesante es la que apunta sobre la modificación del claristorio antiguo por el triforio una vez la obra se puso en marcha, así como la dirección que seguirían los trabajos según dirección oeste-este y no a la inversa y compostelana que defendió Margarita Vila. Menos conformes nos encontramos con el radical deslinde que proponen de los trabajos en el que no incluye nada después de las quintas pilas, ni las cajas de las torres, el testero o las escaleras. Así por ejemplo, dos capiteles del estilo anterior se encuentran uno en la pared de occidente y otro, su responsión, en la última pila norte. Por su ubicación nos permitiría ver ese muro no tan acabado como para haberlo montado ya el primer taller, pero sí lo suficientemente avanzado como para entender que fueron colocados relativamente pron-

Pasemos, por tanto, a evaluar el problema de las escaleras en la primera traza de San Vicente[181]. En esta iglesia no podemos decir que su transepto fuese añadido con posterioridad como en San Pedro. Por tanto, transepto y escaleras fueron pensados con una única idea y bajo una misma utilidad. ¿Qué otros ejemplos tenemos de estas escaleras en iglesias importantes de ese momento? Si eliminamos la que se construyera en Sant Pere de Galligans (Gerona)[182], por ser de otra orientación y ámbito, sólo las podemos encontrar en dos de las grandes de peregrinación, Toulouse y Santiago, y en la gallega de Orense[183] que podrían compararse además con las de Ávila por disponer también de escaleras en los pies. También interesantes de señalar son las semejanzas con otra terna de iglesias con transepto y que al menos tiene escaleras únicas (en uno sólo de los lados) como Silos[184] y, quizá Sahagún[185] y la catedral de Pamplona[186]. Posteriores a San Vicente, mayoritariamente simétricas y con accesos por las naves y no por los transeptos, cabría reseñar la catedral de Zamora, la Colegiata de Toro y la catedral de Ciudad Rodrigo. Mientras que más alejadas ya sería comparable a las catedrales de Tudela y Lérida[187] y las portuguesas Sé Velha de Coimbra y Lisboa[188]. Esto nos puede indicar que la tendencia a colocar esas escaleras en las axilas precedió en algunos años el modelo llevado a cabo en San Vicente y que más tarde se convirtió en frecuente. Sería interesante averiguar cuál era el servicio para el que estaban destinadas, si se pensaban sólo para acceso a los tejados del transepto o si también tenían salida a las cubiertas bajas de las naves menores[189]. Pocas de las iglesias que tenían las referidas escaleras tuvieron también tribunas como las de la abulense por lo que en muchas era posible que una misma escalera saliera a dos alturas distintas: al tejado del crucero y al de la nave menor. En nuestro caso, es casi seguro que no se realizaron más que para acceder a las cubiertas del transepto, y quizás también, para pasar a la nave mayor que quedaría a la misma altura (pensemos que en el primer proyecto antes de la llegada del taller borgoñón la nave mayor sería de cañón como las que se hicieron en los transeptos). Esto se deduce por la construcción que todavía conservan, ya que ascienden sin solución de continuidad y con la misma arcaica técnica constructiva desde su comienzo hasta su último peldaño, superando el suelo de las actuales galerías altas sobre las colaterales y sin que por el camino se pueda reivindicar, por altura, pentimenti o modificación de la disposición original, que pudieran haber sido interrumpidas antes para dar acceso a estos espacios intermedios y subsidiarios. Por tanto, para subir a unas hipotéticas cubiertas sobre las colaterales, con o sin tribunas, nunca se pensaron utilizar esas escaleras lo que parece inducirnos a considerar que quizá las de poniente, embebidas en el muro que separa los testeros de las naves y las capillas de las torres pudieron ser proyectadas, aunque no construidas, por los tracistas de la primera campaña. Es decir, la planta del proyecto plenorrománico sería muy similar a la que ahora vemos aunque se noten diferencias sustanciales en el cambio de la decoración, en los alzados y en otras cosas llevadas a cabo por el nuevo taller y que estudiaremos en el siguiente capítulo.

Una opinión semejante ha defendido Isidro Bango al asociar nuestra planta con una versión menor emparentada con la catedral de Santiago de Compostela por transmisión de una antigua tradición carolingia[190]. Y es que para nosotros, frente a otras muchas hipótesis[191], la que más nos seduce en la actualidad es aquélla que ve la interrupción del primitivo proyecto en un momento que ya tenía replanteada la caja general de la iglesia, esto es, echados sus cimientos y levantados en parte sus zócalos, y que vería cambios más sustanciales sobre todo en la concepción general de sus alturas, que es donde ya se distancia de la plenorrománica. Ésto nos lleva directamente a analizar el estado en el que se encontró el templo cuando se produjo el referido cambio de orientación estilística, a la llegada del taller borgoñón, quizá el que a la postre más lustre le dio por el valor de sus decoraciones asociadas al nártex, como la portada de poniente y sus capillitas laterales, o por el cenotafio erigido a sus mártires situado en el crucero. Pero antes de esta nueva campaña, la planta de la iglesia estaría ya trazada y toda la cabecera terminada. Las naves habrí-



Alzado de la nave sur y sección de la galería realizados por A. Hernández Callejo

to. Según la hipótesis de la interrupción brusca, ese sitio ni siquiera se habría comenzado a levantar. Entonces, ¿por qué no se puso en otro lugar más adelantado, por ejemplo, cercano a la pila anterior o en el muro de la colateral? Para nosotros por el contrario, buena parte de las zonas bajas sin decoración estarían ya replanteadas y algo izadas. Gómez-Moreno, M., *Catálogo Monumental de Ávila… Op. Cit.* Págs. 135-136. Rico, D., *Op. Cit.* Págs. 82 y sigs.

192 Este picado no puede haber sido realizado por las restauraciones del XIX porque uno y otro lado se hicieron en tiempos distintos y por autores diferentes, lo que haría inexplicable que ambos restauradores se detuvieran en el mismo tramo simétrico.

193 San Isidoro III comienza en sus primeros tramos como Jaca alternando pilas con columnas (modelo seguido también en San Millán de Segovia). Esta concepción de la nave mayor ya no se sigue en los tramos finales que son los contemporáneos de nuestra iglesia. Las ventanas a las que nos referimos son estas del segundo taller (San Isidoro IV) que siguen, sin embargo, un alzado ya preestablecido por lo anterior. Como luego veremos es difícil atestiguar cómo pensó el primer taller la nave mayor.

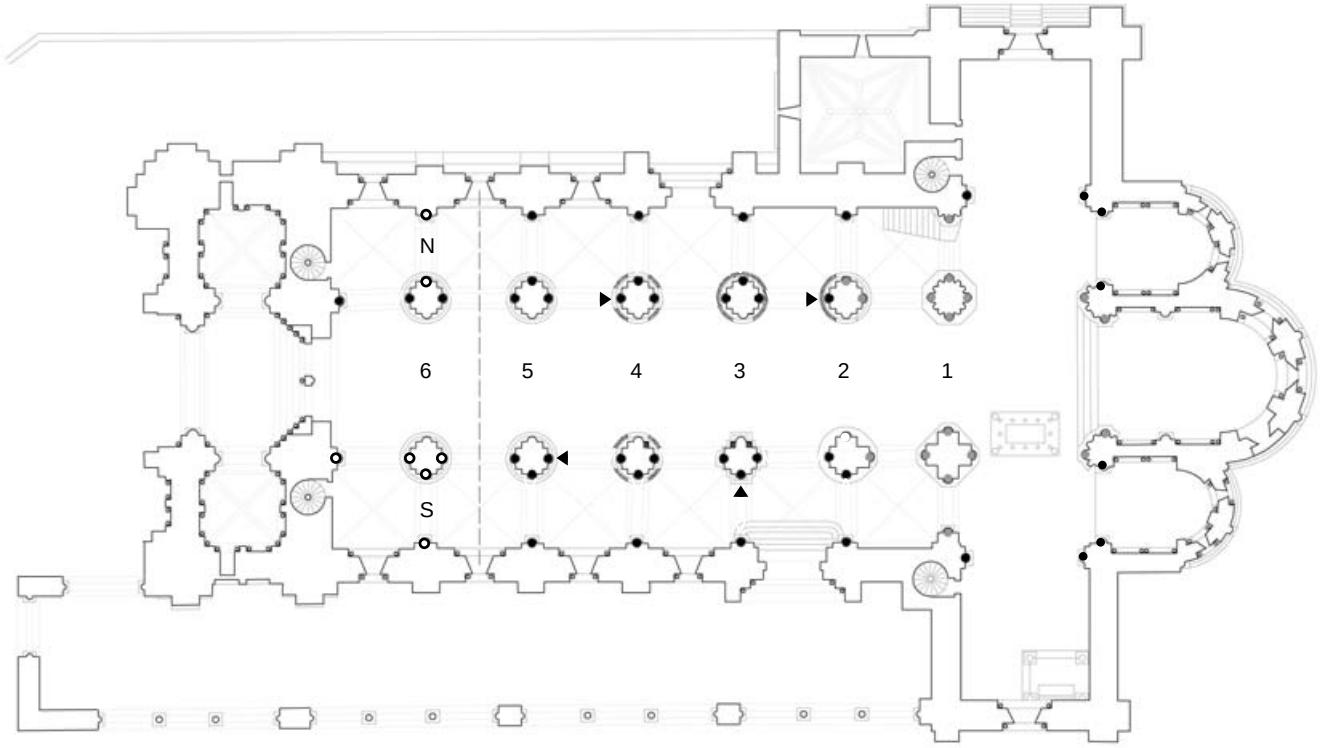
194 Daniel Rico pensó que sería una imposta de goteo como la que corre por arriba de la cubierta de las tribunas. Rico, D., *Op. Cit.* Págs. 49 y 65-66.

195 Otras posibilidades cabrían, no siendo la peor aquella que viera en esos repiques unos sillares de apoyo a las losas de la cubierta pétrea algo más alta. Sin embargo, ninguna de las alternativas nos termina de convencer del todo. Por lo que, para nosotros por ahora, no queda definitivamente explicada esta huella aunque sí nos parezca evidencia de un cambio y muy probablemente testimonio de una primitiva cubierta baja.

an comenzado a levantarse y sus cuatro primeras pilas tendrían montados sus formeros y los fajones de las colaterales. Es todavía aventurado afirmar ahora cómo sería el trazado de la nave mayor del taller plenorrománico, si mantendría el cañón como en los transeptos o si ya se pensaba acometer algún tipo de fenestraje. Mejor será dejarlo para las conclusiones, después de los análisis del capítulo siguiente. No podemos afirmar con rotundidad si algo más se habría comenzado ya a levantar. No existe la seguridad de que se hubieran definido las jambas de las ventanas de algún tipo de claristorio a pesar de los restos que más tarde comentaremos. Sí parece definitivamente descartado que las tribunas fueran de esta primera fase. El alzado no sería tan compostelano como antes se creía, como tampoco sería posible afirmar que ni siquiera fuera Isidoriano, como supuso Gómez-Moreno. Podría ser simplemente como el de una iglesia románica más vulgar con cañón corrido interrumpido por los fajones y sin ventanas. Es posible que las ventanas de las tribunas fueran de un segundo estado al que precedió otro señalado por Rico y del que hablaremos más adelante: una fase previa de ventanas y terrazas transitables sobre las naves menores como las que tiene su vecina San Pedro. Esta alteración de las cubiertas fue realizada después de que los constructores del segundo taller tomaran la importante decisión de modificar las torres, el nártex, y en general la manera de cerrar la nave mayor. Todos estos cambios tendremos tiempo de analizarlos en el siguiente capítulo.

Baste por ahora entender en qué nos basamos para decir que las tribunas no pertenecían a la primera fase. Si se examina al interior de la galería alta de ambos lados la primera hilada de sillares que corre sobre las tres pilas orientales, justo la que está en contacto con su suelo y donde el muro se interrumpe para hacer sitio a los huecos de las bíforas, se ve claramente que ha sido repicada. Las siguientes hiladas sobre ellas y las de los restantes tramos no evidencian esta modificación[192]. Es importante también que entendamos que esta hilada queda justo encima de la imposta corrida que en la nave está encima de los arcos formeros. ¿Qué podría señalar este picado? Si comparamos la traza del alzado de la tribuna de San Vicente con el de otras iglesias que también lo tienen (Compostela o Lugo), lo que más se distancia de ellas es que la ventana se separa bastante de las verticales de los machones de las pilas, haciéndose más pequeño el vano donde alojar las columnas y sus arcos. Si por el contrario nos fijamos en las partes bajas de los claristorios con ventanas grandes, como por ejemplo el de San Isidoro de León, enseguida nos percataremos que las dimensiones se asemejan mucho más a lo que debió empezarse a realizar en nuestra iglesia[193]. Es decir, cuando se levantaron estas primeras pilas próximas al crucero, el grosor de su muro en planta debía pensarse de mayor ancho. No sabemos el porqué de esta disminución, ni tampoco cuál sería su altura. Pensamos que no debió ser mucho lo que se picó, puesto que los sillarejos con los que se construían estas iglesias no tienen mucha profundidad. Podría ser que se labraran con forma de vierteaguas para solapar la unión entre una cubierta baja sobre las colaterales y el muro de la pared de la nave mayor, aunque esta suposición nos parece que tiene el inconveniente de no permitir una pendiente adecuada para la evacuación del agua de lluvia al estar estos sillares en una cota excesivamente baja para poder añadirle la formación de un faldón de cubierta, por muy horizontal que éste se pensase hacer. Otra opción sería que no hubiera vierteaguas, que fueran restos de las propias tejas de losas de granito como otras de algunas iglesias vecinas (San Pedro, la catedral de Ávila, Salamanca o Zamora), pero todas ellas tiene mayor inclinación y sus ventanas comienzan algo más altas de la línea de unión entre pared y cubierta, por lo que descartamos que puedan ser tanto esta opción como la anterior de los vierteaguas[194]. Quizá sólo sea eso, el testigo de un muro más ancho pensado para soportar mayor peso de la bóveda de cañón de la nave mayor todavía sin la ayuda de las rampantes de la tribuna ni los ligeros plementos de sus crucerías, o simplemente eran arranques del paramento que se pensaba dejar tapado por los rellenos de la cubierta y que fueron repicados al quedar vistos[195].

En cualquier caso, sí que evidencia que esta zona está llena de indecisiones y que debió







Antiguo
Borgoñón
Gótico restaurado
Capitel sin terminar
Falta de talla en el cimacio
Faltas de talla en la imposta

Planta de San Vicente señalando los cambios de estilo y las faltas de talla

Fotografías de las bóvedas de arista de las naves menores de Santiago de Compostela y San Isidoro de León

196 Obarra y San Caprasio en Santa Cruz de la Serós ya las usan. En Cataluña se habían colocado años antes en su tocaya de San Vicente de Cardona. Es también posible, debido al uso del ladrillo, que los constructores que las llevaran adelante fueran ya los borgoñones si es que el cambio de material se asocia con un cambio de taller que sabemos hizo uso de él en las tribunas. Sin embargo, creemos que las pilas estaban ya concebidas para este tipo de bóvedas, fueran estas de sillería o de ladrillo. Canellas, Á, y San Vicente, Á., *La España Románica*. *Aragón.* Madrid, 1979. Págs. 81-85 y 104-107. Ilus.26 y 29.

197 Nos choca que no se haya recalcado este problema técnico tan simple como es la divergencia de los materiales en la escultura románica abulense. Veremos más tarde cómo el nuevo taller borgoñón contará desde el principio con otra buena remesa de piedra caliza blanca que se le agotará también en forma rápida.

de pensarse de forma diferente, con algún tipo de ventana o claristorio antes de decidirse finalmente por las tribunas altas. Pero no es fácil aventurar a qué fase corresponden estas anomalías, aunque sí nos indican algunas cosas más. Es probable que las bóvedas de aristas que se realizaron en todos los tramos de las colaterales fueran ya comenzadas por el primer taller. Eso se deduce por el trazado de las pilas que eran cuatriformes y con esquinillas dobladas para el alojo de las aristas en los ingletes y con los arcos fajones y formeros en los machones salientes. Los borgoñones respetaron esta solución en toda la nave hasta que en el primer lugar en el que no se producía un choque visual entre las de aristas y las más modernas de crucería se colocaron ya estas últimas. Este emplazamiento corresponde con las capillas bajas de las torres, primer ejemplo de crucería de Ávila y muy probablemente uno de los primeros de Castilla. También en las capillas bajas de las torres se construyeron los primeros arcos apuntados de la iglesia, evidenciando el distinto gusto que traían de Francia y una precaución exquisita para no introducir desentonos formales con los presupuestos anteriores.

Por lo que respecta a las bóvedas de aristas diremos que eran técnicamente conocidas y usadas en Aragón y Cataluña, y desde luego en la catedral de Santiago, pero menos visibles en el románico dinástico salvo en San Isidoro de León. Allí las tenemos de tres tipos constructivos diferentes: en el panteón real y en su pórtico realizados los rellenos mediante mampostería; de sillería ya en los primeros tramos de las naves menores; y de ladrillo en los últimos. Por tanto, los ejemplos más primitivos en la península se fabricaban con sillarejos de mampostería como las de Santiago, las del panteón de San Isidoro de León o las pirenaicas[196]. Posteriores serían las realizadas en sillares como los primeros tramos de la iglesia de León levantada por Urraca (San Isidoro III). Por último, los plementos de ladrillo serían los más tardíos y corresponderían con los que se hicieron en nuestra iglesia y en San Isidoro IV. No podemos saber en qué material pensaban construirlas los maestros del primer taller, pero no debemos olvidar que lo que sí parece seguro es que ya se pensaron de aristas. Si por un momento observamos el estado en el que dejaron los escultores que hacían la nave de San Vicente las tallas de sus capiteles, diremos que parece como si la labra de muchos de ellos se hubiera quedado en un primer desbastado general sin haberse acometido el trabajo de retoque y pulido finales. Tenemos que tener en cuenta, también, que todas estas últimas tallas se hicieron en piedra de La Colilla, frente a las mejores de la parte de la cabecera que se realizaron en una caliza muy fina y blanca. Sólo la diferencia de material puede ser ya explicación a esta menor cualidad técnica de los capiteles y cimacios de la etapa final del primer taller[197], pero a ésto hay que añadirle que falta la talla de algunos cimacios, e incluso que hay varios capiteles inacabados. Puede que alguien adjudique a los restauradores del diecinueve esta impericia (ya sabemos que la limpieza se efectuó entonces retundiendo la superficie que se encontraba sucia), pero no creemos que sea suficiente justificación ya que en otros lugares de la cabecera se operó de igual forma y no es tan evidente la diferencia. Aclaramos todo ésto porque una buena pista para saber cuándo y cómo se produjo la marcha del primer taller puede verificarse en la forma en la que quedaron las tallas sin finalizar.

Por ejemplo, al coincidir topográficamente con el cimbreado de las colaterales para la fabricación de las bóvedas de aristas. La hipótesis sería que lo que primero que se realizó fue una rápida colocación de todas las piezas de talla en sus respectivas posiciones. Después se pasó a disponer las cimbras para el montaje de las dovelas de los arcos y de las bóvedas. Por último, para la labor de acabado final habría que esperar a que fueran retirados estos impedimentos para que desde los andamios los escultores remataran las tallas. Si trazamos un mapa para localizar las zonas inacabadas nos damos cuenta que en la tercera pila, en ambos lados, la ausencia de decoración sólo está en los cimacios que se colocan encima de los capiteles. Sin embargo, en el lado norte, en la segunda pila y en la parte original que resta de la primera (la restauración gótica remozó el resto), la falta de talla está extendida a todo el anillo del cimacio. Sin embargo, las pilas cuarta y quinta están bien ter-



Fotografías de dos capiteles sin concluir



198 La misma ventana puede tener coherencia estilística por fuera y mostrar el cambio en los estilos al interior.

minadas, aunque con sendos capiteles vegetales sólo desbastados en sus formas básicas a la espera del perfilado de sus hojas. Es curioso hacer notar cómo también faltan por labrar las hojas más pequeñas y secundarias de muchos capiteles vegetales de toda la nave. Parece como si los escultores abreviaran lo que tenían encargado y simplificaran para concluir rápidamente antes de marcharse. Es decir, se montarían las cimbras en las primeras pilas del lado norte (las que tiene sin labrar los cimacios) para empezar la construcción de sus bóvedas de aristas, mientras que las paralelas del sur podían estar ya terminadas. Al tiempo, los escultores, al no poder trabajar en esa zona, estarían rematando las siguientes pilas hasta la quinta. Es en esa tesitura cuando pudo sobrevenir el cambio de talleres, lo que vendría a reforzar la brusca interrupción que ya viera Rico entre los estilos escultóricos dando entrada a un nuevo grupo de artesanos previa marcha de los anteriores. El taller plenorrománico se marcharía del obrador de forma rápida sin terminar el trabajo emprendido aunque sin brusquedad. En un lado no pudo finalizar la decoración floral de los cimacios, en dos pilas sólo lo hizo en aquellos que estaban sobre capiteles dejando, además, sin rematar varios capiteles de la nave. Es muy probable que tuviera material adelantado sin colocar, que sería ya asentado por el taller borgoñón. Es interesante tratar de darle una explicación al hecho de que en la sexta pila norte, a pesar de haber sido finalizada por el segundo taller (el cimacio que anilla todo su perímetro es de molduración borgoñona), se utilizan capiteles del obrador anterior. Es más, en el muro occidental de la iglesia, como responsión del formero de la sexta pila norte, hay todavía un capitel vegetal de estilo plenorrománico. Dos posibilidades pueden explicar esta contradicción: o fueron montados ya por el taller saliente o los colocaron los nuevos aunque sus labras fueran del antiguo obrador. Las dos posibilidades nos obligan a considerar la caja de la iglesia del tamaño de la que ahora tenemos, seis pilas y dos torres con escalerillas embutidas en el muro de separación. Alguien podría pensar que los nuevos tallistas pudieron hacer capiteles imitando los antiguos. De ser así, ¿por qué no concluir los cimacios que no fueron labrados o los capiteles sólo desbastados? ¿Por qué no hacer la pila sexta sur con las tallas anteriores? ¿Por qué colocar ahí un cimacio diferente a todos los restantes? Basta para eliminar del todo esta hipótesis ver el caso particular de las ventanas de los tramos finales de la nave menor que fueron realizadas por los constructores borgoñones. En ellas se ve el cambio estilístico en los capiteles de los arranques de los arcos o en su molduración, tanto enfrentando lo nuevo con lo viejo a cada lado del edículo de fenestración como produciendo la variación por dentro y fuera del muro[198]. El nuevo taller dejó bien claro lo que pensaba del gusto del anterior. Hizo uso de los elementos ya elaborados, los conjugó con los nuevos y los dispuso tratando de mantener cierto respeto hacia lo anterior pero sin dejar de evidenciar la superioridad de lo nuevo. Basta con mirar, por ejemplo, cómo compuso los capiteles de la capilla inferior de la torre norte. Uno sí, otro no, alterna allí capiteles de estilos modernos con viejos pero teniendo cuidado de, en los que imitan a los modelos anteriores, darles un tratamiento que evidencie la reinterpretación a la que son sometidos. El taller borgoñón comienza a trabajar finalizando lo planteado pero dejando claro que su llegada supone una cesión en la marcha estilística de la iglesia como puede verse en la capilla sur bajo la torre. En ella se ve la incomparable calidad de sus capiteles tanto en el uso de formas vegetales de tradición clásica tratadas de forma naturalista como por el uso del material, la fina y blanca caliza con la que volvería a contar en un primer momento este taller. En resumen, respeta lo antiguo pero no deja por ello de hacer evidente su modernidad.

Pero todavía existe una última evidencia del estado en el que los tracistas de la primera campaña dejaron su trabajo antes del cambio de taller. Me refiero a unas huellas que nunca han sido puestas de relieve. Corresponden a los cimacios en esquina que habrían estado en línea con la imposta corrida que remata los arcos formeros de la nave mayor. Serían parejos a los que se encuentran a su misma altura, en semejante hilada horizontal, de aquéllos que se montan sobre los capiteles de los fajones de las bóvedas de cañón de





Fotografías del interior de la nave central de San Vicente en las que se aprecia la falta de talla en el cimacio

199 Los modelos de estas flores son parejos a cada lado y diferentes según el tramo analizado.

200 Sobre esta misma imposta que Rico llama “crítica”, vierte una hipótesis que trata de explicar los cuatro puntos en donde se ve un escalón que rompe la correcta linealidad horizontal que debería guardar en origen. No es a estos cortes a los que nos referimos nosotros, ni a otras anomalías que se ven en la manera, por ejemplo, en la que se le afeita a la imposta parte de su labra al pasar sobre las dovelas de los arcos del cuarto tramo (acentuada, bien es cierto, por la restauración del XIX). Estos bruscos cortes a los que se refiere Rico se deben sin duda a que las dos primeras pilas de la nave, justo aquellas que sustentan el cimborrio por el lado occidental, se hundieron al poco de haberse concluido. Este grave hundimiento motivado por una cesión en el terreno fue causa de la fuerte restauración de esta zona y de los feos refuerzos góticos que ahora se ven. De ello trataremos más adelante. *Op. cit.,* p. 30.

201 Para Rico no se realizaron “sino muy a finales de la segunda campaña constructiva, cuando ya se levantaban las tribunas”. Rico, D., *Op. Cit.* Pág. 78.

202 A pesar de los refuerzos que se introdujeron en las pilas del cimborrio posteriormente son aún visibles las dovelas originales de los torales y todas las de los formeros.

los transeptos. Para comprobar este nuevo dato que ahora traemos a colación basta con analizar la forma en la que se realiza la unión de las tallas de esta imposta corrida al chocar con los fustes lisos de las semicolumnas de las pilas que miran a la nave mayor. Se ve claramente, y ésto ha sido ya muchas veces señalado, que existe un cambio de estilo coincidiendo con esta intersección. Unas flores de seis carnosos pétalos inscritas en un círculo corren por encima del tambor de la columna que asciende todavía hasta alcanzar su capitel al final del cuerpo de la galería alta[199]. Esta talla es muy distinta a todas la demás que se hicieron en esa imposta y corresponde al estilo desarrollado por los constructores borgoñones. Esta imposta "crucial"[200], evidencia también otros cambios de labra. En las partes lineales más occidentales que corren sobre los formeros, aquéllas que claramente fueron realizadas también por el segundo taller, se mantuvo todavía el viejo estilo aunque con perceptibles variaciones tanto en los modelos como en su labra. Es chocante que se hicieran dos tipos tan distintos de dibujos en una imposta que claramente tenía vocación unitaria y que había sido, en un primer momento, continuada sin querer denotar el cambio de taller. Pero, si nos fijamos en cómo se hacen estas uniones sobre las pilas centrales, es decir, precisamente las que tienen sin concluir los cimacios y capiteles inferiores, nos daremos cuenta que entre el final de los discos y cadenetas florales que hiciera el taller plenorrománico y las carnosas flores borgoñonas hay, en algunas, un enigmático espacio sin labrar. La explicación que le damos es que esa zona fue la última en ser rematada. De hecho sus flores son más modernas y se pueden poner en relación con las partes altas de la nave central y de su cornisa sur. En ellas se dejaron visibles los restos de la primitiva traza que denotaba lo que sería un cimacio de capitel previsto pero sin colocar. ¿Pensaban colocarse en esa posición, nos preguntamos, unos capiteles en la traza original del primer taller antes de que se decidiera ascender el cuerpo de la galería? Es muy probable. Así se encuentran en muchas iglesias, como en San Pedro o en la catedral de Salamanca, por citar dos cuyas semejanzas son claras. Pero entonces ¿cómo se pensaba iluminar la nave central? Esta pregunta viene a evidenciar que el claristorio podría no estar ni tan siquiera pensado. La nave central sería idéntica a la de los transeptos y el modelo de iglesia plenorrománica mucho más acorde a lo que en esa época se estaría haciendo.

El otro punto importante que nos queda por dilucidar es a quién corresponde la fabricación de la bóveda de cañón de los transeptos[201]. Para nosotros, es bastante seguro que sus arcos fajones se levantaron antes del cambio de taller. Ésto se deduce por el tamaño de sus dovelas, menudas y de número similar a las que tiene la capilla mayor. Una de las evidencias de la actividad del nuevo taller, que ya detectó Gómez-Moreno, fue el cambio que introdujeron en el tamaño de las dovelas en los dos últimos tramos de arcos formeros y de los dos fajones asociados a la última pila de la nave. Debido a que en el crucero, a su llegada, ya debían de estar realizados estos arcos de medio punto de los fajones de los transeptos y de los torales del cimborrio, sus bóvedas, fuese quien fuese el responsable de levantarlas, las hizo también en consonancia, es decir de cañón. Si analizamos las dos bóvedas de cañón que se sitúan sobre los tramos del transepto a continuación de las naves menores, vemos cómo se apoyan a un lado sobre los arcos torales y en medio sobre los fajones, todos con dovelaje menudo[202]. Además, es posible que las transmisiones de fuerzas a las que sometería la bóveda a sus muros de apoyo estuvieran ya prácticamente compensadas. Por una parte, con los absidiolos y por otra, con el muro de cierre de la futura tribuna que entonces se construiría para descarga del toral que da inicio a la nave. También, en el primer tramo cuadrado del transepto, hemos ya comentado que las escaleras de las axilas se habrían alzado hasta la cubierta, lo que podría también hacernos ver que esos testeros de las futuras tribunas ya estaban hechos, teniendo en cuenta, además, que los rellenos se unen con los riñones de los cañones de estas bóvedas. Quizá por ello no se pudo abrir un balcón allí, precisamente donde la visión del presbiterio hubiera sido óptima y donde muchas otras tribunas lo tienen. La escasa altura de la nave de cañón del transepto lo impedía. Sin embargo, toda esta suposición choca frontalmente con otro dato



203 Foto: *Ávila. -51. -. Basílica de San Vicente antes de su restauración.* Fototeca del Patrimonio Histórico. Archivo Ruiz Vernacci. Instituto del Patrimonio Histórico Español. Cliché nº.: PA-m-003459.

Fotografía de Laurent: *Ávila. -51. -. Basílica de San Vicente antes de su restauración.*

que se puede ver al exterior: las cornisas de las naves del crucero y de las colaterales las hicieron, por el tipo de modillones usados, los escultores borgoñones. Pero este cambio en la fábrica asociado a una muda entre artífices era también patente en una vieja fotografía realizada por Laurent[203] antes de la restauración decimonónica. En ella se acusa claramente que el muro del transepto sufre a una determinada altura una alteración cromática. Este cambio de coloración o textura en la piedra se puede explicar por un cambio en la procedencia o el corte de la cantera. El que sea tan brusco y continuo, coincidiendo además con la hilada que remonta la altura de las cornisas de los absidiolos menores, nos induce a pensar en una reapertura del taller después de que se produjera cierta inactividad. Por eso creemos que podrían estar alzadas estas bóvedas sobre cimbras, o al menos cimbrados los arcos fajones con sus dovelas colocadas, ya que es difícil que sin el peso de la parte alta de los muros y, echados sus rellenos en los riñones, pudiesen aguantarse las mismas por sí solas. Así que, bien cimbradas y con menor probabilidad construidas, los borgoñones hicieron uso de los arcos fajones de los transeptos para descansar allí los cañones corridos que pensaban acometer los artífices del primer taller. Ésto se puede comprobar debido a que en toda esta zona el medio punto tiene un tamaño semejante a las dovelas que lucen los tres ábsides. Sea como fuere, como hemos venido señalando en este capítulo, aquí también se mantuvo la traza original. Es evidente que en aquellos lugares donde una modificación hubiera introducido cambios en el proyecto antiguo se prefirió mantener los planes precedentes. Este respeto por el tajo en marcha ya lo señalamos en San Pedro por lo que no nos choca encontrarlo también en San Vicente. Los motivos que inauguran un cambio pueden tener que ver con los deseos de modernidad de una obra con ya bastantes años de construcción: son meramente decorativos al principio, menos estructurales de lo que pensamos. Sólo al reactivarse la actividad del nuevo obrador comienzan a aparecer las alteraciones en el proyecto que tan importantes serán en la concepción posterior. Si tratamos ahora de ponerle fechas al arranque de este nuevo taller tendríamos que situarlo hacia la década de los sesenta, es decir, con una vejez desde su inicio de unos treinta años si no algo más, casi medio siglo desde que se comenzara a construir la cripta.

Podríamos decir, por tanto, que el obispo que inició la construcción de esta fábrica fue Sancho I (1121-1133) el primero de la por él restaurada sede abulense, y que su continuador fue Iñigo, su hermano de sangre como se deduce de lo que la *Historia Compostelana* dice de él, cuya muerte en 1158 debió coincidir con el parón y marcha del primer taller plenorrománico. Algo después, al comienzo del reinado de Alfonso VIII y en el obispado de su sucesor Sancho II (1161-1181), se dieron las condiciones para que se produjera este cambio de rumbo introducido por un taller foráneo de claro origen borgoñón. De todo ello podremos hablar largamente en el siguiente capítulo. Baste ahora ver comenzada la obra de una emprendedora iglesia, de las más destacadas de la región extremeño-castellana y desde la que se va a impulsar la llegada de un nuevo estilo a la península, el gótico en su versión más primitiva y de procedencia borgoñona.

Capítulo 3
El nuevo taller borgoñón en la conclusión de San Vicente

El nuevo taller borgoñón en la conclusión de San Vicente

1. La reanudación de las obras en San Vicente. Las cornisas del transepto y de la tribuna

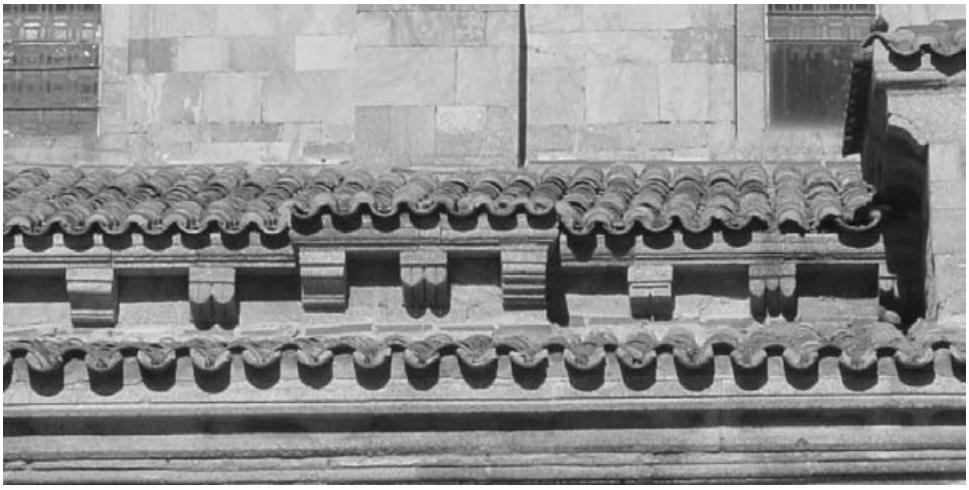
En el capítulo anterior vimos el estado en el que se quedó la obra de San Vicente cuando el taller plenorrománico finalizó sus labores y la diversa manera en la que los nuevos constructores afrontaron su prosecución. Ahora veremos cómo fue de distinta la forma de trabajar de este nuevo taller en la que se van a dar algunos cambios en la dirección del proyecto que harán más complicado establecer modelos claros a los que atenerse para explicar la traza que acabará tomando. Pero, como estos mismos artífices, u otros de semejante progenie y preparación, serán los encargados de comenzar a fabricar el edificio más importante de la ciudad, la catedral de San Salvador, podremos mediante su comparación deducir algunas cosas en común que nos ayuden a clarificar la marcha que guiará nuestra obra. Esto es, mediante el estudio comparado de ambas moles, podremos ver qué rumbos se imprimieron, o cuáles fueron esos cambios de orientación que hicieron de estas fases tardorrománicas o protogóticas, según pongamos el acento en uno u otro bando, obras tan titubeantes en los modos preestablecidos como sugerentes en innovación.

Lo primero que analizaremos es la manera en la que se decidió reanudar el trabajo en la basílica de los tres hermanos mártires. Es posible que la iglesia estuviera lo suficientemente avanzada como para que en la cabecera los responsables religiosos pudieran desarrollar ya sus preceptivas actividades litúrgicas. Sabemos que los ábsides estaban concluidos y aunque la nave del transepto no se hubiera terminado de cerrar y el cimborrio no se hubiera levantado, es más que probable que alguna techumbre provisional de madera permitiera utilizar ya la parte oriental del templo. A la llegada de los nuevos constructores se concentró su actividad en dos lugares al tiempo. Por un lado, se trabajó en las bóvedas de cañón de los transeptos y en el izado y remate de sus muros con la talla de los canecillos que los decoran. Por otro, se mantuvo la actividad allí donde estaba trabajando el taller anterior antes de desaparecer, esto es, en la zona de las torres y del final de las naves. De la parte oriental, que es a la que nos referiremos primero, diremos que tiene unos modillones con una forma muy peculiar que permite distinguir claramente su coronación de la que se había hecho en los ábsides. Apenas tienen elementos figurativos de animales o vegetales reconocibles. Tan sólo se utilizó un repertorio de formas geométricas derivadas de molduras, de piezas que podrían formar parte de cornisas u otros elementos que, sometidos a un proceso de abstracción, lograron la aparición de un nuevo modelo de can algo más ancho y regular que caracteriza esta zona del transepto. Pero no diremos gran cosa de ellos excepto que comparten con otros modelos foráneos su predilección por la abstracción geométrica de motivos ornamentales no figurativos[1]. Semejantes, aunque no idénticos, pueden ponerse en relación con los de algunas iglesias borgoñonas como los de la cabecera de San Lázaro de Avallon, aunque en ella se alternan con flores, cosa que aquí falta.

Se dispusieron en la línea que corre por todo el remate de los muros de las dos alas del transepto hasta llegar a las cajas de las escaleras de las axilas en su encuentro con las naves menores algo más bajas en altura. En ese punto, y sólo en el lado sur, da un pequeño salto para proseguir de igual modo a lo largo de la fachada hasta alcanzar el volumen de la torre occidental. Por el contrario, en el lado norte se utiliza un motivo diferente que puede ponerse en relación con otro tipo de cornisa, la usada en las partes altas de la nave

1 VIOLLET-LE-DUC, E. E., "corniche", voz del *Dictionnaire raisonné de lárchitecture française du XIe au XIIe s.*, París 1854/1868, 10 v.; DESHOULIÈRES, F., "Les corniches romanes", en *Bulletin Monumental, 79-80* (1920/1921) pp. 27-64.









Cornisas Norte y Sur de la Basílica de San Vicente de Ávila

Cornisas de San Lázaro de Avallon y de la Catedral de Orense

2 Se parece su construcción tanto a la referida cornisa sur de la nave central como al tejaroz ricamente labrado que remata la portada occidental. Por su localización dentro de la cronología constructiva de la fábrica es a este último al que se emparentaría mejor. Este cambio de cornisa viene a poner de relieve un parón en la obra.

3 En la catedral de Orense, al compararse con la abulense, se ve en sus cubiertas una cornisa similar remontada por una pared de antepecho que esconde el plano de la terraza. También en ella hay escaleras de subida rematadas con un cilindro, lo que podría contrariar nuestra opinión anterior. Sin embargo, podría tratarse de una sobreelevación posterior que nos estaría haciendo ver algo que nunca fue pensado así.

central, aunque mucho más esquematizado, creándose aquí una fila de arquillos cóncavos apoyados en modillones salientes sin ninguna decoración[2]. De esta línea de canes del segundo taller podemos deducir algunas cosas interesantes. Por un lado, que la falta de figuración es una elección que contrasta con la profusión de ella en el portal occidental. Es decir, la falta de riqueza escultórica se ha de interpretar como un acto voluntario que acentúa la concentración de la misma que se estaba produciendo en el cuerpo occidental y que se verá nuevamente refutada por la riqueza decorativa de la posterior cornisa sur de la nave central. Por otro, que la galería alta sobre las naves menores fue una decisión fijada cuando se decidió el nivel al que se bajó la cornisa en su encuentro con la caja de la escalera de las axilas. Suficiente descenso como para evidenciar la independencia entre ambas. Es decir, cuando se colocó a esa altura ya se había decidido hacer las tribunas laterales sobre la nave central. Es curioso comprobar que, tal y como ahora está, la salida de la escalera sólo se entendería su remate final si por encima de esta línea de cornisa se remontara otro cuerpo en torrecilla, por ejemplo, que diera solución a la necesidad de crear un acceso a las cubiertas.

El tipo de cubrición que se pensó colocar en origen es un misterio del que ni siquiera nos ha llegado información suficiente para poder aventurar que existió algo distinto de lo que ahora hay. Sí que pensamos, sin embargo, que los tejados podrían no estar cubiertos como en la actualidad con teja cerámica árabe. Sería lógico que pudieran haber sido de un material sobre el que se pudiera andar, lajas de pizarra o losas de granito, para que al ser transitable no hubiera peligro de que se rompieran. El uso de estas cubiertas para eventuales fines defensivos está tan aceptado como el derivado de las necesidades de mantenimiento. Pero, el diseño de la cornisa que comentamos no nos ofrece más opción que considerar el nivel actual como el primitivo, aquel en el que el faldón de la cubierta se apoya directamente sobre las piezas de coronación, sin antepecho ni otra construcción que permita entender que arriba pudo existir una terraza que ocultara y protegiera a los usuarios que estuvieran sobre el tejado[3]. Nos resulta extraño el peso visual que tomaría toda esta zona de haberse levantado el referido antepecho, pero también, que no se hayan conservado otros muchos ejemplos de terrazas en construcciones religiosas habiendo tantas y siendo tan semejantes a la nuestra.

Por otro lado, al resolver la articulación de la esquina con alturas tan próximas se evidencia el poco desfase entre los anchos de los faldones de la cubierta sobre el transepto y de la galería alta. Al tratar de mantener la misma pendiente, y así crear una lima común a cuarenta y cinco grados, el más largo tuvo que descender algo su cornisa librando la articulación de la escalera de la esquina. No resulta tampoco fácil dar una explicación adecuada a la diferencia morfológica detectada entre el lado norte y el sur. Imaginamos que lo más sencillo es que se debiese a que uno se produjera con mayor contigüidad al ala del transepto mientras que el otro se debió postergar por algún tiempo. El del lado septentrional debió retrasar tanto su conclusión que finalmente se optó por darle otra solución formal. Para nosotros resulta claro que la continuidad en el motivo estaría evidenciando proximidad de época, y por lo tanto, la norte, que se asemeja más a las cornisas altas posteriores, se fabricaría cuando ellas. Lo más importante ahora, es que por esta cornisa se detecta un temprano cambio de orientación de la obra que coincide con la unión del transepto con las naves menores y con el remate de sus cubiertas. Esto es, cuando se reanudó la prosecución de la fábrica lo primero que se hizo fue abordar la conclusión de la zona del crucero hasta llegar a la unión con las cubiertas de las naves menores. Allí se produjo la interrupción a la espera de que la obra fuera avanzando por el lado occidental. Para nosotros, la del lado sur se anticipó a la norte pero en cualquier caso para acometer su acople debió esperar hasta que se levantase el segundo cuerpo de la torre, que es al que se adosa. Es bien patente que los muros de remate de las naves menores se apoyaron sobre los contrafuertes en disminución del ángulo oriental de las torres. Es decir, hasta que no se hubieran izado estos contrafuertes ambas cornisas no pudieron concluirse y eso









Fotografías de las uniones de las naves laterales con las torres norte y sur de San Vicente

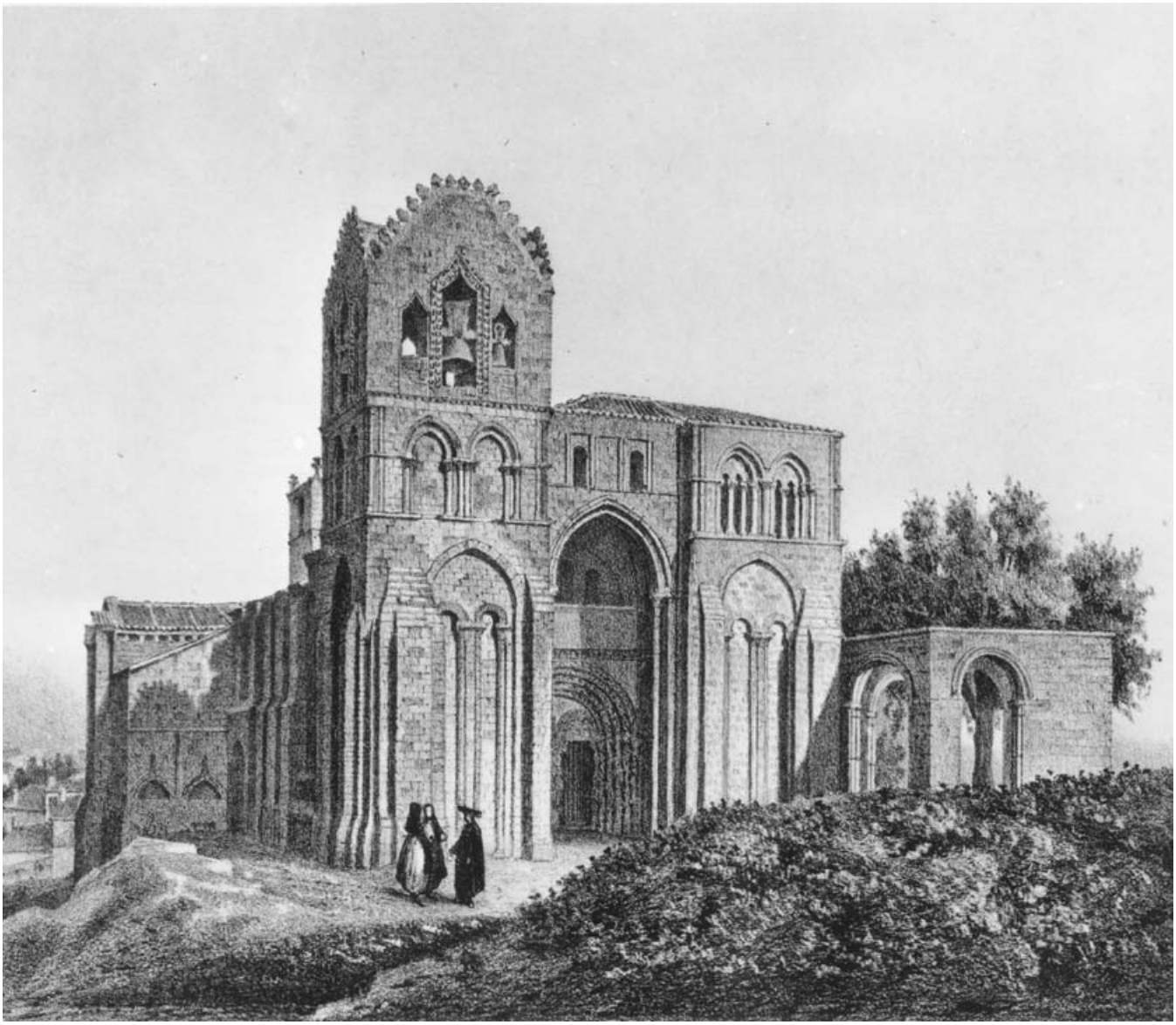
Fotografía de la salida tapiada en la escalera de la axila sur durante las obras de restauración

Fotografía antigua de San Pedro de Ávila en la que se ve el remate de la escalera de la axila norte

debió de ser bastante tiempo después de que se cerraran los transeptos. Es posible, como ya señalamos, que el lado sur, debido a que mantiene el diseño en los modillones, estuviera más adelantado (quizá por ser el que daba a la plaza y a la ciudad, quizá porque el material constructivo y el obrador se acopiara por el lado norte, más fresco y apartado en verano, que es cuando estaban las obras en marcha). También podría ser que estuvieran ya colocados más abajo y al decidirse hacer las galerías altas se remontase hasta la nueva altura necesaria.

Pero el caso es que del análisis que hemos realizado de cómo fueron diseñadas estas cornisas no se pueden obtener evidencias de otras soluciones o variaciones alternativas. Esto nos anima a ver la solución adoptada como la adecuada a la forma en la que se resolvieron las cubiertas de la galería alta sobre las colaterales. No se aprecian rastros de lo que podría haber sido la cubierta de las naves menores sin la sobreelevación de la galería alta, por lo que debemos concluir que los nuevos constructores al llegar a las cajas de las escaleras axiales ya barruntaban los cambios de concepción de los alzados de las naves. Los husillos, comenzados para la concepción planimétrica del primer taller, estaban condenados a tan sólo dar servicio a las cubiertas del transepto sin que se pueda justificar que se pensaran para acceso de las cubiertas de las naves menores, más bajas por entonces. Ya dijimos que el peldañeado no se interrumpió a su paso por lo que hubiera sido el posible nivel de cubiertas de las colaterales, ni se observa al interior del cilindro corte alguno vertical que pudiera corresponder con una jamba de puerta no llevada a cabo. El hecho de que tampoco sea fácil demostrar cómo el taller que prosiguió la obra pensaba rematar estas escaleras (recordemos también que la solución dada a la cornisa fue distinta en cada lado) nos inclina a considerar que no sirvieron para otra cosa más que como punto de acopio y servicio, utilizado en obra y que una vez decidido cómo se haría el cuerpo occidental, su uso dejaría de ser considerado y muy posiblemente serían condenadas. En la restauración que llevamos a cabo de estas cubiertas en el año 1991, éstas se encontraban tapadas por unos tablones en donde se apoyaba directamente el material de agarre de las tejas. El estado en el que los restauradores del XIX las habían dejado no puede defenderse como el estado en el que fueron proyectadas, pero tampoco podemos aventurar lo contrario sin introducir un grado de incertidumbre amplio.

El ejemplo de cómo fueron resueltas en la vecina y discípula San Pedro, aun siendo similar, varía cuando se advierte que allí eran las únicas subidas a los tejados y que fueron construidas al menos cuando ya estaban adelantadas las torres occidentales vicentinas. Del estudio de los husillos de la catedral tampoco se obtienen muchas aclaraciones, pues los que se han conservado finalizan en complejas galerías y no en edículos como los que podrían haber tenido aquí. Así que otros posibles modelos habrán de buscarse fuera de la ciudad pero no creemos necesario traerlos a colación dado que la manera en la que los nuevos constructores decidieron rematar la cornisa en la que finalizan estas escalerillas evidencia claramente que perseguían la formación de un tejadillo a dos aguas. La solución actual del lado sur es diferente a la de la que tuvo en origen. Ahora se parece a un contrafuerte pero en la esquina quedan restos de un modillón de ángulo que cuando restauramos esta parte del templo decidimos respetar tal cual estaba, sin reinterpretar el cómo debía haber sido. Por otro lado, la propia diversidad de estos remates puede aclararnos más la inexistencia de una posible garita de remate, dado además que aun hubo actuaciones posteriores no muy alejadas en el tiempo. Por ejemplo, los imafrontes del crucero se sobreelevaron con una línea de arquillos cronológicamente tardíos lo que hubiera permitido entonces una intervención en el referido edículo de las escaleras. Por tanto, nos preguntamos, ¿por qué no hicieron en ese momento unas garitas si es que faltaban? Además, poco tiempo después debieron de ponerse en funcionamiento de nuevo cuando se restauró el crucero y se levantó el cimborrio. Piénsese que sería por ellas por donde se debió subir a las cubiertas para hacer la obra, y si no lo hicieron, pues prefirieron usar andamiajes exteriores y no transitar al interior por la zona sacra destinada únicamente para el clero (si es que



Litografía de F. X. Parcerisa de la fachada occidental de San Vicente

4 RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila (estructuras, imágenes, funciones)*. Murcia, Nausícaä, 2002, pp. 59-71.

no se cerró al culto la iglesia entera dada la envergadura de la restauración), se evidencia la inutilidad y lo superfluo de su construcción una vez fabricadas las otras escaleras de las torres.

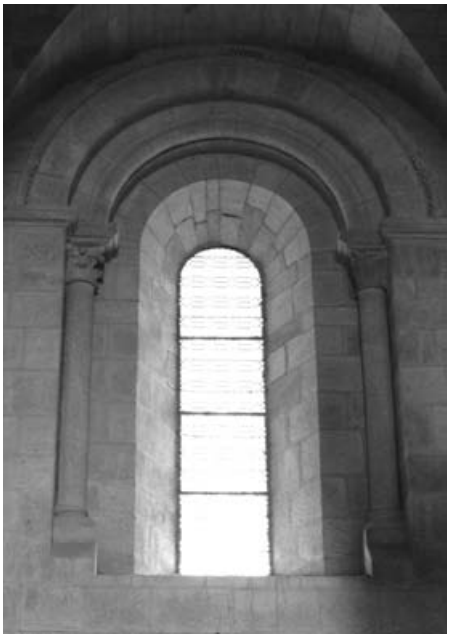
Toda esta opinión no es contraria a la tesis que Daniel Rico establece en relación a cuándo se decidió introducir la galería alta sobre las naves menores[4]. En ella, dando un giro copernicano a lo que hasta ese momento se venía aceptando, estableció un deslinde absoluto entre los talleres, la manera en la que se prosiguió la obra (oeste a este y no al contrario) y propuso una cesión clara y evidente a la hora de datar la galería de ventanas sobre la nave menor, que la pospuso a la elevación del cuerpo occidental; y por ello, quizá con un cambio de rumbo en un primer proyecto del nuevo taller más continuista con lo que el anterior pensaba hacer. Por nuestra parte, lo que hemos detectado y expuesto más arriba es que nada de lo ahora existente nos indica que la solución adoptada para el remate de las cornisas de las naves menores pudiera servir para otra solución que la que finalmente se adoptó. Esto es, los constructores que remataron los transeptos finalizaron su trabajo en las escaleras de las axilas sin un criterio uniforme y pospusieron la construcción de la cornisa sobre la colateral cuando se tuvo clara la solución adoptada en el cuerpo occidental y en la galería alta. Nada de lo existente nos permite visualizar cómo fue concebido el proyecto que pensaba realizar el taller plenomedieval. ¿O quizá sí? Pero para entender mejor nuestra breve acotación al nuevo paradigma inaugurado por Rico tendremos que posponer las argumentaciones hasta que nos introduzcamos en el análisis de las torres. Será entonces cuando podamos esgrimir una hipótesis que nos acerque de nuevo al primitivo proyecto plenorrománico.

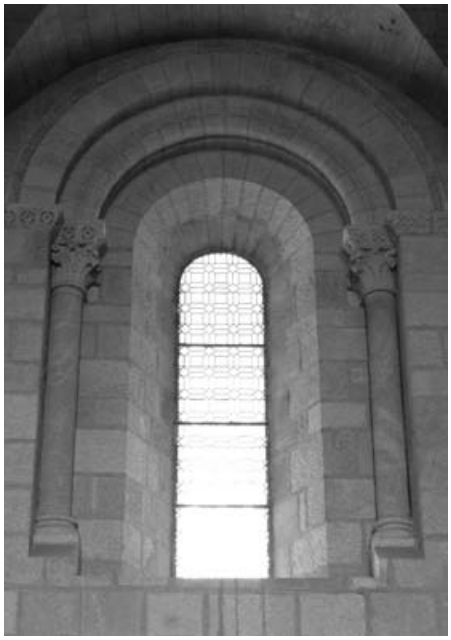












5 La disposición sigue lo que era norma en lo fabricado por el taller anterior.

Capiteles de los apoyos de los arcos formero y fajón de la sexta pila en el muro exterior de la nave norte y en el testero occidental

Fotografías correspondientes al exterior e interior de las ventanas pertenecientes a los tramos sexto y quinto de la nave sur

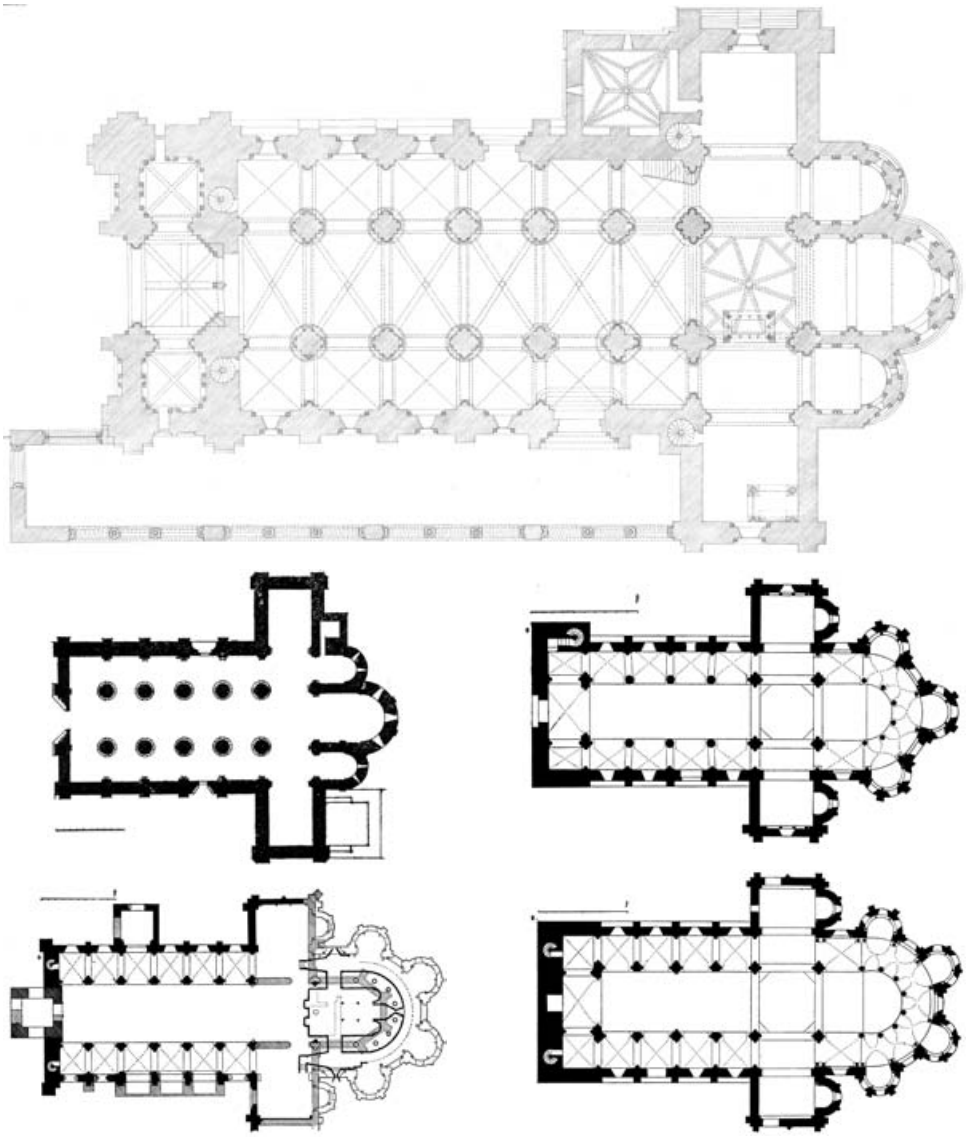
2. Las fundaciones de las torres y el comienzo del nártex

Ya en el capítulo anterior pudimos argumentar que desde su primera traza, el templo debía haber sido concebido con algún tipo de cuerpo occidental en donde se alojarían unas torres, que éste no era exclusivamente un añadido del taller borgoñón. A pesar de que no podemos saber qué es lo que pensaban construir en origen, sí creemos que debía ser algo mucho más sencillo de lo que se edificó más tarde, cuando se levantó el magnífico portal o nártex. Extractaremos ahora los argumentos más importantes que mantuvimos en el epígrafe precedente para poder sustentar tal hipótesis y luego pasaremos a identificar qué fue lo que el taller borgoñón debió proseguir realizando.

Lo primero que señalamos fue que el muro occidental, allí donde finaliza la nave norte, tenía como apoyo del arco formero de la sexta pila sendos capiteles de talla plenorrománica. Este es un punto importante en la discusión que no ha sido valorado hasta el momento. La disposición de estas dos cestas en medio de una zona ya contagiada por el nuevo estilo es una prueba de que dicho emplazamiento debía estar lo suficientemente avanzado como para permitir, antes que en otro, la colocación de esos restos sobrantes del taller anterior. Además, contamos con otro posible argumento que nos puede corroborar en parte este mismo escenario. También en esta misma pila y como apoyo del fajón que descansa en la pared norte, los nuevos escultores colocaron un bello capitel de acantos tallado en la caliza blanca con la que se esculpieron las mejores partes del pórtico de entrada, el único en este material que se introdujo al interior de la iglesia después de que los escultores del primer taller realizaran el ciclo de los ábsides al comienzo de la obra. Este trabajo debió servir de estreno o inauguración, según la interpretación que le damos, como muestra de la pericia y firma de la innovación que iba a ser introducida por el taller que comenzaba. Pero era, también, un acto de apropiación, contraste y frontera: la demarcación de una línea general para visualizar lo nuevo y lo viejo. El material usado, que ni siquiera les alcanzó poco después para concluir debidamente la portada occidental, andaría por entonces sobrado. Tanto como para hacer con él exhibición, ostentación y alarde. Si son ciertas nuestras sospechas, habremos de colegir que cuando se produjo el relevo de talleres la caja de la iglesia estaría replanteada, quizá sin haberse comenzado a levantar las últimas pilas, aunque sí las fundaciones de las torres que quedaban a sus espaldas.

Para insistir en esta hipótesis basta con mirar el alzado exterior del lado sur. El cambio de taller allí se realizó de la siguiente forma. Las dos últimas ventanas (quinto y sexto tramo) sólo lucen tallas del nuevo taller borgoñón en sendos capiteles vegetales (de acantos) dispuestos ambos en el lado occidental enfrentados a dos tallados por el taller anterior con temas figurativos[5]. Las líneas de las impostas y de los cimacios son todas del estilo antiguo. Por el contrario, esas mismas ventanas, si las miramos ahora desde el interior de la nave, una es totalmente antigua mientras la otra completamente moderna. Al norte, en las mismas ventanas, se ve ya mayor decisión en la colocación del material moderno, tanto por dentro como por fuera. Esto quiere decir que al sur y sobre el exterior se prefirió continuar con la imagen estilística precedente, pero sin poderse mantener que esos últimos tramos fueran alzados antes si no ya bajo la dirección del taller borgoñón. Si no, sería inexplicable la colocación de material nuevo entre el antiguo, mientras que por dentro todo lo usado fuera ya moderno. Si las ventanas, y por tanto buena parte del muro de los dos últimos tramos, son del nuevo taller, ¿cómo es que se colocó material antiguo en la pared trasera a la torre norte? ¿No hubiera sido más lógico haberlo dispuesto en las pilas o paredes que por entonces se alzaban? Para nosotros, esa forma de actuar nos obliga a entender que el proceso llevado por los borgoñones pasó por completar también los muros de las torres para nivelar toda esta zona.

Pero, si queremos explicar mejor nuestra hipótesis creemos importante que ahondemos en el estudio de la opinión contraria, la que sitúa el corte entre talleres antes de comenzadas



Planta de la basílica de San Vicente y más pequeñas, las de San Pedro de Ávila, Saint-Nectaire, Mozat y Orcival

6 Es harto improbable que se pudiera localizar después de haber sido zona de enterramientos desde el siglo dieciséis y después de haber sido reforzado todo el subsuelo durante las restauraciones efectuadas en el siglo XIX. En concreto las obras que Repullés presentara el 12 de febrero de 1887 (proyecto conservado en el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares: AGA ACME, 9082-2). Este mismo arquitecto había comprobado antes de la redacción de su proyecto que no existían tales muros entre pilas y que muy probablemente fuera esa la causa de los corrimientos de la nave norte debido a la inclinación del terreno. M. Gómez-Moreno, a quien sigue M. Vila da Vila, ven una nave de cinco tramos ampliada uno más en la siguiente fase. GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*; ed. revisada y preparada por A. de la Morena y T. Pérez Higuera. Ávila/Madrid, Institución Gran Duque de Alba/Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983, v. I, p. 135. VILA, M., *Ávila románica: Talleres Escultóricos de Filiación Hispano-Languedociana*. Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1999, pp. 92-93. REPULLÉS, E. M., *La Basílica de los Santos Mártires Vicente, Sabina y Cristeta en Ávila*. (Madrid, 1894). Ed. facsímil con estudio preliminar sobre "Las restauraciones de San Vicente de Ávila en la segunda mitad del siglo XIX" a cargo de J. L. Gutiérrez Robledo. Ávila, Consejo de fábrica de la parroquia de San Vicente de Ávila, 1997, pp. CIII (a partir de aquí cit. como: GUTIÉRREZ, J. L., *Restauraciones*...).

7 De esta opinión era el académico que en 1882 redactara el "Informe de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para la Declaración de Monumento Nacional a favor de la Basílica de los Santos Mártires Vicente, Sabina y Cristeta en Ávila", en REPULLÉS, E. M., *La Basílica de San Vicente en Ávila*, op. cit., Apéndice I, pp. 107-110. Semejante opinión han manifestado posteriormente Merino de Cáceres y Gutiérrez Robledo. GUTIÉRREZ, J. L., *Restauraciones... op. cit.*, pp. XII-XIII.

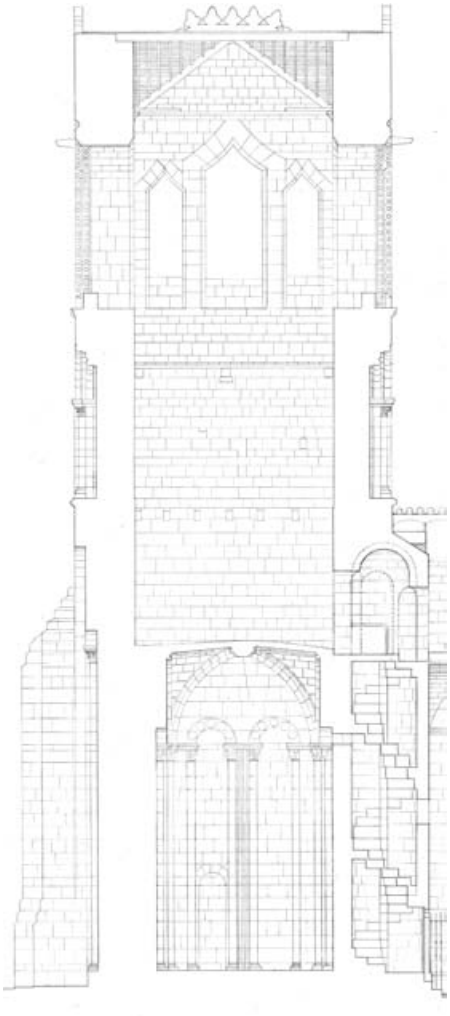
8 Plantas de estas iglesias y de algunas otras de la región pueden verse en CRAPLET, B., *Auvergne romane*. La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1955. Muchas de ellas, además, con galería alta sobre las colaterales y transepto saliente casi cuadrado. A pesar de estas semejanzas estructurales no pueden ponerse en relación directa con nuestra iglesia. Las características plantas auvernesas no pueden ser ejemplo para el codificado caso de San Vicente que tendría, como hemos visto en el capítulo anterior, una trayectoria peninsular propia.

las últimas pilas, y por ello, sin una concepción clara de cómo sería su cierre occidental. En estas argumentaciones hay algo que nos resulta muy difícil de aceptar. Esas opciones no deberían nunca de obligarnos a imaginar la obra produciéndose en sucesivos tramos más o menos finalizados en altura que como rodajas verticales o gajos añadidos irían uniéndose formando los sucesivos tramos de la nave. No podría defenderse que según se avanzaba hacia occidente se fueran abriendo nuevas zanjas para las cimentaciones de cada nuevo tramo sobre las que a continuación se levantaran sus muros. Nos resulta raro que no estuviera ya definido el tamaño de la caja, de aquello que fijaría la planta completa de toda la iglesia. Cualquier opción que conciba la fundación de un templo de estas características sin planificar la totalidad es para nosotros insostenible. Si lo que se desea es trazar una iglesia cuyas paredes estén rectas y sus ángulos a escuadra, las cimentaciones han de hacerse antes de que los muros se alcen. Cuando se hace un añadido a una construcción ya existente es muy difícil mantener las alineaciones precedentes y cuando posteriormente se hace un levantamiento del conjunto, lo primero que se detecta es la falta de alineación entre ambas partes. Por ello, lo más lógico es que no fuera hasta que se hubiera efectuado el replanteo de toda la obra cuando se comenzara a excavar las zanjas perimetrales de las cimentaciones. Sobre ellas se alzarían parcialmente los arranques de los muros, pero no en toda su altura, sino consecutivamente siguiendo el orden de crecimiento de lo que se hubiera ejecutado. Los arranques de los muros quedarían a la espera de que, de oriente a occidente, se fueran alzando en paralelo paredes exteriores y pilas hasta una cierta altura, la que le permitiera el sucesivo contrarresto de sus masas y de los empujes de los arcos que las entrelazan.

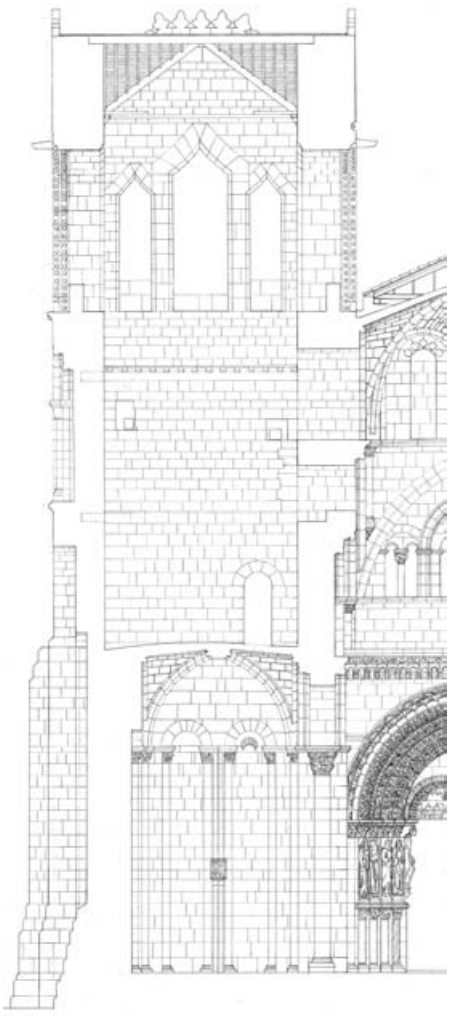
Cabrían, por tanto, tres hipótesis. Una que la planta tuviera cuatro o cinco tramos –alguno menos de los seis actuales-, lo que obligaría a que existieran restos de cicatrices en los muros del interior donde se pensaba hacer la esquina del cierre occidental o, si se hubieran conseguido borrar esas marcas, encontrar las cimentaciones del muro ortogonal del testero por debajo del actual piso del templo[6]. Esta primera opción sería válida de haber desmontado partes ya hechas y reutilizado material ya colocado en otra posición. Pero nada hace presumir que se hubiera producido este borrado de huellas, puesto que el cambio de talleres no dejó apenas pistas nítidas de dónde se realizó y sólo por los cambios estilísticos ha podido ser documentado. La evidencia contraria puede verse en lo ya expuesto: la traza debía ser la que ahora tiene para que pudieran colocarse los referidos capiteles plenorrománicos en la última pila norte y su responsión en el hastial.

La segunda posibilidad sería que la caja preexistente tuviera seis tramos acabados en recto en un gran muro con las escaleras embutidas y que el cuerpo occidental fuera un añadido adosado a ella[7]. La planta más parecida a esta solución sería la de San Pedro de Ávila. Ejemplos de este tipo serían también los de las iglesias de la Auvernia francesas como Saint-Nectaire, Orcival, Notre-Dame-du-Port o Mozat, aunque todas ellas con torres flanqueando los templos insertas en el último tramo[8]. Para que el cuerpo de la torre fuera un añadido adosado al muro de cierre occidental habríamos de poder ver anomalías en la traza como las referidas faltas de alineación entre capillas nuevas y viejas que no hemos detectado. Porque lo que sí vemos es que las dimensiones y alineaciones generales de los muros de la nave están fabricados en consonancia con los de dentro de las torres, es decir, se hallan perfectamente encardinados dentro del antiguo proyecto. Aunque también hay que reconocer, que tampoco son visibles cicatrices o arrepentimientos en los muros exteriores ya que en ocasiones estas ampliaciones debieron ser muy bien resueltas y quedar disimuladas perfectamente sin que sea fácil advertirlas. Otra explicación sería que el cambio se produjera con la obra en marcha y las faltas se eliminaran de raíz. Nos quedaría una más, la tercera y que nosotros defendemos, que las torres fueran preparadas en la etapa anterior aunque sin la envergadura que ahora ostentan.

Nosotros vemos la traza de San Vicente con unas torres como remate del cuerpo occiden-

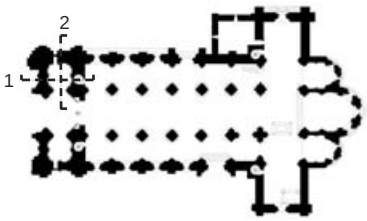


1



2

Secciones longitudinal y transversal de la torre norte de San Vicente







Basas de la Catedral de San Salvador de Ávila y de San Vicente (estas últimas ya restauradas)

9 En el capítulo anterior vimos detenidamente el problema de las torres de las iglesias románicas y en particular la reutilización de una estructura anterior en San Pedro que haría innecesaria la colocación de otras nuevas en su lado occidental. Por otro lado, el porche del tipo de San Martín de Segovia (en confluencia con Jaca) podía ser tomado como otra posibilidad emparentada con el portal-torre (clocher-porche) del tipo del de Oloron o del desaparecido de Morlaàs que luego veremos. Esta opción, aunque posible, es difícil de mantener y evaluar aquí.

10 La vieja planta de Vicente Miranda no está del todo bien sacada y la pequeña falta de correlación entre la capilla norte y el muro exterior del sexto tramo no es real como puede verse en las plantas que hicimos para los trabajos de restauración llevados a cabo en las torres.

11 Documentado en las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo el año 1996 por: CABALLERO, J., *Excavación arqueológica en las capillas de las torres de la basílica de San Vicente (Ávila)*. Trabajo depositado en el Archivo del Servicio Territorial de la Junta de Castilla y León. Ávila, 1996 -1998.

tal, incluso siendo tan diferentes a la típica iglesia parroquial, en las que el último tramo se cierra sin añadidos exteriores de ningún tipo. Pensamos en su vecina San Pedro y en las diferencias que habrían de introducirse entre ambas por la importancia de la advocación y patronos de cada una[9]. Otro argumento en pro de las referidas torres sería la existencia de las mismas en trazas a todas luces emparentadas con la nuestra como las de Compostela, Pamplona y Orense, y en parte, aunque más compleja, en la de la catedral vieja de Salamanca. Por otro lado, pensamos que entender la planta de San Vicente con torres es nuestra mejor baza para explicar la anómala construcción que ahora presentan y de la que a continuación trataremos.

Pero veamos un poco más despacio este problema e identifiquemos también en qué nos basamos para decir que las torres de San Vicente tienen una concepción anómala, o por decirlo de otra manera, no muy ortodoxa. Por ejemplo, si ante nosotros tenemos las secciones constructivas del nártex y las sucesivas plantas de los niveles en las que se desarrollan, lo primero que nos salta a la vista es la poca regularidad tectónica que evidencian. Vuelos superiores sustentados por refuerzos de arcos adosados y exagerados contrafuertes permitieron que las estancias altas ampliaran en tamaño a las inferiores. Cosa lógica, podría aducirse, ya que es habitual que en este tipo de construcciones las plantas altas al necesitar resistir pesos menores adelgacen sus muros aumentando así las dimensiones de sus habitaciones. Es cierto que esta simple explicación podría contraponerse a nuestra anterior aseveración, salvo que lo que no parece tan lógico es que para que eso suceda se tenga que romper la unidad inferior y producir marcadas asimetrías entre el primer y segundo cuerpo que de haberse previsto hubieran podido evitarse. Quien construye una torre no se las ingenia para que mediante salientes y retranqueos, contrafuertes y arcos volados se pueda lograr aumentar el tamaño de la segunda planta más allá de lo que en primera instancia se ha proyectado. Todo esto no tiene sentido si no fuera porque hubiera que solventar algún pie forzado anterior. Si se hubiera querido precisamente eso, hacer que lo que fue en un principio pensado pequeño pasara a ser mayor, lo natural es que se hubiera reforzado la base cuando aun se estaba a tiempo. Por ello, habremos de encontrar mayor justificación que la mera aceptación de proyecto deficiente o el acato a un planteamiento tendente precisamente a conseguir el pintoresco aspecto que ahora tiene. Habremos de intentar otras hipótesis que, tal vez, nos permitan entender esta arquitectura como una sucesión de fases constructivas donde se aúnen traza y figuración en un orden más lógico y asumiendo su condición temporal.

Para nosotros, como dijimos, el primer taller tenía las cimentaciones de las torres realizadas y, probablemente, parte de sus zócalos levantados (los husillos que fueron construidos con procedimientos más modernos al usado en las otras escalerillas de las axilas se alzan ya sobre el nivel del zócalo que recorre toda la iglesia y que finaliza en una simple moldura corrida sobre la que retranquean los arranques de los muros generales). Las capillas que construyeron debajo de las torres también lo tuvieron y, además, su tamaño en planta es correlativo, es decir, sigue la misma alineación que las paredes de las colaterales[10]. Decimos tuvieron, porque ahora su nivel es más alto que el del interior del templo, como sucede también en el portal, pero en origen toda esta zona quedaba en contigüidad con el piso del templo[11]. Es de destacar cómo se realizaron las articulaciones de los muros internos de las dos capillas de la torre. Fíjense que en ellos, una vez superada la línea del zócalo, se dispuso una división central con dos arquillos rehundidos que fue reproducida idéntica al exterior. Sin embargo, estos arquillos muestran desde sus basas haber sido colocados ya por el nuevo taller. Los plintos en los que descansan tienen ciertamente una decoración novedosa que no había sido hasta entonces utilizada en Ávila. Nos referimos al conjunto de líneas horizontales cuya curiosa molduración adorna el prisma rectangular sobre el que se apoyan los toros de las basas. No se trata de un detalle nada extraordinario pero sí que resulta interesante reseñar que es idéntico al que hicieron los constructores de la girola de la Catedral de San Salvador. Recuérdese que apenas distan unos doscientos



Foto de Laurent de la fachada Oeste de San Vicente

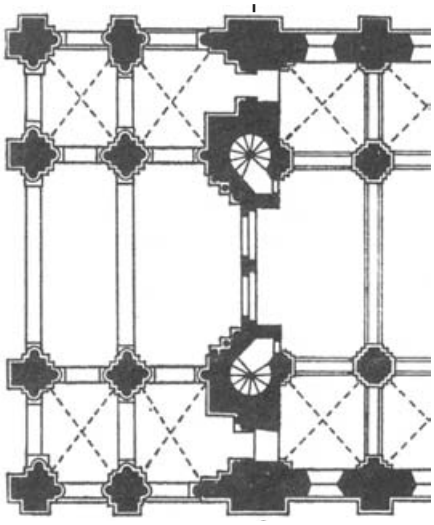
metros entre ellas y que, para nosotros, esta coincidencia unida a otras que ya irán saliendo permiten que pensemos que ambas obras debieran fecharse en contigüidad.

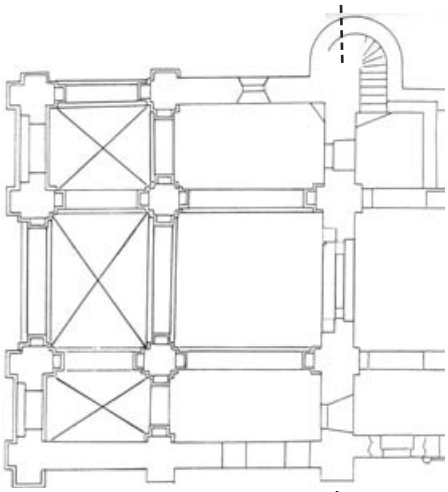
Según señalamos, los constructores galos tuvieron la oportunidad de firmar los arranques de sus trabajos casi desde sus comienzos. Por ello, podría aducirse que a lo mejor no es lógico seguir manteniendo este empeño nuestro de considerar la traza de las torres como algo anticipado ya desde el primer proyecto. Sin embargo, deberían al menos de mantenerse dos argumentaciones en paralelo. Una, que la pared occidental interior de la iglesia debió alzarse antes o a la par de la sexta pila para que pudieran disponerse en ellas capiteles del primer taller, y dos, que los nuevos proyectistas comenzaron a levantarlas tan deprisa que no tuvieron claro el orden de magnitud con el que se iban a concluir ya que debió ser nada más empezadas cuando fueron modificadas según se colige del considerable aumento del perímetro de sus pintorescos contrafuertes, poco o nada meditados en relación con lo que al principio se planteo para el interior de las capillas inferiores. Con la primera conclusión se intuye que el orden constructivo debió arrancar por las torres y que las pilas de las naves debieron quedar parcialmente interrumpidas quedándose algún tiempo tal y como el viejo taller las había dejado, hasta que la obra necesitó reactivar por allí sus labores. El segundo argumento se ve claro cuando se observan los referidos retalles de los arquillos en los que se dividen los paños interiores de las paredes asomar correctamente trasdosados al exterior pero fatalmente repartidos con el volumen exterior de las torres en las que lucirán marcada asimetría y en la que los contrafuertes se pegarán a ellos hasta casi embeberlos. Si convenimos la posibilidad que estos dos argumentos sean factibles: el temprano comienzo de las torres y la variación de su traza casi desde sus comienzos, entonces se nos brindan dos nuevas hipótesis para darles explicación. Una, que en su origen hubiera cualquier tipo de pie forzado que en un principio se comenzó a seguir pero que no tardaría mucho en ser modificado, como por ejemplo, ese respeto a una traza anterior que en un primer momento se mantuvo pero que seguidamente se cambió. O dos, el caso contrario, que el taller galo varió muy pronto su idea y proyecto. El primer argumento nos parece mejor que el segundo ya que en él se ve la compleja, y por qué no decirlo, algo caótica organización planimétrica de las torres surgidas de una traza que reinterpreta libre la conclusión del templo desde al menos la cuarta o quinta pila (donde los escultores del taller anterior dieron por finalizados sus trabajos) para desde allí concebir una nueva arquitectura absolutamente diferente a lo que se había pensado, bastante caótica y poco cerrada. Es más, en nuestro modelo, para recrear el cambio de orientación que se le imprime al templo, la zona en donde se produce el cambio de taller será un territorio sin actividad no reavivado hasta que las avanzadillas de las obras occidentales no hubieran concluido sus labores y retornen en busca del acuerdo que les permita proseguir en altura la conclusión y cierre de la nave mayor. Este lapso de tiempo será lo suficientemente largo como para que el cuerpo occidental introduzca variaciones sobre una primera etapa más respetuosa con lo planificado durante la fase anterior del taller pleno románico.

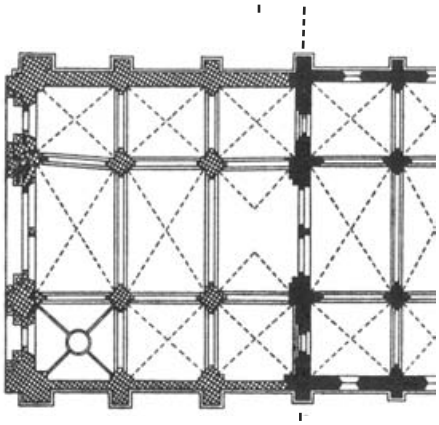
Para explicarlo mejor podríamos entender el proceso de las obras en el taller aragonés como si se tratara de un montículo, en el que según se aumenta su altura crece la ladera y con ello se rellena una planta ya prefijada. Por el contrario, el taller borgoñón, al tener que proseguir sus trabajos decidió dividirse en dos, un grupo que concluyera la zona del transepto y otro que se concentrara en las torres. A la primera cuadrilla no debió de llevarle mucho la finalización de esa zona aunque no sabemos si llegaría a levantar allí un cimborrio o si esperarían a que esta última y valiente conclusión fuera llevada a cabo como broche final del cerrado del templo, una vez que las obras de la nave central llegaran desde occidente a alcanzar ese emblemático lugar. Decimos que no lo sabemos, porque el que ahora existe es muy posterior y fue realizado bastante tiempo después, cuando en el siglo XIII se restauró esa parte de la iglesia. Mientras tanto, el segundo obrador, concentraba su actividad en el replanteamiento del cuerpo occidental. En él intentaría llevar a cabo una puesta al día de las innovaciones que en estas estructuras arquitectónicas se estaban pro-

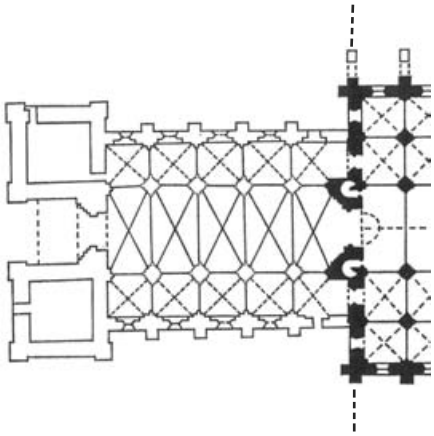












Fotografías de los cuerpos occidentales de las catedrales de Lisboa y de Évora

Debajo, plantas de los nártex de las iglesias francesas de Autun, Perrecy-les-Forges, Vézelay y Cluny

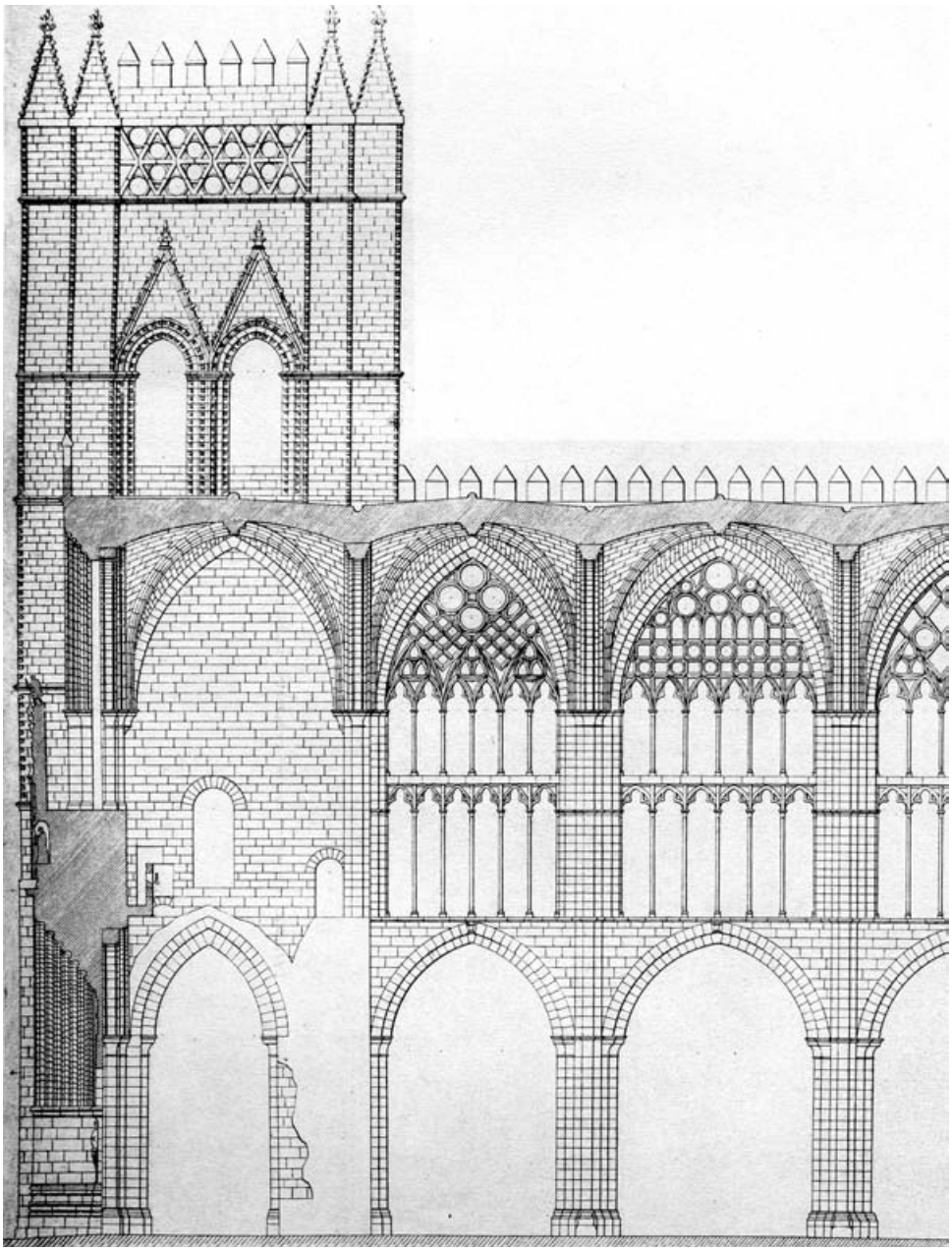
12 Comenzada a edificar a finales del siglo XI. MEZQUÍRIZ, M. Á. y TABAR, M. I., "Excavaciones arqueológicas en la catedral de Pamplona" en, *Trabajos de Arqueología Navarra, 11*, 1993-1994, pp. 308-311. Idem., *Los niveles del tiempo. Arqueología en la Catedral de Pamplona. Catálogo de la exposición, Museo de Navarra, 25.XI.1993- 9.I.1994*. Pamplona, 1994. pp. 9.

13 MORALEJO, S., "Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant", en CONANT, J. K., *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela, 1983.

14 WESSEL, H., "Restauraciones decimonónicas en la iglesia de San Martín de Frómista", en *Compostellanum, 47* (2002), pp. 605-632. En él se publica por primera vez un plano del s. XIX que muestra el posible cuerpo occidental hoy desaparecido. SENRA, J. L., "Aproximaciones a los espacios litúrgico-funerarios de Castilla y León: pórticos y galileas" en *Gesta, 36* (1997), pp. 122-144. Idem., "Les massifs occidentaux des églises dans les royaumes du Nord-Ouest de la péninsule Ibérique", en *Avant-nefs & espaces d'accueil sans l'église entre le IVe et le XIIe siègle*, ed. Christian Sapin. París, CTHS, 2002, pp. 336-350.

duciendo en los lugares de donde venían. Por algo habían sido elegidos ellos para finalizar con esplendor y nuevos bríos unas labores empezadas hacía casi medio siglo. Basta recordar cómo la moda de los portales adosados a los templos tuvo por entonces en Borgoña y en la Ille-de-France un destacado desarrollo del que el ejemplo vicentino es un peculiar heredero a medio camino entre portal torreado y apretado nártex. Lo que más separa al torramen abulense de los *avant-nefs* francos es que parece una adaptación, una compresión forzada, y esforzada a un solo tramo, de los cuerpos dobles (Autun, Perrecy-les-Forges), triples (Vézelay) o múltiples (Cluny) que se edificaban por aquel entonces en Borgoña.

Si por el contrario queremos asociar San Vicente con otros modelos de torre, tendríamos ejemplos más cercanos como Compostela que tanto se ha puesto en relación con ella, o en mayor medida con la propia, aunque más tardía, catedral de Ávila. También estarían emparentadas con los robustos arranques de Chartres y con las mitad nártex mitad torres, de Saint-Denis. Pero, si nos detenemos a ver cuántos casos de cuerpos occidentales con torres hay semejantes al nuestro nos daremos cuenta que no son tantos, ya que las torres suelen ser más regulares y no desarrollan un portal abierto con doble altura. Estarían, por un lado, los que con un aspecto más masivo tienen torres con portal bajo y exterior, como las catedrales portuguesas de Lisboa y Évora y que podrían ponerse en relación con la abulense. Entre ellas podemos extraer la existencia de un cierto tipo que pudo estar en el origen del planteamiento del primer taller y cuya tosquedad, sinónimo de fortaleza defensiva, sería propia de los ejemplos de frontera como el nuestro. Por otro, tendríamos más casos que nos han llegado incompletos, sin terminar de desarrollar o que se han perdido, pensemos ahora en Sigüenza, Salamanca y Zamora (o su progenie Toro y Ciudad Rodrigo), por citar algunos cercanos de los que poco resta de lo que pudieron ser sus intenciones originales. Pero esos casos eran precisamente los que querían desbancar los tracistas borgoñones. Quizás fueran esos ejemplos hispanos los que mejor podrían identificar lo que hubiera sido el cuerpo occidental de haberse desarrollado por los arquitectos del taller aragonés teniendo en cuenta que dos de las catedrales más importantes del momento tenían también frentes occidentales torreados como Pamplona[12] y Compostela[13]. Un estilo bien distinto de la influyente tipología de las fachadas principales torreadas con cuerpos occidentales añadidos que se dio en el foco de San Martín de Frómista, San Zoilo de Carrión y San Isidoro de Dueñas[14]. Así que, como conclusión a nuestra hipótesis, diremos que a mediados del siglo XII no resultaba extraña la formación de estos cuerpos occidentales con torres siempre que no los comparemos con el nártex tal y como fue construido al final.





Sección longitudinal del nártex de la catedral de Ávila (Fernández Casanova) y fotografía de la fachada occidental

15 Puede darse por válida para la finalización parcial de las capillas la fecha que aparece en el "Libro de los Aniversarios" según: GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo Monumental de Ávila... op. cit.*, I, p. 69.

16 Para aclaración, ver: RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, p.84, n.32. El comienzo de la catedral ha de ponerse en relación con la fase borgoñona de San Vicente.

17 No hemos hecho un recuento sistemático de este estilema en las iglesias fechadas entre 1180-1200, dada la dificultad de revisar una a una sus basas. Repasando un libro como el de García Guinea del románico palentino, diremos que son parecidos a: San Andrés del Arroyo (fig. 57-b, p. 198 y fig. 58-n, p. 199), Villespinoso de Aguilar (fig. 68-b, p. 218), Granja de Villalaín (fig. 70-e, p. 221), la Ermita de Santa Eulalia (fig. 79-d, p. 233), Pozancos (fig. 81-h, p. 237) o Valdegama (fig. 128-7, p. 323). GARCÍA GUINEA, M. A., *El arte románico en Palencia.* Palencia, Ediciones de la Excma. Diputación Provincial de Palencia, 1961. Cf.: DESHOULIÈRES, F., "Essai sur les bases romanes", en Bulletin Monumental, (1911).

18 PANADERO PEROPADRE, N., *Estudio iconográfico de la portada norte de la catedral de Ávila*. Ávila, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Ávila, 1982.

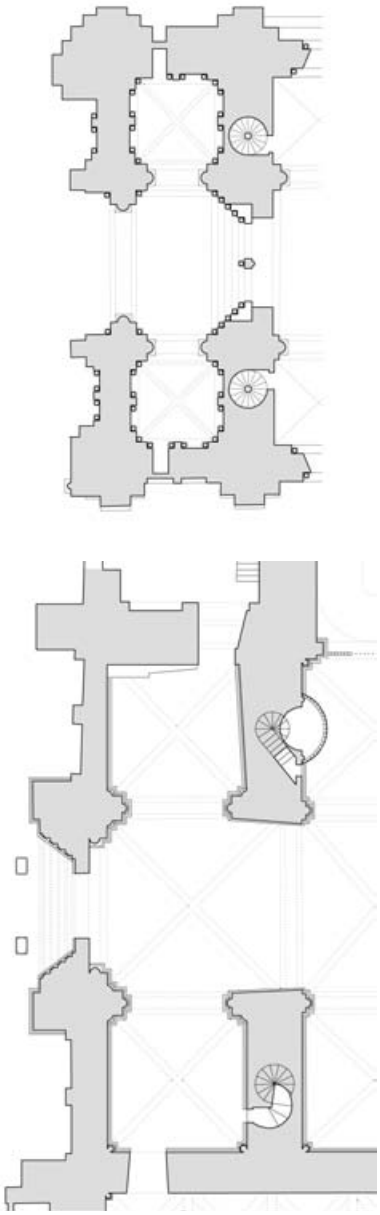
19 FRANCO, A., *Escultura Gótica en Ávila*. [Ávila] Fundación las Edades del Hombre, 2004, pp. 19-22. La autora interpreta los documentos que mencionan a J. Guas con referencia a sus compromisos con la catedral y vuelve a insistir sobre la dificultad de saber cuál era su actividad principal, si la de escultor o sólo la de arquitecto por la que se decanta. Se documentan dos periodos, desde 1458 a 1463 cambio de la portada y desde 1467 a 1472 otras obras menores; cf. Archivo Histórico Nacional, libr. 448 y 451 b; fondo Hacienda, Ávila, leg. 43, Archivo de la Catedral de Ávila (hoy en Archivo Diocesano de Ávila). El primero que los mencionó fue GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo Monumental de Ávila... op. cit.*, I, p. 85. MARTÍNEZ FRIAS, J. Mª., "La huella de Juan Guas en la catedral de Ávila", en *Papeles de Arquitectura Española, 2*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa & Instituto de Arquitectura Juan de Herrera, 1998.

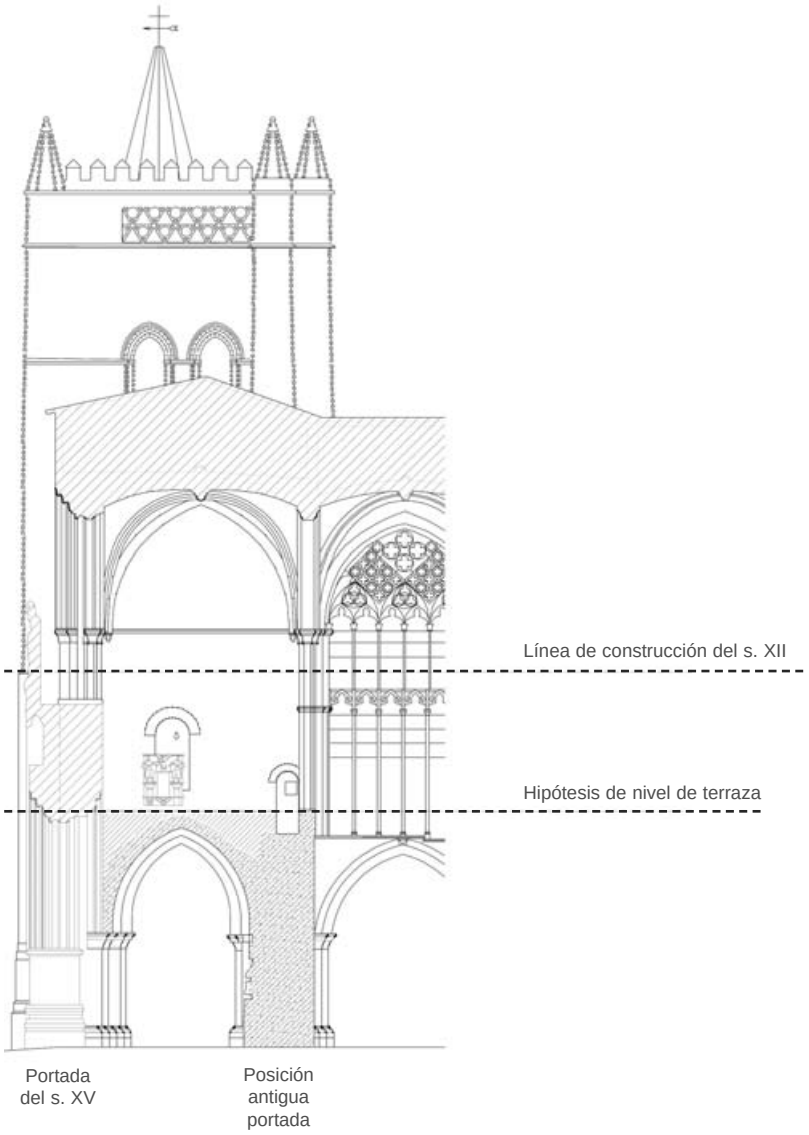
20 El motivo de este cambio sería doble: conseguir más espacio al interior de la nave, y hacer una portada nueva (sin estatuaria, a diferencia de la antigua). Pero sobre todo, el desplazamiento conseguiría colocar la antigua portada enfrente del Palacio del Obispo, su acceso habitual al interior de la catedral.

3. El cuerpo occidental de la catedral de Ávila y el de San Vicente

Pero para ajustar algo más lo que decimos podemos hacer una breve incursión en un ejemplo ya mencionado muy cercano al nuestro tanto en distancia como en concepción: el portal de la catedral abulense. En primer lugar tendríamos que referirnos al hecho de que se trata de una estructura algo más tardía y de nueva planta. Se levantaría unas dos décadas después de San Vicente, es decir, en el último tercio del siglo doce frente al final del segundo que sería la mejor fecha donde situar el arranque de la otra. Una mención en un Libro de Aniversarios de la catedral documenta una inscripción que servía de enterramiento en el año 1193[15]. Para que así fuera, es muy posible que las torres hubieran sido concebidas ya en los setenta, si no por el mismo tracista de la cabecera, al menos por tracistas con ideas y principios muy semejantes[16]. A pesar de que estas torres son enteramente de granito gris, cosa que las diferencia de las partes más antiguas de la catedral en las que se usó la curiosa piedra *sangrante* (así llamada por su peculiar coloración rojiza), y también, debido a la tosquedad de su labra y escasa decoración que tampoco induce mucho a que cabecera y pies se puedan poner en relación, existe un dato que nos podría sacar de dudas para poder hablar de continuidad temporal entre ambas zonas de la gran estructura catedralicia. En las capillas del tramo recto de la parte norte de girola y en la torre del mismo lado, existe excepcionalmente un mismo modelo decorativo de basa que no se repite por otras partes del templo ni siquiera es seguido con regularidad allí. Es, por otro lado, una decoración bastante común en ese periodo estilístico[17], en el que los toros tienen tallados a su alrededor unos gallones o lenguas semicirculares rehundidas. Sin embargo, debemos señalar que, a pesar de que la primera etapa constructiva de las torres no fue concluida por el mismo taller, sí realizó lo sustancial para poderla comparar con la que ahora se ve en San Vicente: se llegó a completar el arranque del segundo nivel encima de las bóvedas de las capillas inferiores. De allí para arriba no nos es posible hacer muchas suposiciones sobre cómo se pensaba concluir las zonas altas. La actividad se debió mantener durante bastante tiempo pues los escultores que trabajaron en su portada son ya de fines del siglo XIII[18]. Pero existe una dificultad añadida, la de haber sido modificada en el siglo XV. Sin embargo, a pesar de todos estos inconvenientes, veremos que es bastante lo que se colige de un estudio comparativo entre los dos cuerpos occidentales abulenses. Para ello, lo primero que tendremos que hacer es identificar bien lo que fue la primitiva forma de la catedral y después enjuiciar si es cierto que existió tal parecido que la relaciona con San Vicente.

Empecemos por los últimos cambios. Sabemos que en un determinado momento del que se conserva relativa documentación, el cabildo encargó a Juan Guas mudar al lado norte la antigua portada gótica de los Apóstoles[19]. Para ello, el maestro hispano-flamenco hubo de desmontar las antiguas estructuras que quedaban por encima y construir una nueva portada algo adelantada para ganarle, además, un tramo a la nave al templo[20]. El antiguo portal que se desmontó formaba con las capillas bajo las torres un único ámbito exterior creando un conjunto tripartito similar al que ahora se ve en San Vicente. Pero si nos fijamos un poco en esta zona de la catedral abulense identificaremos los arreglos en los paramentos que se hicieron para cubrir las fuertes heridas dejadas allí por el desmontaje. Por esas marcas se puede saber cómo era el antiguo cuerpo occidental: basta con hacerse un mapa mental de los revocos que imitando sillares de granito tapan las zonas de relleno que quedaron vistas. Con ello se consigue visualizar la parte afectada. Lo primero que se advierte es, en la parte más oriental casi pegada al arranque del claristorio de la nave, las huellas de dos arquillos ciegos (aunque con dos ventanitas cuadradas de madera) que nos permiten reconstruir por dónde se producía el pasaje que cruzaba de una torre a otra al final del testero de la nave. El que ahora se ve pegado al testero es su sustituto de cuando se hicieron esas obras. Junto a ellos, son fácilmente reconocibles algo más al oeste las





21 Gómez-Moreno señaló la modificación y trató de restituir su concepción original, aunque su brevedad no permite saber si lo interpretó como lo hacemos aquí. GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo Monumental de Ávila... op. cit.*, I, p. 82.

22 SAPIN, Ch., "Introduction", en *Avant-nefs & espaces d'accueil sans l'église entre le IVe et le XIIe siègle*, ed. Christian Sapin. París, CTHS, 2002, pp. 7-9. DIERKENS, A., "Avant-corps, galilées, massifs occidentaux: quelques remarques méthodologiques en guise de conclusions", en *Avant-nefs & espaces d'accueil... op. cit.*, pp. 495-503.

23 No lo mencionó Repullés pero si Gómez-Moreno. El epígrafe funerario completo lo transcribe RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, p. 269 y en p. 343 con errata al señalar que está en la capilla de San Miguel y no en la de Santa Marina como figura correctamente en la primera.

24 Fecha que aparece recogida en la Documentación de la Catedral de Ávila (doc. 99) que como dijimos Rico identificó con el monumento situado bajo la torre norte y que retrasa la que diera Gómez-Moreno de 1211. BARRIOS, A., *Documentos de la Catedral de Ávila (siglos XII-XIII)*. Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2004, doc. 99, pp. 185-187. GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo Monumental de Ávila*... op. cit, I, pp. 69 y 97. La segunda fecha parece ser más aceptable también en referencia a sus parecidos con el sepulcro del obispo Fernando (1292) en la girola (capilla de San Nicolás) y con restos de mocárabes trasladados de la portada occidental a la norte. La portada también se fecha a finales del XIII por lo que parece muy precipitado seguir aceptando la primera década de este siglo para el enterramiento de don Esteban Domingo. Ángela Franco ha analizado el problema de las semejanzas estilísticas y sus relaciones salmantinas y leontinas sin, cosa extraña, refutar la primera fecha de Gómez-Moreno. FRANCO, A., *Escultura Gótica en Ávila... op. cit.*, pp. 10-11, 36-40.

25 No tanto de la posibilidad de que la torre estuviera parcialmente en uso por esa época y que se defiende mejor con la utilización de modismos estilísticos como los señalados de la referida basa.

Plantas de los nártex de San Vicente y de la catedral

Sección del nártex de la catedral marcando la ubicación de las portadas y el nivel de la terraza

Debajo, fotografía del balcón interior de San Vicente sobre la puerta principal



trazas de otros dos huecos de dimensiones bastante mayores que se sitúan encima del arco apuntado de entrada a las capillas laterales del portal. Entre la parte baja de su arranque y sobre las dovelas del arco inferior se encuentra una de las zonas revocadas que esconden a los rellenos de una bóveda. Esta bóveda cubriría todo el portal y los referidos arcos servirían para comunicar las primeras plantas de las torres con una terraza abierta al exterior[21].

A pesar de lo evidente que resulta esta huella no nos parece oportuno decantarnos ahora por cómo se resolvería la construcción que cerraría el hastial de la fachada. No tenemos datos para afirmar si hubo un balcón central con edículo en el eje longitudinal de la nave que pudiera ser parejo al que se realizó en San Vicente. Ni si el cierre donde se concluía el templo dejaría un corredor alto sobre la puerta que diera directamente a la nave -un tramo más retrasado y similar al que ahora se ve para pasar de una torre a otra-, o si por el contrario, ese paso estaría situado en la terraza exterior como el que tiene la basílica vecina. Como se ve, es muy probable que el portal de la catedral fuera bastante diferente al de San Vicente, pero eso no es aquí lo que más nos interesa. Según la interpretación que le damos, lo que queremos resaltar ahora es que el zaguán de una se cubrió con bóveda baja mientras que el de la otra no. En San Vicente, ese espacio es predominantemente vertical debido al gran vacío que hay entre las entradas a las capillas y el remate de la bóveda octopartita. Por el contrario, en la catedral debió existir un ámbito bajo y otro alto encima, el de la terraza que se ligaba a las torres. La sensación espacial entre una y otra iglesia debía ser muy distinta, en vez de la proporción triangular ascendente de San Vicente, en la catedral primaba una visión plana y horizontal al quedar unido el portal con las dos capillas laterales de las torres que estaban abiertas subsidiariamente sobre la zona central. Pero para que esta comparación tenga sentido no habremos de olvidarnos del diverso orden de magnitudes que se da entre ambas edificaciones. La diferencia haría que lo que en una resultara factible por tamaño quizá en la otra podría producir un efecto excesivo no deseado. Esa variabilidad en la comparación ha de tenerse en cuenta a la hora de enfrentar comparativamente dos iglesias de rangos tan diversos como el parroquial y el catedralicio por muy semejantes que éstas sean, ya que entre ellas siempre podrá argumentarse dicha separación en géneros y magnitudes que justifiquen diferencias.

Sin perder de vista las divergencias de grado a las que siempre estaremos atentos, prosigamos la investigación para tratar de rastrear más semejanzas y variaciones. Veamos primero un tema que a primera vista no debería ser muy distinto entre ellas. Hablemos brevemente de algo tan importante, y al tiempo tan difícil de reconstruir en estas construcciones medievales, como el saber a qué uso estaban destinadas estas zonas de los pies con capillas laterales exteriores. Algunos de ellos, por encima de otras consideraciones, debían mantenerse semejantes dentro de una tipología tan genérica como fue la de servir de lugar de enterramiento[22]. Ya hemos hecho mención a la referencia que sitúa en la catedral un lucillo hacia 1193. Mediante este testimonio estaríamos asignando un uso funerario a este espacio que viene corroborado en el tiempo por gran cantidad de inscripciones y monumentos instalados en sus paredes y el suelo. En San Vicente sucede otro tanto. Pero la primera mención con la que contamos que atestigüe una tumba allí es más tardía. Corresponde al epígrafe del clérigo D. Juan situado en la pared oriental de la capilla norte y fechado en 1283[23], es decir, casi cien años después de la anterior mención. Hay otra inscripción en un sepulcro de la catedral que tiene fechas semejantes. Es, también, la segunda más antigua que nos ha llegado del uso cementerial de estos espacios catedralicios y pertenece a un laico, el adalid Esteban Domingo, que hizo testamento en 1261[24]. Añádase pues a la coincidencia temporal otra de emplazamiento: ambas están situadas bajo las bóvedas de sus capillas norte. Estos dos testimonios, tan próximos entre sí como alejados en fechas al inicio de las obras o, incluso, a la conclusión parcial de las mismas, nos hacen tener dudas de la veracidad de una referencia tan temprana como la 1193[25].

26 GÓMEZ-MORENO, M., Catálogo Monumental de Ávila... op. cit., pp. 94.

27 Los adalides que se mencionan en la Crónica de la Población de Ávila, (ed. Amparo Hernández Segura. Valencia, 1966), son Sancho Ximeno y Gómez Ximeno, enterrados ambos en la iglesia de Santiago, y Çorraquín Sancho en la desaparecida de San Silvestre (pp. 25-26).

28 Véase el capítulo anterior.

29 Las excavaciones llevadas a cabo durante las obras de restauración de las torres y de acondicionamiento de la galería alta, proyecto acometido en 1996, dieron unos resultados, aunque parciales, suficientes para identificar dos periodos distintos de enterramientos en las capillas. Por un lado, un primer nivel de tumbas excavadas por debajo del suelo de uso primitivo al que una posterior amortización de esas estructura sobrepuso otro que levantó el piso hasta el solado actual. Los periodos, según las tipologías de las tumbas, podrían corresponder a unas horquillas situadas entre un siglo XIII-XV y un XIV- XVII para cada nivel. Lo más interesante y por lo que el autor de la excavación interpretó un periodo largo sin actividad funeraria fue el pavimento de cal encontrado en la torre sur. Este pavimento no se hubiera realizado si desde un primer momento se hubiera pensado en el uso para enterramientos. Por ello, la conclusión que se saca de los trabajos arqueológicos es que el uso funerario detectado en la capilla norte, anterior al de la sur, se realizó después de un periodo sin actividad que debió coincidir con los aproximadamente cien años que van desde la conclusión de las torres hasta la aparición de la lápida funeraria de 1283. CABALLERO, J. *Excavación arqueológica en las capillas de las torres de la basílica de San Vicente (Ávila)*. Trabajo depositado en el Archivo del Servicio Territorial de la Junta de Castilla y León. Ávila, 1996-1998.

30 Francesca Español ha investigado la existencia de varios cuerpos occidentales catalanes de los que no se había conservado memoria (Catedrales de Barcelona, Vich y Gerona) y ha establecido cierta relación entre ellos y un uso funerario del tipo panteón dinástico sin aportar pruebas concluyentes para sus orígenes. Pensamos que el uso de enterramientos para personas destacadas que nos consta debió ser frecuente no fue asociado con una determinada localización en el templo o sujeta a una tipología eclesial (reglada o seglar), ni se dio en una morfología particular (del tipo de las denominadas capillas funerarias, panteones privados, macizos occidentales...). Parece más bien que uso, lugar y forma se producían con libertad según cada caso y en categorías diversas (monástica, catedralicia, parroquial) sin que de ello se pueda asegurar premeditación arquitectónica alguna. BANGO, I., "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, 4*, 1992, pp. 93-132. ESPAÑOL, F., "Massifs occidentaux dans l'architecture romane catalane", en Tours et clouchers à l'époque préromane et romane. *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa 27*, 1996, pp. 57-77.

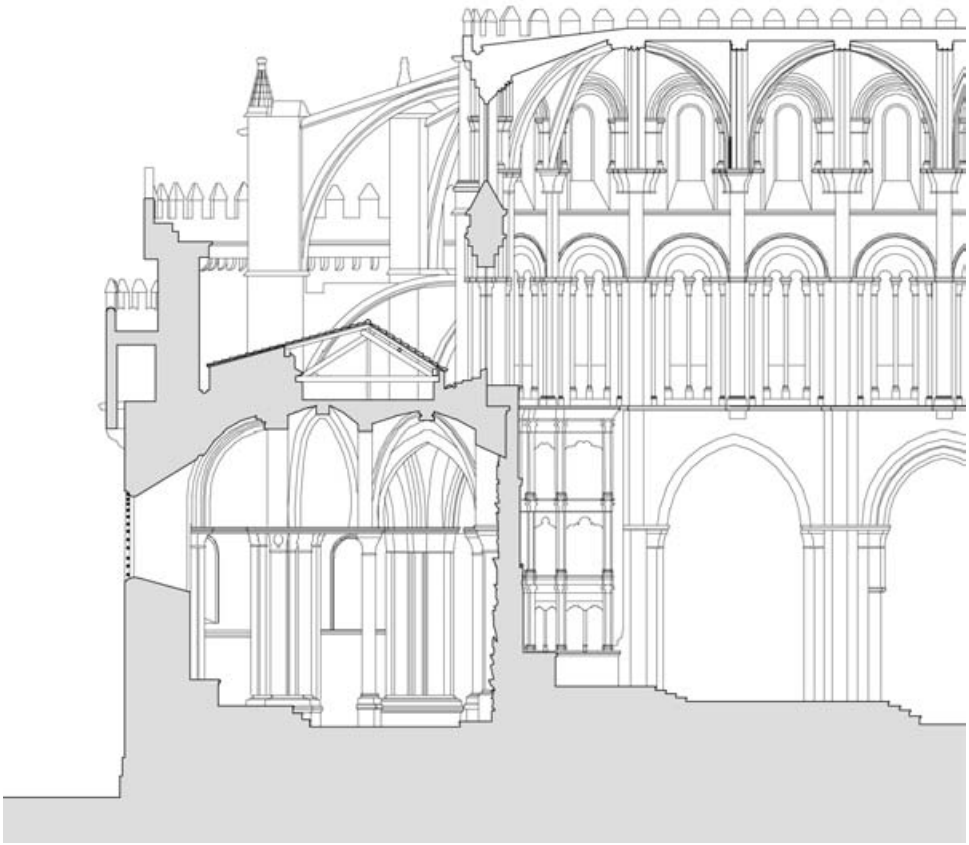




Fotografías del sepulcro de Esteban Domingo en la capilla bajo la torre Norte de la catedral de Ávila y del epígrafe de la capilla norte de las torres de San Vicente

Sin embargo, hemos de reconocer que nuestra desconfianza no se asienta en sólidas razones ya que contamos con otros indicios, por documentación epigráfica gravada en las paredes de la catedral y testamentaria conservada en su archivo, de enterramientos de personas destacadas como obispos y capitulares desde una década antes en el interior del templo catedralicio y de algo después, incluso de civiles, en su claustro. Nuestras dudas recaen más en el hecho de que mediante esta temprana fecha se pueda mantener que desde los comienzos la relación entre las estructuras arquitectónicas y ciertos usos cementeriales estaban unidos. Para nosotros, y a pesar de lo que en un primer momento pudiera pensarse, debido al carácter martirial de San Vicente creemos que el uso cementerial no debería quedar unido con la concepción arquitectónica de estos espacios. Recordemos que en la iglesia no se permitía enterrar a nadie debido a ser una zona prohibida por la presencia de los cuerpos de los tres hermanos mártires lo que impedía cualquier función funeraria en su interior, incluso la de los más destacados religiosos de la diócesis. Por el contrario, sabemos que los obispos abulenses se enterraron en la cabecera de la catedral[26] y que las pocas noticias de enterramientos de adalides se situaban en otras parroquias de la ciudad como las de Santiago y San Silvestre[27]. Sin embargo, sí podemos afirmar que el exterior de la iglesia era desde antiguo un espacio cementerial[28]. Pero nuestros recelos se basan, de forma más fundada, en las conclusiones a las que llegó el arqueólogo que realizó las excavaciones parciales de las capillas del nártex de San Vicente. En ellas, los enterramientos encontrados eran de dos épocas, los tardíos situados en un nivel superior, mientras que los más antiguos, rompiendo un primitivo pavimento asociado al uso de la torre. De ello, el arqueólogo, pudo concluir que quien realizara ese suelo no pensaba romperlo para excavar tumbas en las capillas[29]. Por tanto, siendo posible que en la catedral pensaran utilizar dichas capillas para usos funerarios, no podemos asegurar lo mismo para San Vicente. Así que, nos parece aventurado aducir para explicar la forma de los cuerpos occidentales dichas funciones de enterramiento. Es por ello por lo que creemos que no se debería sustentar una tipología arquitectónica como la del portal flanqueado por torres en una utilización que pudiera ser posterior o de índole circunstancial o secundaria[30].

¿Qué otros usos, pues, podríamos reclamar para estas complejas y costosas estructuras? Por un lado, y quizá el más evidente, sería aquel por el cual se le otorgaba toda esa gran concentración de decoración escultórica que allí se ponía. Unir decoración y construcción nos parece ya un dato significativo que puede estar en el origen de los usos para los que se pensaron estas partes tan importantes del templo. Creemos que no se debería de despreciar el empleo elocuente y transmisor de la información que era añadida a las portadas con la impactante capacidad icónica de la que hacían ostentación estos cuerpos occidentales que se anteponían a las naves del templo. Un uso, como se diría ahora, mediático en el que una clase social, poderosa pero limitada, hacía ver, y por tanto transmitir a quienes utilizaban sus instalaciones, un determinado mensaje bien calculado del que más tarde tendremos ocasión de hablar. Pero es evidente que a esta escenografía inmóvil estaban asociadas, además, otras representaciones y liturgias que se desarrollaban en sus inmediaciones. Nos referimos a las ceremonias ligadas a las celebraciones, procesiones, actos públicos y demás eventos que se oficiaban allí y que indirectamente sacaban beneficio de tan ricos decorados pétreos. Así que si como pensamos, este uso se puede poner en relación con el origen de estas construcciones, también deberíamos ser capaces de ver en ellas las consecuencias secundarias que acarrearan, es decir, alguna maquinaria auxiliar que los facilitara. Pero no estamos pensando en un gran aparato escénico, sino en algo más modesto como algunas entradas secundarias, vías de paso indirectas, estancias superiores, etc., para que las representaciones que allí se hicieran tuvieran cierta vivacidad y disfrutaran del necesario acomodo para poderse desenvolver con el deseado efecto. En esta lectura del portal como escenografía inmóvil, como escenario, podría recaer de forma más prosaica y menos funcional la justificación de estas complejas y costosas construcciones. Otra cosa diferente es poder precisar a cuáles de estas representaciones estaban





Sección longitudinal y fotografía antigua del cimorro de la Catedral de Ávila

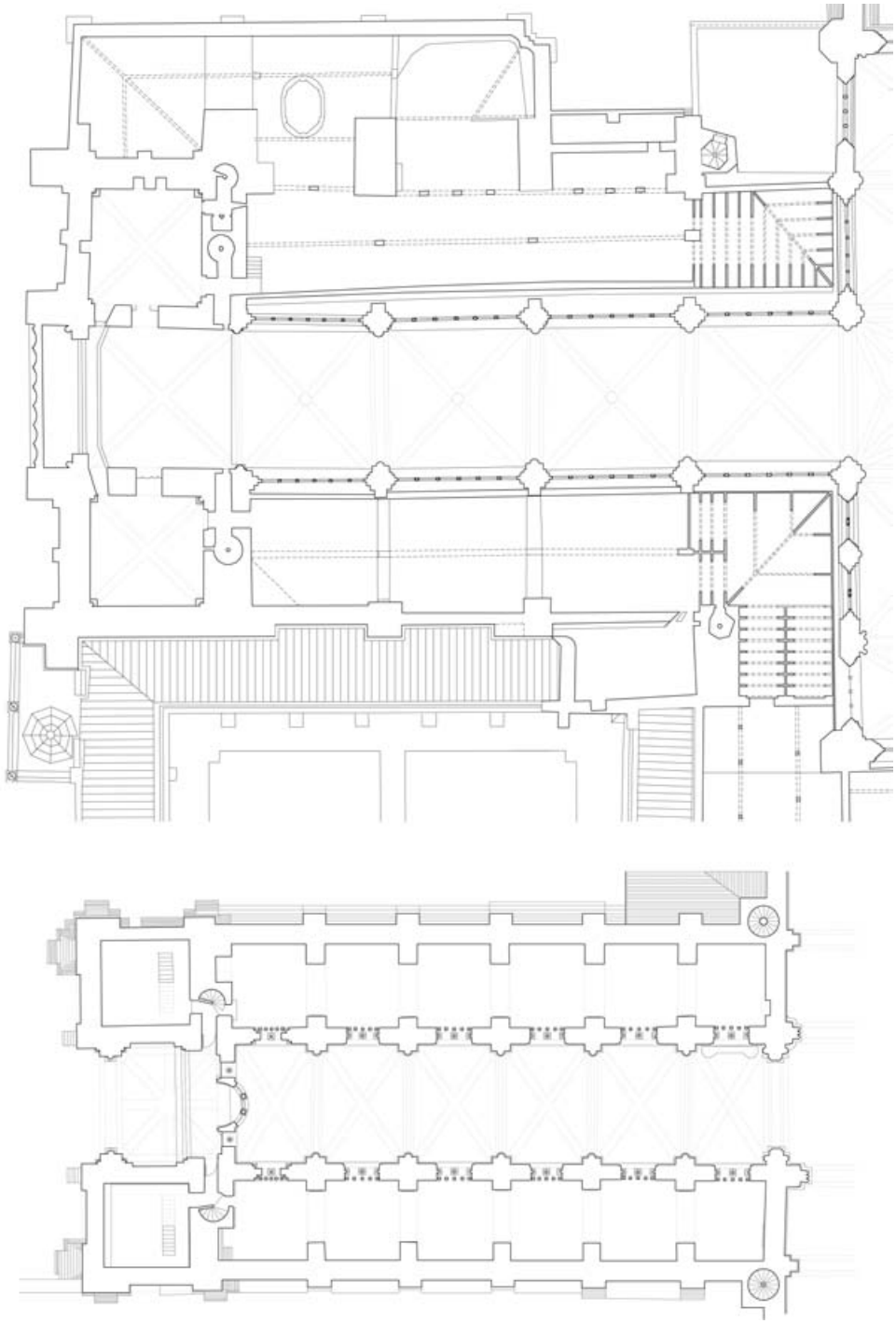
31 Se varió para colocar el retablo de San Marcial: "Commettieron sus mercedes a los señores dean y serna obrero que hagan que se abra la puerta del usyllo para la torre a la capilla de sant andres porque se çierre estotra ques mas deçente para la yglesia y su ornato" /23v. ADA. Actas capitulares, nº18, 1549-50 (15-II-1550). La que daba al lado norte es anterior y no se cerró del todo, sólo se desplazó al empotrar la pila bautismal en la hornacina decorada en época del obispo Fr. Francisco Ruiz y obra de Vasco de la Zarza (c. 1514-1518). En ambos casos, se pueden comprobar al interior las alteraciones sufridas en los arranques de los husillos primitivos. RUIZ-AYUCAR, M. J., "Pila Bautismal", en *Testigos. Las edades del Hombre. SAI Catedral de Ávila 2004*. Salamanca, Fundación Edades del Hombre, 2004, pp. 618-619.

destinadas concretamente. Queremos decir, identificar las funciones litúrgicas que debían ser interpretadas en ellos, y que seguramente variarían por la especificidad de cada caso y de las que tenemos pocas noticias, aunque, como veremos en la iglesia de San Vicente, alguna sí que se ha conservado.

Este uso no tenemos que pensarlo como único o exclusivo. Sin duda habría otros y algunos incluso más prosaicos pero no por ello menos importantes. Nos referimos al carácter defensivo que tenían muchas de estas edificaciones occidentales. La coincidencia de que las torres fueran asociadas a la entrada principal no es un hecho baladí. Por el contrario es algo muy imbricado con el significado y carácter de estas construcciones religiosas y con la propaganda a la que se asociaban. La casa de Dios, como no podía ser de otra forma, era también fortaleza y castillo. Pero en su doble condición real y figurada. Por ello, habremos de hacer notar que en estos portales coexistirán dos tendencias ciertamente contrapuestas. Por un lado, tendrían modos asociados a la finura intelectual y a la delicadeza material que les conferían las decoraciones escultóricas, mas también deberían mostrar la robustez y potencia en sus muros como para hacer notar su autosuficiencia respecto a los demás poderes mundanos. En estos espacios se mezcla la magnificencia con la rudeza, la exuberancia con la sobriedad. Para comprobar lo que decimos basta echar una mirada a la mayor construcción civil con la que se emparentaban nuestras iglesias abulenses: la muralla. El poder civil, por muy encardinado que se encontrara con el poder eclesiástico, no optará a edificar con el boato que este lo hace hasta mucho más adelante, cuando llegue a su fin la Edad Media y comience la época Moderna. Hasta entonces, la arquitectura no perderá esta mayoritaria componente poliorcética que sólo en parte disminuye al contacto con los usos religiosos. Cuando el Renacimiento comience a dar sus frutos, la arquitectura habrá ya recuperado plenamente su perdida doble condición laica y civil ausente desde la antigüedad en su significación exclusivamente laica como no-religiosa y civil como no-militar.

Así que, comprobemos por si fuera de interés, si en los dos templos que comparamos coincidían también las estructuras secundarias, aquellas confeccionadas para realizar los pasos y entradas. Entre las más importantes se encontrarían los accesos a los husillos de subida a las torres situadas en ambas dando al último tramo de la nave e independientes del ámbito exterior del portal. Sólo en una de ellas no está así ahora, pero fue debido a que se mudó en la catedral a la capilla sur (San Andrés) para permitir la colocación de un retablo en donde antes se abría la puerta[31]. Esto nos advierte de que el uso de las capillas era exterior e independiente del templo, mientras que las torres se utilizaban desde el interior. Por el contrario, en la catedral no nos es posible afirmar si éstas tenían como en San Vicente comunicaciones con el exterior mediante poternas abiertas directamente en los costados norte y sur de las capillas. Las puertas que ahora existen allí son claramente posteriores y al abrirse borraron, quizá al ampliarlas, las huellas de lo que pudo existir con anterioridad. Su apertura difiere algo en su emplazamiento, siendo en San Vicente más simétrica que en la catedral, donde no coinciden las dos en el mismo ángulo. Por lo demás, la semejanza que existe en planta baja entre ambos portales los hace casi idénticos, dos capillas con sus grandes arcos alancetados que las conectan al portal central donde se encontraba tallada la portada, todo ello sin cierres y abierto a la calle. Usos que estaban habilitados por el día y por la noche con independencia de lo que se hiciera en el interior de los templos. Usos, por tanto, destinados a establecer la proximidad entre los clérigos y sus fieles.

Si de lo que vamos a tratar ahora es de las circulaciones situadas en el nivel superior, lo primero que tendremos que establecer es qué pertenece a un mismo periodo y qué de ello es de época posterior. Podemos afirmar sin dificultad que todo el arranque del primer cuerpo de las torres de la catedral pertenece a un único momento, aunque el sistema de galerías esté en la actualidad un poco alterado después de los cambios sufridos cuando se desmontó la antigua portada. Los husillos que arrancaban al final de las naves menores



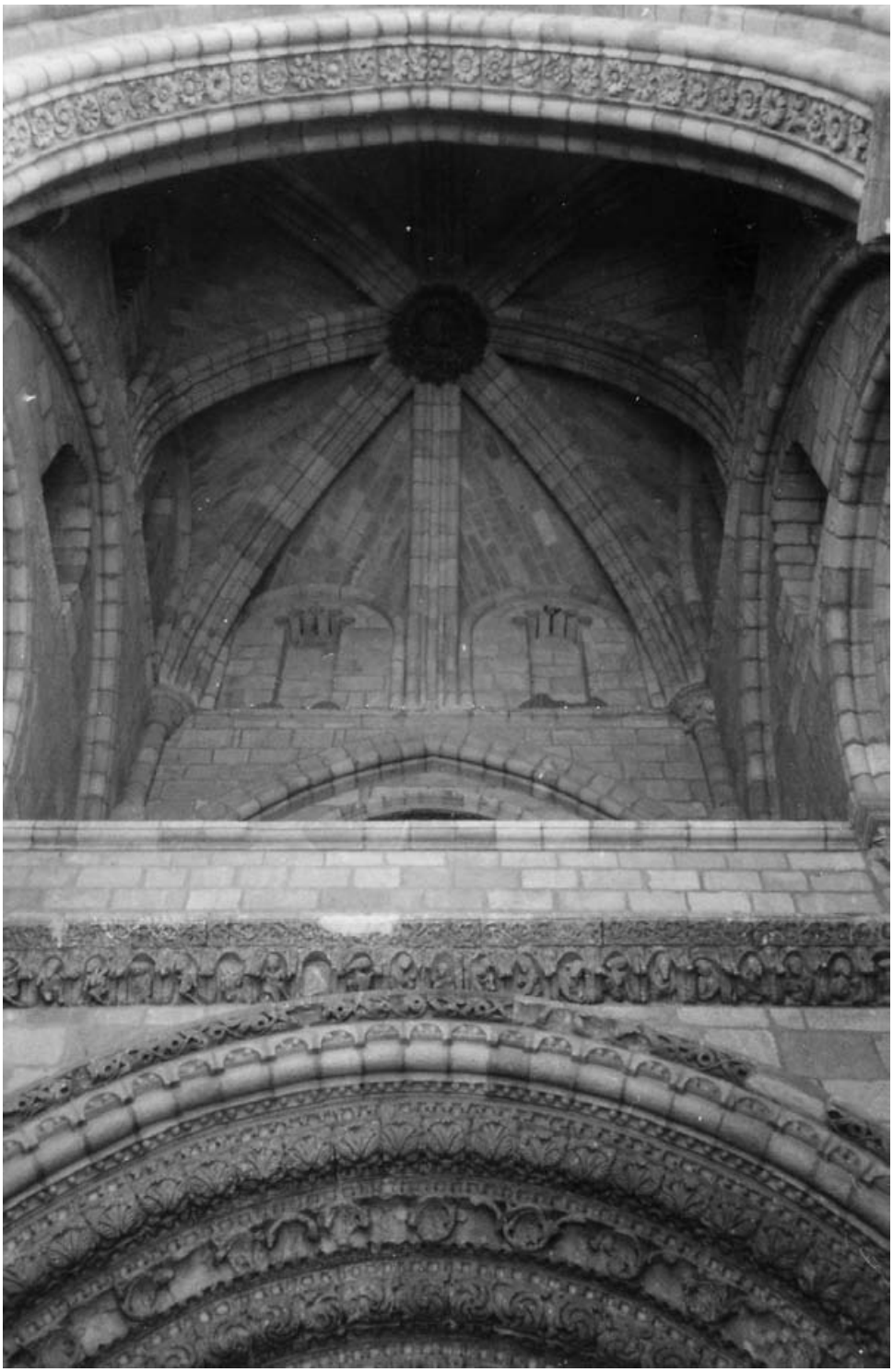
Comparación a la misma escala de los cuerpos occidentales y de la nave de la Catedral y de San Vicente de Ávila

32 Para su tabicado se utilizaron muchas de las dovelas caídas de los nervios de las crucerías de la primitiva bóveda del segundo piso de la torre y que hoy mocha sigue sin cubrición. Por los restos de hollín que conserva es seguro que ese primer piso de la torre fue muy utilizado. Formaba parte de la guarnición militar a cuyo cargo quedaba todo el tejado de la catedral y de la que se conserva numerosa documentación de los siglos XVI y XVII. Se reproducen algunas en: RUIZ AYÚCAR, E., *Sepulcros artísticos de Ávila*. Ávila, Diputación de Ávila, 1985; MARTÍN, G., "Las murallas en la Edad Moderna: obras de mantenimiento y nuevas construcciones", en *La Muralla de Ávila*, dir. y coord. A. Barrios. Madrid, Fundación Caja Madrid, 2003, en esp. pp. 136-140.

subían hasta conectar con un primer descansillo a donde daban tres galerías con direcciones contrarias. Una iba hacia poniente y daba acceso a la sala situada al interior de la torre. La segunda, hacia el este, se encaminaba a las bóvedas que cubren las colaterales, sin ser fácil determinar si desde ella se podría acceder a una galería abierta sobre la nave mayor o a una terraza exterior. Por último, quedaría por reseñar las dos galerías que salían perpendiculares a las anteriores y quedaban enfrentadas a la escalera de caracol. Ambas se unían sobre la portada principal, precisamente en un pasadizo que cruzaría la nave mayor a esa altura. En este vestíbulo de llegada y distribución se ha mantenido la cupulita original cuya clave tiene una flor como toda decoración. Por este tipo de talla podemos afirmar que toda esta construcción fue obra de los maestros que levantaron el piso bajo y que correspondería con finales del siglo XII o comienzos del XIII. También es fácil comprobar cómo a partir de ese nivel, la fábrica cambia radicalmente, se asimetrizan las circulaciones y se decoran los paramentos con ornamentos diferentes a los anteriores. Por ejemplo, aparecen las aristas con bolas, los sillares se estrechan y se alargan y su rejuntado se hace basto y visible lo que facilita identificar el lugar donde se produjo el cambio de campaña constructiva. Esto tiene una consecuencia indirecta que no deberíamos de olvidar: la conclusión del cuerpo occidental de la catedral no se hizo como debió pensarse en el primitivo proyecto y, por tanto, habremos de tener mucho cuidado de no extender las comparaciones más allá del nivel en el que se finalizó esta campaña.

Todo el sistema de circulaciones que hemos comentado es idéntico al que tienen los husillos de San Vicente salvo que la catedral era más espaciosa por cuestiones obvias de tamaño. También se habrían dado cambios producto de la altura que habrían alcanzado las torres de la catedral. Las escaleras proseguirían para poder acceder a los niveles superiores que en San Vicente no debieron nunca de imaginarse. Cuando el segundo taller reanudó la obra, variaron lo que los primeros habían proyectado realizar (un husillo, el del lado sur, continuaba probablemente embebido en el muro mientras que el del norte se mudó a otra posición y la conclusión del caracol quedó como en la vicentina). Hemos detectado otra alteración, aunque no resulta importante para las averiguaciones del cuerpo occidental en las que estamos enfrascados por el momento. En la catedral, el acceso que da a las bóvedas sobre las naves menores no fue un espacio cerrado que creaba una galería como la que tiene San Vicente en sus dos costados, sino que debió proyectarse algo diferente, quizá con un estrecho triforio como los templos góticos franceses o con una terraza exterior como atestiguan las tejas de piedra que aun quedan en el suelo. De ello hablaremos cuando expliquemos el intrincado asunto de las galerías altas sobre las colaterales. Un controvertido punto del que no nos ocuparemos ahora.

Existe un último tema que aun no hemos comentado. Se trata de las estancias situadas en el primer piso sobre las capillas inferiores de las torres. En ellas, en sus lados enfrentados, existen sendos arcos que hoy están cegados y que antes estaban abiertos para dar paso a la terraza situada sobre el portal. En uno de ellos el hueco fue usado para colocar el reloj que se ve desde la nave mientras que en el lado sur el arco se cegó completamente[32]. Estos arcos fueron tapiados cuando se desmontó la bóveda de la terraza y se le ganó un tramo a la nave mayor. Además, existen dos pequeñas puertas abiertas en los ángulos más occidentales que dan acceso a un pasillo abalconado de carácter defensivo pegado a la fachada y que se realizarían también cuando toda esta parte se cambió. Luego, si analizamos a la luz de los restos existentes la zona para intentar restituir cómo fue antes de la reforma, vemos que existirían dos posibles maneras para permitir el paso y comunicación entre las torres. O bien se conectaban a través de las galerías que salían de los husillos y que darían acceso al pasadizo sobre la portada occidental, o bien se pasaría por los dos grandes arcos que ahora permanecen cegados y que estarían unidos directamente a la terraza sobre el portal. Esta duplicidad es lógico pensarla en su doble condición de exterior e interior y con relación directa a un uso predominantemente defensivo ligado a la fortificación del Cimorro y de la muralla.

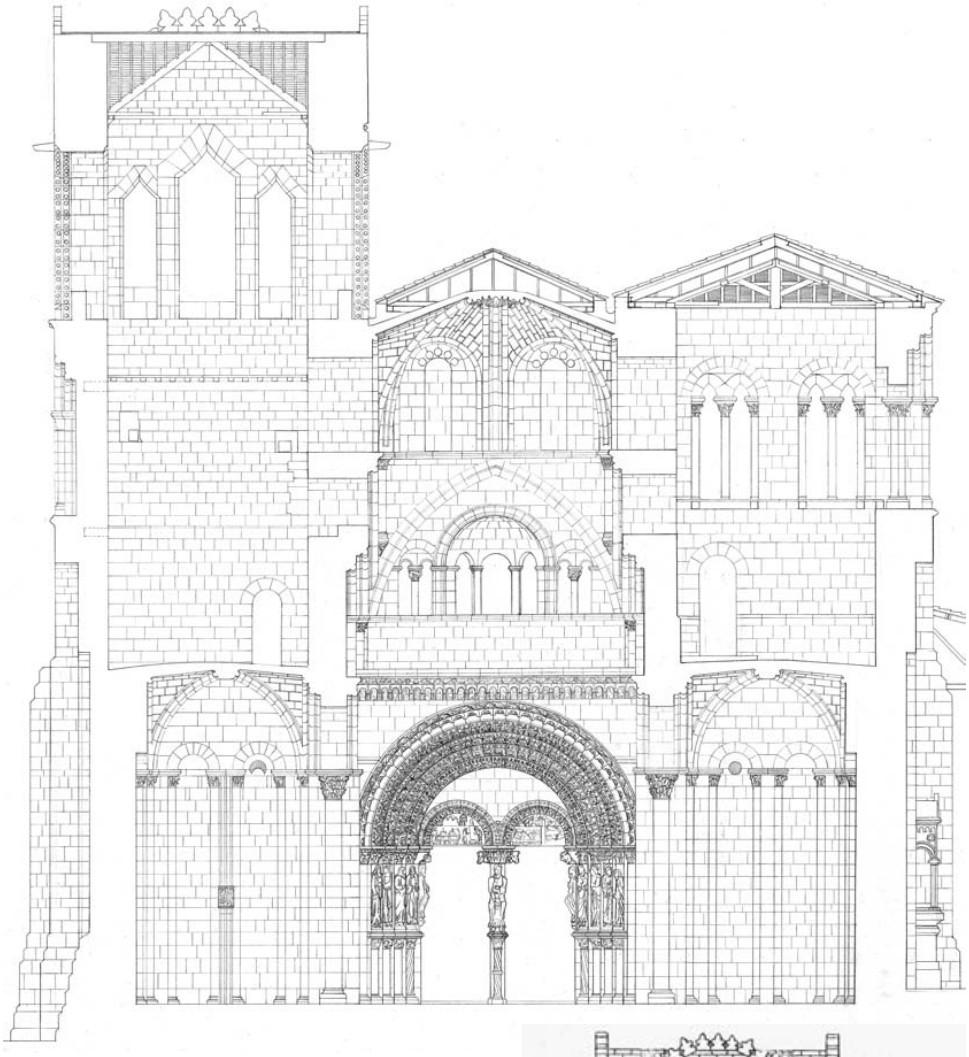


Fotografía de la bóveda octopartita del cuerpo central del nártex de San Vicente

Como hemos comenzado a ver, a pesar de su gran parecido, existen dos proyectos claramente diferentes entre el que se ejecutó en San Vicente y lo poco que se llegó a realizar en la catedral. Pero estas divergencias podrían corresponder a variaciones sobre un arquetipo común, o tal vez, a la evolución de una en otra. Sin que podamos asegurarlo plenamente pues nos faltan muchos datos aun para poder afirmarlo con seguridad, para nosotros probablemente la estructura más antigua fuera la vicentina mientras que la otra se acometiera algo después. Sin embargo, no creemos que la más vieja pueda ser origen de la más joven, que de la una derive la otra, ya que el espacio vertical de San Vicente tiende a una concepción más novedosa y avanzada ausente por completo en las torres de la catedral. Por ello, no resultaría imposible que la más reciente pudiera ser la que mejor respetara la concepción tipológica original. Así, según nuestro punto de vista, de las dos posibilidades analizadas, la estructura que permanece más fiel al arquetipo que los arquitectos medievales tenían en la cabeza es la que se levantó más tarde. ¿Pero, cómo podemos asegurar que la idea original está más presente en el proyecto que se llevó a cabo en la catedral? ¿No podría ser, por el contrario, que lo que allí vemos no fuera una alteración de un modelo ejecutado originalmente para San Vicente? ¿Es que se puede sostener la existencia de un arquetipo común al que se sujetaron en un primer momento nuestras dos iglesias? Según eso, cómo se concibió el cuerpo del portal y de las torres: con terraza sobre la fachada o con tribuna central sobre la nave. ¿Dónde se pensó colocar el testero de cierre, entre la terraza y el pasadizo alto sobre la portada, o creando una tribuna volada sobre la nave mayor y una terraza-pasadizo al exterior? Y con respecto al lado contrario, ¿cómo se pensaban fabricar las cubiertas de las colaterales, con una galería alta como en San Vicente o directamente con cubierta de lajas de piedra como en algún momento se dispuso en la catedral? Como vemos, del detenido estudio de todo este nivel surgen muchas posibilidades que arrojarán luz sobre las intenciones primitivas de sus primeros constructores. Pero dejemos para más tarde esta cuestión y concluyamos la comparación entre los cuerpos occidentales de las torres.

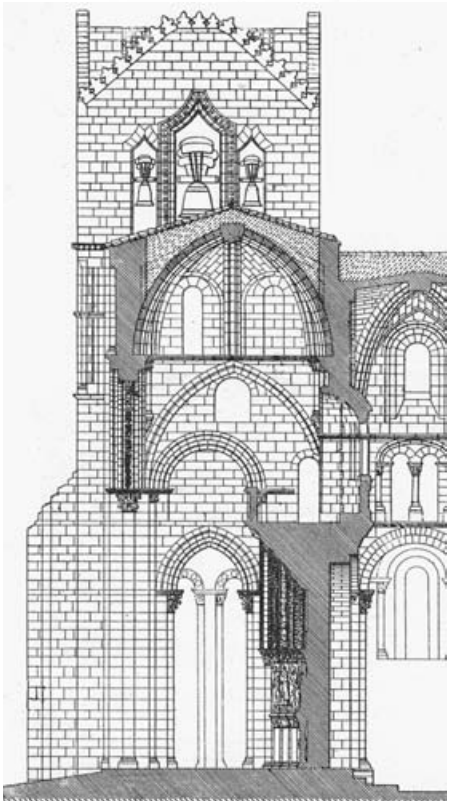
A pesar de sus múltiples parecidos, es evidente que San Vicente difiere de la catedral en la rotundidad vertical del espacio sobre la portada y en la construcción de la galería alta que se abre a lo largo de la nave mayor. Pero como advertimos más arriba, estamos comparando fábricas de orden de magnitud muy diferentes. Sólo para hacernos una idea recordemos la moderna concepción de la girola catedralicia donde, por cierto, sí que se proyectó una galería alta como la realizada en la basílica martirial. Allí se ve un claro exponente de la divergencia entre los dos modelos por mucho que sus partes occidentales se avengan a establecer comparación. La mole catedralicia confrontada a la pequeña joya vicentina es un ejemplo en sí mismo de patrón y copia, de original y réplica. Como un arca lo es de una arqueta, o un templo lo es de un sepulcro. Catedral y basílica son dos realidades tan diferentes como semejantes. Este juego de mantener las identidades sobre las distintas escalas del mundo era muy habitual en la Edad Media y existe una buena prueba en la propia iglesia de San Vicente donde el sepulcro del santo reproduce a mayor escala una arqueta y, al tiempo, es el propio templo en miniatura. De ahí el peligro que se corre al establecer comparaciones que podrían hacernos incurrir en equívocos por la propia versatilidad del juego de identidades a las que las imágenes medievales se brindan. Son parecidas y diferentes según en qué grado y en qué contexto. Pero sin dejar de abandonar el positivismo analítico creemos, sin embargo, que existen parecidos que nos permiten rastrear algún modelo tipológico del que procederían nuestras estructuras. De ser cierto, entonces deberíamos de poder hablar en San Vicente como de cierto modelo derivado de un canon anterior reproducido parcialmente en la catedral de Ávila. Porque, hay cuerpos occidentales muy parecidos a los de la catedral abulense que se llevaron a cabo algo después. Son, por ejemplo, los de las catedrales de Évora y Lisboa, dos templos que entroncan muy bien con los modelos que se manejarían para poblaciones emergentes de frontera[33].

Pero nos surge ahora otro dilema que no quisiéramos dejar de mencionar. Al establecer la



Sección transversal del nártex de San Vicente

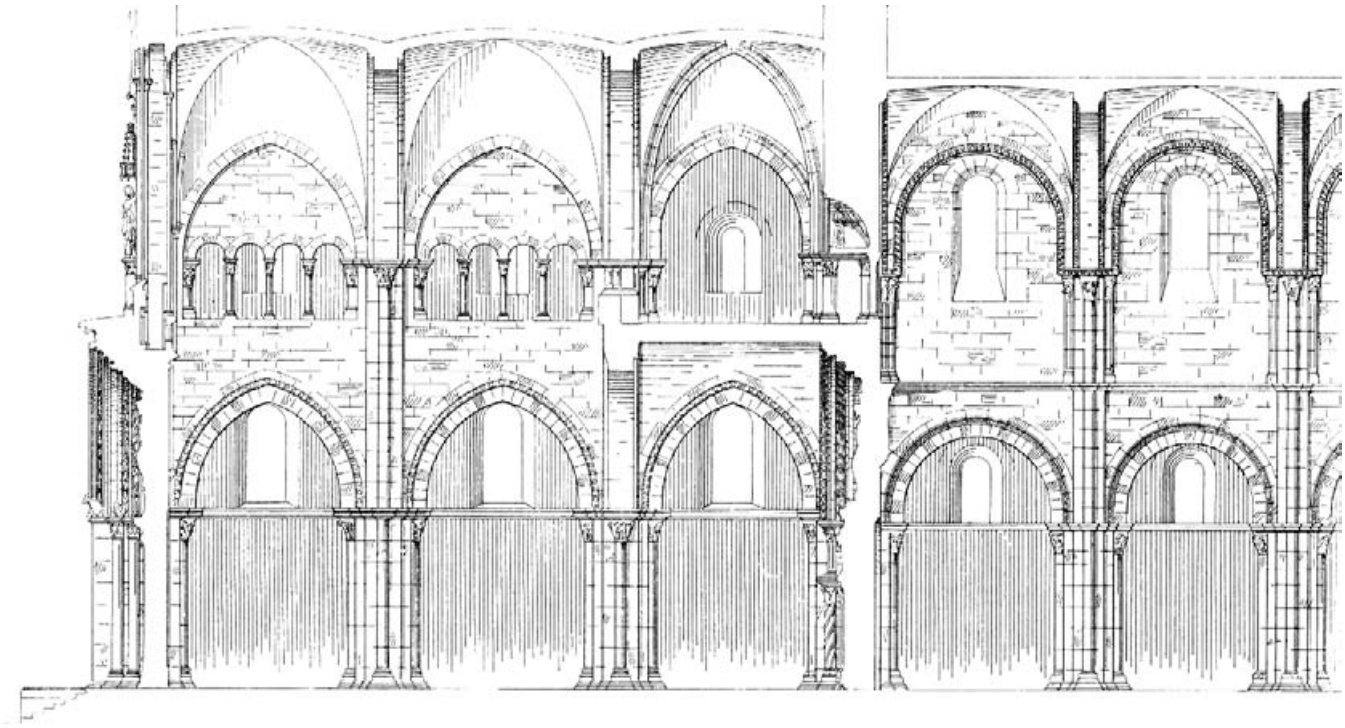
A la derecha, sección longitudinal por el balcón central de E. Mª Repullés



33 GRAF, G. N., *Portugal*. Madrid, Encuentro, 1987, 2 v. (traducción de Portugal roman. [La Pierre-qui-vire], Zodiaque, 1986-1987, 2 v.).

34 Este tipo de galerías abiertas a la nave son precisamente las que hay detrás de la tribuna de San Hilario en Semur-en-Brionnais y se asemejan a lo que debió existir en Avallon antes de que desapareciera la bóveda del tramo inmediato a la portada.

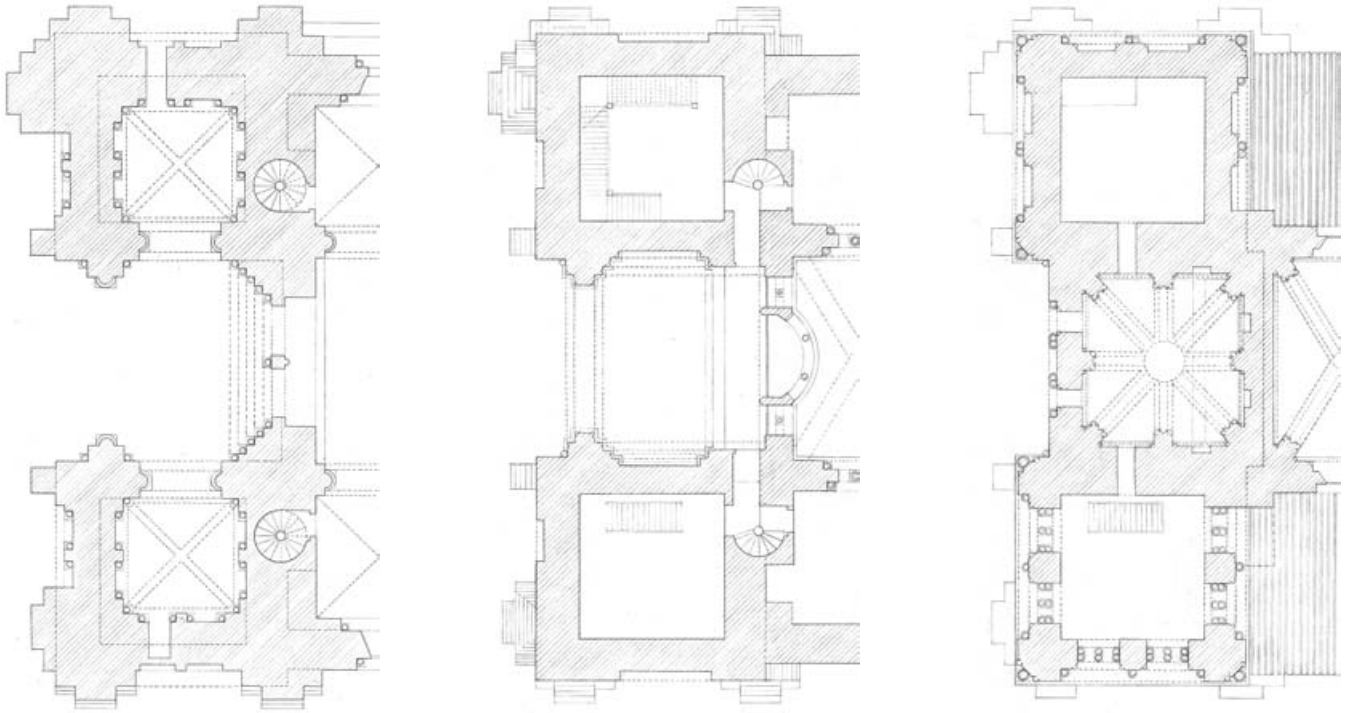
comparación, si en mente tenemos ya un modelo concebido como canónico, introducimos una tendencia sobre la interpretación y forzamos al ejemplo para que se aproxime a ella. No habremos de perder de vista que lo mismo podríamos hacer si el modelo tipológico elegido fuera el contrario. Así que sin caer en esta ingenuidad tratemos, pues, de ver cuál sería la interpretación que saldría vinculada con este sentido favorable y comprobemos si es admisible la deformación a la que sometemos lo que hay en la iglesia de San Vicente y hasta que punto es verosímil el resultado. Para ello comencemos observando un alzado interior, el que da la sección longitudinal por el nártex. Al ponernos frente a cualquiera de los accesos a sus capillas laterales vemos como el eje de la bóveda octopartita no coincide con el eje de los arcos apuntados de entrada a las capillas inferiores. Esta falta de alineación se produce, según nuestra interpretación, al variarse lo establecido en el modelo canónico. Pensamos que en San Vicente se varió el modelo de portal con bóveda baja y se produjo una variante que no estaba en el primitivo proyecto. Cuando se decidió retirar la bóveda sobre la portada, se ganó en la parte superior el espacio que abajo ocupa el grueso del muro donde se sitúa el pórtico y se reajustaron las proporciones de los elementos. La bóveda eliminada tendría pues forma rectangular y no casi cuadrada como la octogonal superior. El ancho que le hizo falta conseguir para hacerse cuadrada es el que le dio el muro donde se aloja la portada, el mismo que en la parte alta usa el pasillo de comunicación para discurrir entre ambas torres y sobre el que se montó volado el balcón sobre la nave central. Esta asimetría de la que hablábamos entre los ejes de los arcos, se acusó si cabe más, debido a que se produjo otro desplazamiento al interior de los espacios altos de dentro de las torres. Allí, como ya hemos señalado, se produjo también una ampliación de tamaño, pero en ella, la dirección en la que se hizo fue la contraria. Es decir, no se pudieron ensanchar hacia oriente puesto que las escaleras hubieran quedado dentro de las torres, así que hubieron de ampliarse hacia el exterior mediante los sucesivos vuelos de los contrafuertes de los que ya hemos hablado. Por supuesto nada de esto se ve en la catedral, donde los ejes permanecen sin alterar en toda la altura. Para producir la transición que disimulara visualmente el cambio entre el centro del rectángulo inferior y el cuadrado del octágono superior, se mantuvo en primera instancia un arco de medio punto. Este es un recuerdo de aquellos que en la catedral permitían el acceso directo a la terraza eliminada sobre el portal, pero al no poderlos abrir se hicieron ciegos. Como en ella, las puertas de conexión con las escaleras se dejaron en igual posición, pero si se hubiera mantenido el proyecto antiguo se hubiera realizado también un pasillo sobre el templo y no una galería abierta al espacio exterior[34]. Sobre las paredes laterales norte y sur se volaron dos arcos apuntados y se abrieron, tangentes y centradas a sus claves, dos ventanas que daban al segundo piso de las torres. Al comprobar en planta la posición que ocupan en uno y otro lado estas ventanas, nos cercioramos de lo logrado. Mucho fue el desplazamiento entre los ejes que consiguieron introducir dentro de lo que sería la forma habitual de levantar las torres y el nártex. Esta alteración es muy difícil que fuera concebida sólamente en planta, es decir, en el proyecto origen, ya que lo normal en esas relaciones entre alturas superpuestas era mantener la verticalidad de los ejes. Pero prosiguiendo con el arco apuntado del que estábamos hablando, tendremos que reconocer que fue una buena forma para lograr que el espacio superior se aproximara, lo más posible, al cuadrado. Aquel que se necesitaba para poder realizar una bóveda octogonal. Repárese cómo estos arcos apuntados se hicieron, además, volados, y resultaron muy forzados en sus ángulos orientales por la existencia de las puertas de acceso a las galerías de los husillos. En la parte occidental ya venían determinados en planta baja al apoyarse en los esquinazos del pilar donde se formó el arco apuntado perpendicular de la entrada, aquel que tiene las flores talladas. Con todos estos pequeños ajustes se consiguió hacer sitio para introducir la bóveda en la parte superior que tan espléndidamente cierra este ámbito del nártex. La verdad es que habremos de congratularnos por la magnífica capacidad espacial del arquitecto que resolvió todo este cuerpo occidental, sabiendo alterar la concepción forzada de un proyec-



Sección longitudinal (DehioBezold, plate 150) y fotografía del nártex de Vézelay



Planta de las torres de San Vicente a 2, 11 y 15.5 m



to anterior y llevándolo a un extremo conceptual tan brillante como novedoso.

Saber a quién le corresponde la autoría de algo tan ingenioso como atrevido es algo que no hemos tenido la fortuna de que se nos haya trasmitido. Pero podemos afirmar, introduciendo ahora otra variable en nuestra interpretación, que si hubieran sido borgoñones, como a los que se les había encomendado la realización de las esculturas del pórtico, parecería lógico pensar que hubieran reproducido las formas de los cuerpos occidentales más destacados de su tierra, y la bóveda sobre el portal se hubiera mantenido. En Autun y en Vézelay, por citar dos de los ejemplos más importantes, se ve muy bien lo que decimos. También en Compostela, aunque al ser una estructura mucho más compleja por la aparición de la cripta y de la galería superior, el ejemplo no es tan evidente. Y de haberse dispuesto tal bóveda, la relación espacial entre el cuerpo inferior y superior se hubiera eliminado imposibilitando también la visión de las divergencias axiales que nos han permitido detectar el cambio espacial entre los dos modelos. Otro tanto sucedería de haberse pensado en origen una bóveda superior con la terraza sobre ella entre los volúmenes de las torres. Esta tipología que se ve en las catedrales lusas (Lisboa y Évora) podría haber estado en el origen de las nuestras, y sólo el tiempo y los novedosos modos introducidos por ellos, facilitaron su modificación.

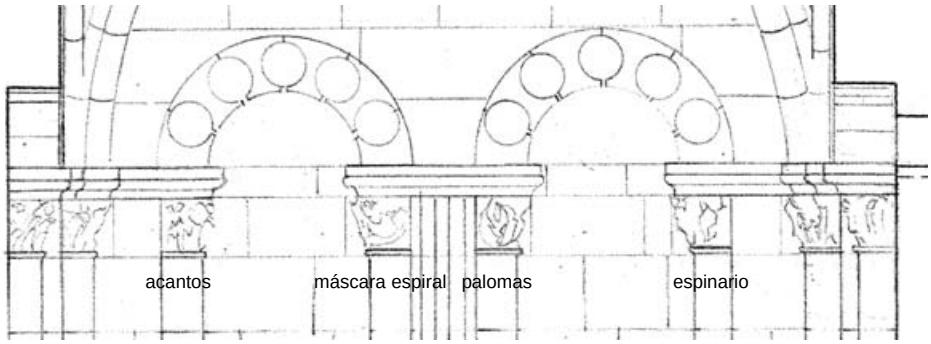
Por tanto, hemos de reconocer que la lectura que hasta aquí hemos ido formulando no es única. Por ejemplo, podríamos ver otros posibles casos de cuerpos occidentales diferentes a los hasta ahora manejados. Hubiera sido posible que los tracistas estuvieran utilizando modelos de fachadas planas con torres embebidas que afloran desde los ángulos. Nos referimos al tipo de fachada más habitual entre las catedrales góticas. Entonces, la portada hubiera estado adelantada al exterior creando un espacio diafragma entre el portal y la nave. Sin embargo, estos modelos como otros que no se han mencionado (pórticos abiertos, portales sin torres...) encajan peor con los aspectos que comparten los dos casos. Por ejemplo, la posición de las escaleras de subida a las torres dando a la nave o las entradas laterales conectadas con el exterior no son lógicas en las torres embebidas dentro de la planta baja del templo por lo que nos sentimos tranquilos manteniendo la explicación tipológica hasta ahora esbozada. Pero, al mismo tiempo, también tenemos que reconocer que lo que hemos intentado demostrar, la variación de un modelo de portal bajo y horizontal por otro de verticalidad tan acusada, es pura especulación. Para aceptar que se le otorgue cierto rango de veracidad no basta con poder reconocer que es verosímil. Hasta ahora sólo hemos tratado de comprobar si un modelo hipotético previamente establecido podría ser adaptado a la estructura que tenemos. Pero hay que dar un paso más. Para que pudiera ser aceptado como algo demostrado se deberían añadir pruebas no especulativas. Nos faltaría encontrar más datos, huellas de los cambios, o por lo menos, restos físicos que evidencien esos cambios. El hecho de no haberlos encontrado todavía puede deberse a que el cambio se produjo con el taller en marcha y el propio taller hubiese borrado las pistas hasta dificultar extraordinariamente su búsqueda. Por eso, si en verdad queremos dar por válida esta hipótesis de la eliminación en un proyecto en curso de la bóveda sobre el portal de San Vicente, es imprescindible que nos introduzcamos por otros derroteros. Allí donde seamos capaces de entender cómo fue el proceso de su construcción, allí donde establecer el mecanismo que permitió ese cambio en una obra abierta como la nuestra.











Fotografías de las capillas norte y sur del nártex

Fotografías de los capiteles trilobulados de las capillas norte y sur

Dibujo de los arcos del lado norte de la capilla norte del nártex de San Vicente

35 RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, pp. 184-202, figs. 272 y 273.

36 Las relaciones entre la cripta del Pórtico de la Gloria y las capillas de San Vicente han sido tratadas por muchos especialistas. Ver los trabajos de Stratford, Ward, D'Emilio, Moralejo, Rico, Lacoste... STRATFORD, N., "Compostela and Burgundy? Thoughts on the Western Crypt of the Cathedral of Santiago", en *Actas del Simposio Internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Templo" Santiago de Compostela, 3-8 de Outubro de 1988*. Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Cultura, 1991, pp. 53-68. D'EMILIO, J., "Tradición local y aportaciones foráneas en la escultura románica tardía: Compostela, Lugo y Carrión", en Ibidem. pp. 83-102.

4. Las capillas del nártex

Para llevar a cabo esta nueva labor contamos con algunos datos que nos pueden permitir establecer pautas generales de crecimiento de una fábrica. Me refiero, por ejemplo, a identificar capiteles realizados con un mismo tema o estilo con el que poder fundar o reafirmar alguna asociación temporal del periodo en el que fueron confeccionados. Por otro lado, está el análisis de las marcas de cantero que aunque controvertido y difícil es uno de los aspectos más importantes en los que poder basar una cronología constructiva con visos de ser científica. Por último, tendremos que recurrir a los *pentimenti* o arrepentimientos que se dan cuando se producen cambios importantes de proyecto. Mediante estas tres líneas de investigación y mediante la comparación con las dos fábricas vecinas de San Pedro y la catedral, en las que podremos rastrear también las mismas semejanzas estilístico-cronológicas, podremos proseguir el estudio de la evolución constructiva de nuestra iglesia.

Por tanto, comencemos primero con las capillas del nártex y con la identificación de semejanzas entre sus capiteles. Lo primero que habremos de decir es que existen diferencias claras que separan la capilla norte de la sur. Por ejemplo, sólo en la meridional se labraron todos sus capiteles con la misma piedra caliza, blanca y de granulometría fina, con la misma que se realizó la portada y el monumento funerario del interior de San Vicente. En la otra, a pesar de que ahora aparecen blanqueados a imitación de sus vecinos, fueron realizados en piedra de La Colilla, por lo que su textura, de grano más grueso y sacaroso, impidió acabados tan perfilados y pulidos como los que se ven en la meridional. Pero, cosa curiosa, la septentrional es mucho más variada en asuntos y representaciones que la sur, en la que sólo se desarrollaron temas florales, todos además centrados sobre las hojas del acanto. Por eso, resulta tan complicado poder establecer diferencias de orden estilístico ya que el cambio de material juega un papel determinante en la forma de las tallas y podría hacernos ver diferencias de mano donde no las hay, a lo que habría que añadir la ausencia de tallas figuradas ya que en las vegetales hablar de cambios estilísticos es muy complejo y en ocasiones causa de error. Pero los cuatro capiteles con triples lóbulos que se tallaron en las esquinas de las dos capillas, aquellos que sirven de apoyo a los nervios de la bóveda de crucería, son tan parecidos y singulares que por sí solos nos acreditan la simultaneidad de los artífices. Además, esta forma de producir la triple coronación es, al tiempo, tan peculiar y semejante a otros modelos borgoñones que bastaría enunciarla para poder aducir fuertes vínculos entre tan distantes lugares[35]. Por todo ello, a pesar todavía de las pocas pruebas que hasta ahora hemos manejado estamos de acuerdo con Daniel Rico en mantener la igualdad de los talleres que levantaron ambas capillas.

Pero adentrémonos algo más en el análisis de las mismas y veamos qué sorpresas nos depara el estudio de sus tallas y de los temas que fueron representados en ellas. Las cestas de los capiteles tienen todas dos caras en esquina, y en ellos se apoyan unos pequeños arquillos que modulan cada pared del interior. Sólo en la capilla norte dos entre los doce que se hicieron son figurados, los que se ven en la pared frente a la entrada, en el arco más a la derecha. De ellos, en el que está más al este se tallaron las típicas parejas de palomas picoteando un fruto (tema bastante recurrente y que puede ser puesto en relación con otro de la cripta del pórtico de Santiago de Compostela por fechas coetáneas a nuestra capilla[36]). En el capitel vecino se ven dos figuras sentadas, una en cada cara de la cesta. Junto a ellos, en el arco que queda a su vera, existe otro capitel que podríamos incorporar a los figurados ya que en su esquina se talló una cabecita maléfica de cuya boca surgen dos espirales de hojas de acantos que se rizan formando los lados del capitel. Este mismo tema se ve en dos columnitas del monumento funerario del interior del templo y tiene amplios paralelos en otros edificios de este periodo. Su pareja es ya plenamente vegetal, una cesta de acantos como los que el taller borgoñón comenzó a colocar nada más hacerse cargo de proseguir los trabajos de la nave de la iglesia.









Fotografías de los capiteles de los lados este y oeste de la capilla norte del nártex y capitel de las palomas del muro norte

Capitel oriental de la portada sur con palomas, del primer taller

37 Esta iconografía fue estudiada por Vila da Vila. Vid.: VILA, M., *Ávila románica*, *op. cit.*, pp. 273-275.

Con respecto a los ocho restantes, cuatro situados en la pared este y otros tantos en la contraria, hemos de reseñar que son todos variaciones sobre temas vegetales. Sin embargo, es interesante advertir que en su disposición enfrentada se aprecia un evidente deseo de orden del que no tenemos más remedio que preguntarnos si sería premeditado y atendería a algún porqué. Para ello, lo primero que tendríamos que aclarar es qué hemos querido decir cuando señalábamos que reconocíamos en esta colocación un cierto deseo de orden. Es, por decirlo de otra forma, esa voluntad que tuvieron sus operarios para que al colocarlos pudiera existir un programa que permitiera ser interpretado por quienes los contemplaran. Porque, si analizamos cada uno de los cuatro arcos en donde se apoyan esos capiteles vegetales, es bien patente que todas las tallas situadas en el lado norte son figurativamente más innovadoras que las que dispusieron en el lado sur, donde se mantuvo un estilo similar al que tenían los escultores del taller aragonés. Y decimos similar porque en ellos, utilizando pautas más dinámicas y bizarras, se deformaron los antiguos modelos hispanos hasta lograr introducir una elocuente variación con respecto a los prototipos. Por el contrario, en el lado sur se encuentran muchas de las tallas más innovadoras de todo el nártex, como aquella cesta cuyas filas de hojas se dispusieron retorcidas y giradas en direcciones contrarias pareciendo que las moviera la fuerza cambiante del viento, o esa otra, en la que se recortaban varias alturas de hojas muy perfiladas y rizadas. Tampoco deberíamos olvidar la novedad que debió representar la introducción de los peculiares acantos borgoñones que, a pesar de haber aparecido ya en la nave, aquí mostraban apreciables diferencias en su composición y forma.

Por eso nos preguntamos, ¿qué quisieron significar los responsables del taller mediante la introducción de los capiteles figurados entre tan variada floresta? ¿Qué secretos guardan las iconografías de las palomas y de las dos figuras sedentes dentro del conjunto de la capilla norte? Resulta difícil adentrarse por tan escurridizos derroteros, tanto que no se si estas pesquisas darán los frutos que deseamos. Máxime si tenemos en cuenta que la paloma, dentro de todos los pájaros que se ven en los capiteles de las iglesias románicas, tiene una simbología cristiana muy abundante y, tal vez, demasiado inmediata debido a su pronta identificación con el Espíritu Santo. Sin embargo, dada precisamente su proliferación, resulta interesante ver cómo los tallistas borgoñones añaden algún elemento nuevo frente a las representaciones de las mismas aves usadas por el taller aragonés. Nos referimos a que ahora las parejas de palomas afrontadas picotean un fruto y no se contentan con arrullarse acercando sus picos como entre los ejemplos anteriores[37]. Hemos de reconocer que no es mucha la novedad que introdujeron, pero veamos si a pesar de ser escasa resulta suficiente para poder encontrar una explicación a la variante iconográfica. Para ello, habremos de hacer uso de fuentes más específicas donde encontrar una posible interpretación que pueda hacernos entender el porqué de su inclusión en este determinado lugar.

Dentro de los múltiples bestiarios medievales que se manejaban por entonces, hemos encontrado una alusión muy interesante a las palomas cuyo origen se establece en *El Fisiólogo.* Este libro sirvió de fuente para la redacción de muchos de estos repertorios de simbólicos de animales. En él bebieron los diversos autores para redactar sus propias versiones, y cada cual, lograr introducir sus preferencias. Creemos que mediante ella se puede, si no explicar por completo nuestro capitel, sí al menos alumbrar el mundo cultural y alegórico que estaba funcionando por detrás. En su epígrafe XIX que se titula “El árbol ambidextro y las palomas”, el fisiólogo que redactó esas páginas, nos cuenta que en la India existía un árbol así llamado que tenía un delicioso fruto que les gustaba picotear a las palomas mientras vivían entre sus ramas. Pero añade: el dragón es enemigo de las palomas y a su vez teme la sombra de este árbol que al cambiar de posición, de oriente a occidente, hace que se aparte para no ser alcanzado por ella. Si una paloma tiene la desgracia de salirse del árbol y de su sombra protectora, el dragón la mata. Hasta aquí la explicación que da *El Fisiólogo* de este prodigioso árbol. A continuación sigue con la interpretación religiosa que se oculta detrás de esta narración. El árbol, nos cuenta, es el Padre de



Capitel del Espinario y ubicación del mismo en la capilla norte del nártex de San Vicente

38 *El fisiólogo: bestiario medieval.* Traducción M. Ayerra y N. Guglielmi, intr. y notas N. Guglielmi. Buenos Aires, Editora Universitaria, 1971, pp. 60-61.

39 VILA, M., *Ávila románica*, op.cit., pp. 273-275. Mt, 3, 16; Mc, 1, 9; Lc, 3, 21.

40 Hernández Callejo (p.15) nos dejó escrito un inquietante dato: "en una de estas dos capillas exteriores existía la fuente de purificación, como se denota aun por la gran basa circular que existe en ella, hasta que tomando el nombre de pila bautismal se trasladó á un recinto de hierro en la primera capilla de la nave colateral del Norte" que creemos sea una invención o una errata (existe por existió) que ya no vio Repullés (p. 55) y que negó que en esa época pudiera haberse fabricado. El bautismo se hacía en la nave norte en la pila que todavía allí está.

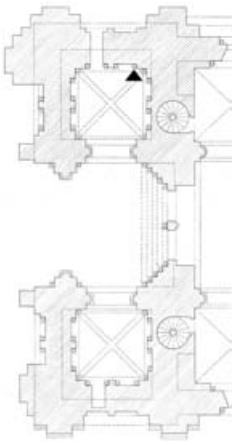
41 En ese texto se alude, en su epígrafe XLVIII, a las palomas y en el XLI a las tórtolas. Esas referencias enriquecen el simbolismo de este ave pero sin introducir datos complementarios que puedan ser puestos en relación con este capitel. *El Fisiólogo... op. cit.*, pp. 79 y 84.

42 RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, p. 278.

43 HECKSCHER, W. S., "Dornauszieher", en *Reallexicon zur Deutsche Kunstgeschichte*. Stuttgart, 1935. J. Adhémar (1939), insiste en la influencia de esta estatua helenística y de los exvotos y recopila varios ejemplos medievales. ADHEMAR, J., *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge Français*. *Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*. London, The Warburd Institute, 1939, in-8º, XVI-319 p.40 pl (Studies of the Warburg Institute, n.7). Citamos por el facsímil: id.; pref. de Léon Pressouyre, Paris, C.T.H.S.,1996, (vid. pp. 189-192). Con varias ilustraciones y los diversos usos del Espinario: FOSSI, G., "La représentation de l'Antiquité dans la sculpture romane et une figuration classique: le tireur d'épine", en *La représentation de l'Antiquite a le Moyen Age*. Viena, 1982, pp. 299-324.

44 PANOFSKY, E., *Renaissance and Renassances in Western Art*. Estocolmo, 1960. (trad. esp.: *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental.* Madrid, Alianza, 1975, pp.142-153, esp. 142).

45 MORALEJO, S., "Marcolfo, el espinario, príapo: un testimonio iconográfico gallego", en *Primera reunión gallega de estudios clásicos (Santiago-Pontevedra, 24 julio 1979)*. Santiago de Compostela, 1981,pp. 331-355.



todos y su sombra representa al Hijo del Padre. El fruto de la sabiduría celestial y las palomas, simbolizan el Espíritu Santo. “Ten cuidado, [nos dice], no sea que habiendo recibido el Espíritu Santo (es decir la paloma del alma y del espíritu que bajó del Cielo y se posó sobre ti), quedes luego extrañado de la divinidad, alejado del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, y el dragón (es decir, el diablo) te vea y mate. El dragón no puede aproximarse al árbol, ni a su sombra, ni a su fruto: si tú posees pues el Espíritu Santo, el dragón (o sea, el diablo) no podrá acercarse a ti”[38].

Aunque, sería largo referirnos a toda la literatura que hace de la paloma un rico símbolo cristiano identificado con su mansedumbre, vida colectiva, ternura o pureza, el tema de la identificación con el Espíritu Santo, usado ya en tres de los cuatro Evangelios cuando San Juan bautiza a Jesucristo, es una referencia muy extendida y sólida que nos acerca a la significación que podía estar detrás de este capitel[39]. Sin embargo, no es fácil asociar el capitel directamente con el bautismo[40] debido a que el tema que se representa recae mejor sobre los aspectos relacionados con el alimento, y por tanto con la eucaristía. Pero, tampoco el tema eucarístico resulta fácil de asimilar por el hecho de que la paloma es, por encima de todo, un símbolo del Espíritu Santo. Otras alusiones a la paloma como la fidelidad conyugal y la soledad que el propio fisiólogo maneja en otros epígrafes no van, tampoco, acompañadas de los frutos que aquí se picotean[41]. Además, la idea de que la sombra del árbol sea, también, un elemento protector identificado con el mismo Hijo del Padre, nos está confrontando con la propia sombra de la iglesia y su influencia más allá de su cuerpo físico. Nada mejor, entonces, que disponer esa imagen en un lugar donde se aprecie la influencia de su sombra, es decir, en las zonas exteriores. Por otro lado, la dualidad de la representación -palomas y frutos-, tiene la virtud de, al igual que en la exégesis aplicada, no permitir extrapolar una explicación unívoca que identifique cada elemento en particular con una sola interpretación. Es decir, la asociación simbólica no condiciona los objetos directamente (Espíritu Santo-paloma o fruto), sino que deja velada su asociación a una explicación más amplia y general, fácil de recordar y no tan instrumental.

Veamos ahora, qué podemos decir del capitel que hace pareja con éste. En él se ven dos figuras de hombres sentados, cada uno en una cara del capitel. El que está colocado en la zona secundaria, representa claramente una persona sentada con las piernas abiertas y con sus pies apoyados sobre el collarino. Por la postura y su ropaje parece tratarse de un individuo distinguido que señala con el dedo índice de su mano derecha por encima del hombro, hacia donde se encuentra el otro personaje que ocupa la cara principal del capitel. Tiene rasgos de joven y cruza una de sus piernas sobre la rodilla de la contraria dejando asomar por debajo de su ropaje unas nada desdeñables partes pudendas. A pesar de lo maltrecho que se haya, parece que ambas manos se encontraban próximas al pie levantado, quizá quitando una espina que tuviera clavada en su planta. Este capitel fue identificado por primera vez por Daniel Rico quien dictaminó con acierto que era claramente la versión medieval de la estatuaria clásica de El Espinario pero como es el otro personaje quien “nos advierte de su presencia” la interpretación del tema se complica bastante[42]. La lectura que le han dado aquellos que se han ocupado de estudiar las muchas pervivencias medievales que han sobrevivido varían entre ver al muchacho como la personalización del vicio de la lujuria, la alusión a una enfermedad física o mental, la codificada representación del mes de marzo en los calendarios italianos (debido a que en ese mes el comienzo de la primavera hace despertar la concupiscencia) o la representación de un ídolo judío o pagano[43]. El extendido uso de este joven que con tanta naturalidad dejaba que sus genitales asomaran tan despreocupados fue lo que permitió a Panofsky decir de él que era *el ídolo por excelencia*[44].

Por otro lado, Moralejo había dedicado un artículo a la figura de El Espinario que ponía en relación con otra de Marcolfo, el enano representado en el pórtico sur de la catedral de Orense y que aparece debajo del rey Salomón junto a su pareja la reina de Saba[45]. En

46 Ibidem, *op. cit.*, p.348.

47 Ya nos dice Moralejo que el redactor de la guía del Liber Sancti Iacobi censura la falta de pudor de los navarros con argumentos sospechosamente semejantes a los que Teofrasto utilizó para los rústicos. El motivo, pues, parece se conocía y usaba como un topos para definir la falta de refinamiento y modales. MORALEJO, S., *Marcolfo, el Espinario, Príapo... op. cit.*, p. 335. Cf. *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, trad. de A. Moralejo, C. Torres y J. Feo. Santiago de Compostela, 1951, p.521; TEOFRASTRO, *Caracteres, IV, 7*. Lo cito por la traducción de Elisa Ruiz García para la Editorial Gredos.

48 MORALEJO, S., *Marcolfo, el Espinario, Príapo... op. cit.*, p.348, n. 43. Quizá, también, quepa añadir el fascinum que tal visión escatológica producía. Es decir, además de lo reseñado, la visión de los genitales como elementos apotropaicos se dio a menudo en modillones, aldabas y en otras representaciones esculpidas en las iglesias románicas. En San Vicente existe una representación en la cornisa sur de la nave central en la que de forma semejante al capitel del Espinario un joven en cuclillas muestra sus genitales mientras sus brazos en jarras se agarran las rodillas. Esta visión profana y escatológica ha de ser puesta en relación con un cierto poder protector asociado a tales visiones y que actuarían sobre posibles calamidades naturales o sobre los malos espíritus que acechaban el aire que circundaba las iglesias. Es posible que el capitel del Espinario tuviera alguna relación con una función de protección anticipadora a las asechanzas de aquellos que hubieran de atravesar la pequeña puerta que se abría sobre el oscuro lado norte similar al vecino capitel de las palomas protegidas por la sombra del árbol ambidextro. Esta lectura permite identificar la representación de los capiteles historiados de la capilla norte, situados todos en el frente donde se abre la puerta de acceso a la escarpada norte, con una funcionalidad de advertencia o protección para aquellos que tuvieran que franquearla. Esta interpretación primaría la direccionalidad surnorte, por ejemplo, en un uso procesional que atravesaría las capillas occidentales arrancando desde la portada del mediodía y retornando al interior del templo por la puerta septentrional. El portal haría, por tanto, de estación central del recorrido teniendo parada en las capillas laterales. De un uso similar guardamos noticias tardías que recuerdan cómo todos los lunes se hacía "misa cantada de finados con procesión alrededor de la iglesia como se acostumbra en tal caso y responso cantado" (ADA, nº20, fol. 22 y 22v.; cf.: RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, 270, n. 76). Sobre el fáscinum vid.: YARZA, J., "Fascinum. Reflects de la croyance au mauvais oeil dans l'art médiéval hispanique", en *Razo, cahiers du centres d'études médiévals, 8* (1988) pp.113-127. El tamaño reducido de la puerta nos obliga a pensar en un uso casi privado.

49 CAMILLE, M., *El ídolo Gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Madrid, Akal, 2000, p. 103.

50 Porque Absalón era el hombre más hermoso de todo Israel: "desde la planta del pie a lo sumo de la cabeza" (2 Sam 14, 25).



Espinario del claustro de la Catedral de Zurich, cuya estatuaria fue restaurada en el s. XIX, cuando probablemente perdería sus atributos

51 Un capitel de la nave Saint-Pierre-de-Melle (Poitou) (en: FOSSI, G., *op. cit.*, Ilus. 12) muestra a un joven sentado en una viña quitándose la espina mientras otra figura le señala. Ha sido relacionado con el peregrinaje hacia Compostela aunque parece más bien una escena de reprimenda a pesar de que no tenga características priápicas. En Grandson (Suiza) otro capitel de la nave representa a un Espinario sentado y claramente priápico rodeado de otros personajes que permanecen levantados. Uno de ellos saca la lengua mientras otros permanecen hieráticos con las manos juntas sobre sus partes lo que nos evidencia su valor negativo (en: FOSSI, G., *op. cit.*, Ilus. 13). Wirth ve en estos Epinarios representaciones del ídolo judaico Belfegor que desde san Jerónimo había sido identificado con un ídolo priápico. En estos capiteles se dan separadas las dos actitudes que se aúnan en el nuestro: una actitud licenciosa frente a otra más virtuosa. WIRTH, J., *L'image à l'époque romane*. Paris, Cerf, 1999, pp. 267-268, figs. 94 y 95.

52 RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, p. 278. Cf. MORALEJO, S., "La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela", en *Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacopea. Atti de Convegno Internazional di Studi (Perugia 23-24-25 Settembre 1983)*, Perugia, 1985, pp. 37-61.

53 Moralejo ve el sentido de la figura del Salomón y Marcolfo en Orense en los siguientes términos: "la misma actitud en la que se manifiesta la dignidad del monarca, del juez, del caballero o del escolástico, es ocasión para que el rústico se revele como tal y no por otra razón que por la de carecer de ropa interior". MORALEJO, S., *Marcolfo, el Espinario, Príapo... op. cit.*, p.351.

ambos casos, Espinario y Marcolfo, compartían sus atributos priápicos con cierto desparpajo burlón. Según Moralejo esta representación ha de entenderse como la combinación de la *luxuria rustica*[46]. En ella se dan unidas dos cualidades que se identificaban con el paganismo, la del parvo ignorante y la del disoluto sexual. A la rusticidad de un joven pastor que se creía era a quien representaba la estatua helenística que se encontraba en la plaza del palacio Laterano de Roma, se le añadía la lujuria basada en la exhibición de sus genitales que quedaban bien a la vista por encontrase en alto, sentado sobre una columna y ostentar una posición de privilegio para aquellos que desde abajo la contemplaban. Pero, este alarde, y exhibición involuntaria, eran por el contrario evidencia de su rusticidad. Teofrastro utiliza una imagen similar al describir al rústico dentro de la galería de personajes que conforman su *Caracteres:* "cuando se sienta, se remanga la ropa por encima de las rodillas, de forma que quedan al descubierto sus desnudeces"[47]. Esta descripción, le sirve a Moralejo para ver la continuidad que tuvo este motivo literario desde la Antigüedad hasta convertirse en la Edad Media en una imagen codificada. Pero, además, nos alecciona sobre otro aspecto muy importante para entender estos espinarios exhibicionistas. Para él, "el tono que trascienden las figuras es inequívocamente burlesco" ya que hay que "situarlas en el verdadero marco que les dio sentido y que estuvo sin duda matizado por el humor"[48]. Michael Camile, por su lado, ha insistido recientemente en ver a estos espinarios como "la representación arqueológica más «correcta» de un ídolo en la Edad Media"[49]. En este caso un ídolo pagano o, si se da crédito a Benjamín de Tudela, algún otro más judaico como "Absalóm, el hijo de David" según nos recuerda Camille para remarcar la flexibilidad en la que han de leerse estos elementos del repertorio escultórico románico[50]. En cualquier caso parece que es la condena a la lujuria la característica más destacada que habría que reseñar aquí, aunque sin despreciar algo que será comentado más tarde: cierta concurrencia en el manejo de elementos decorativos poco ortodoxos que le dan a la capilla norte un toque pagano en el que esa idolatría no encaja mal[51]. Por ello, Rico resaltó lo arduo que resultaba aclarar con precisión su significado si con ello se quería, además, conseguir descifrar el uso para el que se pensó este espacio. Debido a la condena de la lujuria implícita en este capitel se inclinó a pensar que quizá fuera más prudente interpretar la iconografía de ambas capillas como S. Moralejo hizo respecto a la cripta compostelana: "evocación del mundo terrenal mejor que alegoría de la resurrección"[52]. Pero para la presencia del enigmático acompañante del concupiscente joven veremos ahora un aspecto que ha sido pasado por alto que pueda servirnos de ayuda[53].

No se si seremos capaces de entender completamente el porqué de la elección de los capiteles de las palomas y del Espinario exhibicionista en la capilla norte del nártex de Ávila y si de ellos podremos deducir las funciones para las que se pensó y fue diseñada ésta. Pero antes de meternos en tan procelosas aguas, recordemos previamente lo que dedujimos de los restantes capiteles vegetales. Decíamos más arriba, que en ellos se apreciaba una clara voluntad temática que los emparejaba. Enfrentados a cada lado de los arquillos se dispuso una cesta de figuración moderna (en tema y talla) frente a otra en la que se reelaboraron motivos del taller aragonés. Es una evidente confrontación entre estilos viejos y nuevos, una exhibición de los escultores borgoñones para alardear de su aplastante superioridad como tallistas. En estos capiteles no sólo se aprecia su capacidad para imitar aspectos naturalistas: esos quedaron bien patentes en la exhibición que realizó en la capilla sur, de una homogeneidad y variedad exquisita, incrementada por el uso de la refinada piedra caliza. Por otro lado, los responsables del taller borgoñón quisieron dejar constancia de su superioridad mediante el uso de un repertorio temático o iconográfico mucho más culto y depurado. Esto se hace evidente en el frente de la capilla norte donde se situaron los dos capiteles figurados ya comentados. Pero, en el arquillo que está a su izquierda, también se mantuvo este mismo diálogo a pesar que sólo se usaron temas vegetales. Allí, el capitel del lado occidental es un canasto de acantos mientras que el que está a su derecha, y que también mencionamos más arriba, tiene una cabeza maléfica de la que surgen

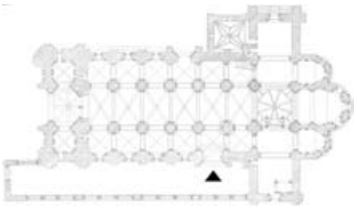
54 Entre ellas, y siguiendo lo investigado por Moralejo, podríamos ver la representación del Salmo 14 [13] y su doble 53 [52] que comienza con "dixit insipiens" para negar a continuación la existencia de Dios. Moralejo ha documentado en algunos salterios que ilustran este canto a Salomón y a un joven al que instruye y que haría de insipiens. Aunque son representaciones del XIII, y por tanto tardías para emparentar con el capitel abulense, sólo al establecer esta semejanza con la portada sur de la catedral de Orense se comienza a vislumbrar un correlato iconográfico del que tampoco ha de ser ajeno la presencia de escultores de San Vicente por esas épocas en la ciudad gallega. MORALEJO, S., *Iconografía gallega de David y Salomón*. Santiago de Compostela, 2004, pp.74-75. Para la compleja influencia de San Vicente en Orense ver: Ibidem. p. 12. Más desarrollado en: RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, pp. 172-176. Con esta identificación del compañero del Espinario como Salomón se abre una nueva vía que no podemos dejar de mencionar aunque renunciando a nuestro deseo de extenderla. La cita entre corchetes del salmo corresponde a la numeración de la Vulgata y la que antecede es la numeración por la que se cita: *Sagrada Biblia. Versión crítica sobre textos hebreo, arameo y griego*, ed. F. Cantera Burgos, M., Iglesias González. Madrid, Ed. Católica: Biblioteca de Autores Cristianos, 1979.

55 Lo estudió M. Vila da Vila a quien corresponde la correcta identificación de la pareja como hombre y mujer, y no como hasta entonces se creía de dos varones, señalando, además, que el tema tuvo también eco por tierras segovianas. VILA, M., *Ávila románica*, op. cit., pp. 232-234. Pudiera ser que para descifrar la iconografía de esta enigmática pareja sedente se pudiera recurrir a su relación con la otra del Espinario y su acompañante. Una complicada hipótesis que no pasa de sugerencia, podría ver en la pareja situada en la puerta una representación del rey Salomón junto a la reina de Saba en filosófica disputa resolviendo enigmas aunque su hierática postura nos induzca a verlos inquiriendo y no tanto contestando. Esta pareja fue con el tiempo muy habitual en las portadas de los templos góticos. Ya se ha mantenido que en el otro capitel, el joven Espinario podría hacer las veces de Marcolfo en la disputa con Salomón que señalaría con el gesto de su mano la lujuriosa estulticia de su acompañante. En las representaciones del salmo 14 [13] y 53 [52] tenemos un tardío paralelo de cómo se entendió la disputa del rey sabio frente a la burda y grosera actitud que tienen los sagaces incrédulos. Aunque no pase de ser una aventurada hipótesis, en esta hierática pareja nos permite reconocer a la que con el tiempo será tomada por la "Ecclesia ex gentibus", a la regina austri que mencionan Mateo (12, 42) y Lucas (11, 31) frente a la incredulidad del pueblo judío que es emparejada con el rey constructor del templo por antonomasia, es decir, el templo de Jerusalén. En esta posible atribución, algo temprana y poco desarrollada iconográficamente como para poderla mantener con confianza, podría funcionar de manera ejemplificante para la importante comunidad hebrea abulense. La inclusión de David en la columna de la jamba y la Anunciación del lado contrario, además de remarcar la estirpe davídica de la madre de Jesús, estaría haciendo hincapié en el tronco común de ambas religiones. Sería así semejante a otra duplicidad que se dio con el capitel gemelo de la capilla sur. Dada su proximidad a la zona donde la tradición ubicaba la tumba del judío podría tener que ver con el sentido de adoctrinamiento y de expiación de las penas llevado a cabo por este converso que al ser liberado de la serpiente que le aprisionaba su cabeza dio voto de patrocinar la construcción de la basílica y de convertirse al cristianismo. Cerca de este fue donde con el tiempo se edificó el monumento y donde se podía leer su historia en los relieves de sus laterales. Sobre la iconografía y significado de la reina de Saba ver: MORALEJO, S., *Iconografía gallega... op. cit.*, pp. 56 y 57. Sobre el monumento y la interpretación de su iconografía: RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, pp. 291-329.



Fotografía de la portada sur de San Vicente

56 Los capiteles que están detrás son, uno de una pareja de leones afrontados y otro de dos leones de lomos arqueados. A estos fieros animales los veremos aparecer de nuevo como tema secundario de la portada occidental. Desconocemos cómo serían los dos capiteles que completarían la terna de parejas ya que fueron retirados al introducirse las estatuas de la Anunciación y del rey David.



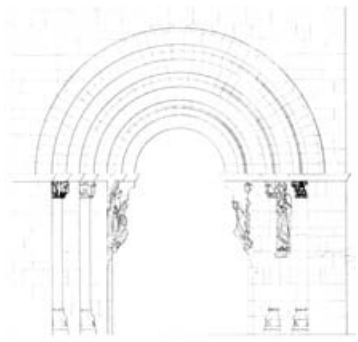




Capiteles situados en los extremos oriental y occidental de la portada sur de San Vicente: palomas y "hombre y mujer"

dos espirales vegetales. Es fácil ver que la dualidad tiene aquí un valor más maniqueo, de bien contra mal. Algo similar sucede en el arco vecino: en las palomas tenemos la connotación positiva mientras que sobre el Espinario, de evidente carácter moralizante, asume la negativa. Luego, sin recargar mucho las tintas sobre estas duplicidades, proponemos que se entiendan la pareja de capiteles de cada arquillo consecutivos como una oportunidad para establecer un cierto diálogo comparativo entre ellos.

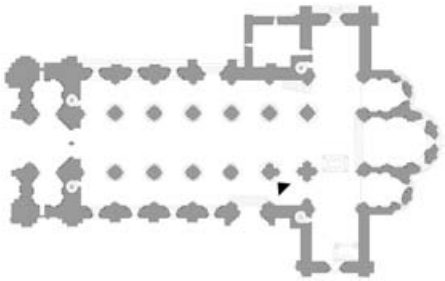
Además, si ya en los capiteles vegetales de los lados consecutivos se veía con claridad que ese diálogo tenía como base la confrontación entre el taller antiguo y nuevo, ¿no sucederá lo mismo con el lado donde están los de tema figurado? Para nosotros es un hecho contrastado que tanto el capitel de las espirales de acantos como el de las palomas eran representaciones de viejos temas modernizados y que se colocaron, también, en otros importantes conjuntos escultóricos de ese mismo periodo. Son, por decirlo de forma prosaica, capiteles a la moda. El del Espinario, ni que decir tiene que es un capitel muy especial, no solo por sus contenidos temáticos sino también por la forma en la que se pensó con su dualidad entre los dos personajes sentados que todavía deja abiertas tantas posibles interpretaciones[54]. Pero, hay un aspecto en esta duplicidad que no deberíamos pasar por alto. Existen en la misma iglesia dos capiteles realizados por el taller aragonés muy similares entre sí, y en los que se colocó también una pareja sedente. Se trata ahora de dos figuras de sexos contrarios, hombre y mujer, ambos con las manos en las rodillas y las piernas abiertas que tienen fija su mirada al frente y denotan hieratismo y severidad. El que más nos interesa es aquel que se situó en el lado derecho de la portada sur. El otro se ubicó en el interior del templo en la capilla absidial de mediodía[55]. Pero a esta semejanza debida a su gran parecido formal habremos de sumar otra nueva de ubicación porque el capitel de la portada sur que hace pareja con el los personajes sedentes no es otro que el de unas palomas afrontadas con sus picos casi tocándose[56]. Por tanto, la casualidad no parece ser una explicación plausible para conciliar tantas semejanzas: primero con los parecidos en la ubicación, luego con los temas que se tratan, y por último, con utilización de una iconográfica novedosa. Así que, también aquí existe una clara vocación para resaltar los cambios entre los caducos modos del taller aragonés y los refrescantes aires del grupo borgoñón. Sin tenernos que decantar sobre si fue o no el Fisiólogo el texto de referencia para entender la aparición de un fruto junto a las parejitas de palomas, fruto que







57 En realidad el tema de las aves picoteando frutos en un árbol sí que tiene una representación muy clara en un capitel de la nave sur (2ª pila) aunque sin la concisión figurativa que luego alcanzará. En él se ve: en el centro un grifo, en su lado izquierdo otro cogiendo una piedra con su garra, y por último, en el lado derecho unas aves picoteando frutos de un arbusto. Este capitel puede ser la representación directa del tema enunciado en el Fisiólogo que estaba aun ausente en la simbología de las restantes palomas y tórtolas que estos escultores tallaron. De hecho, sabemos que el primer taller utilizó bestiarios cuya fuente de inspiración fue, si no el propio Fisiólogo, sí al menos uno de los que le siguieron. Margarita Vila señaló el ejemplo de la sirena y el sagitario (onocenturo) en cuyos lados se ve un ibis o cigüeña cogiendo en su pico una serpiente. Este capitel es la unión de dos epígrafes muy cercanos de *El Fisiólogo* (XV y XVII) y, por tanto, al unirse al de las palomas comiendo el fruto del árbol ambidextro pegado a una figura diabólica como es el grifo se evidencia con claridad que el uso de estos textos no era casual dada, además, la cercanía de su disposición. Vila da Vila no señala esta doble proximidad tanto espacial como textual, ni comenta el tema del árbol ambidextro. Por nuestra parte, lo que afirmamos en su versión moderna de la capilla de la torre no es que no se hubiera echado mano ya de esa fuente o de alguna emanada de ella, sino que lo novedoso recaía en que el cartón que seguía el taller borgoñón en el que se hacía gala de una representación más conjuntada y sintética de un tema figurativo anterior. Por otro lado, resulta muy aleccionador para entender el uso de este tema que en ambos casos estén próximos a una salida. Esto pone en evidencia el sentido semántico que afirmábamos tenía, ya que aquellos que iban a abandonar la iglesia se fijarían en ellos justo antes de perder la protección de la sombra del árbol ambidextro, es decir, de lo que el templo representaba. VILA, M., *op. cit.*, pp. 257-261, f. 108 (grifos) y pp. 239-241 f. 89 (centauro y sirena). Idem. "Motivos del bestiario en la escultura románica abulense", en *Coloquios de Arte e Iconografía, II.3* (1989) pp.166-173.

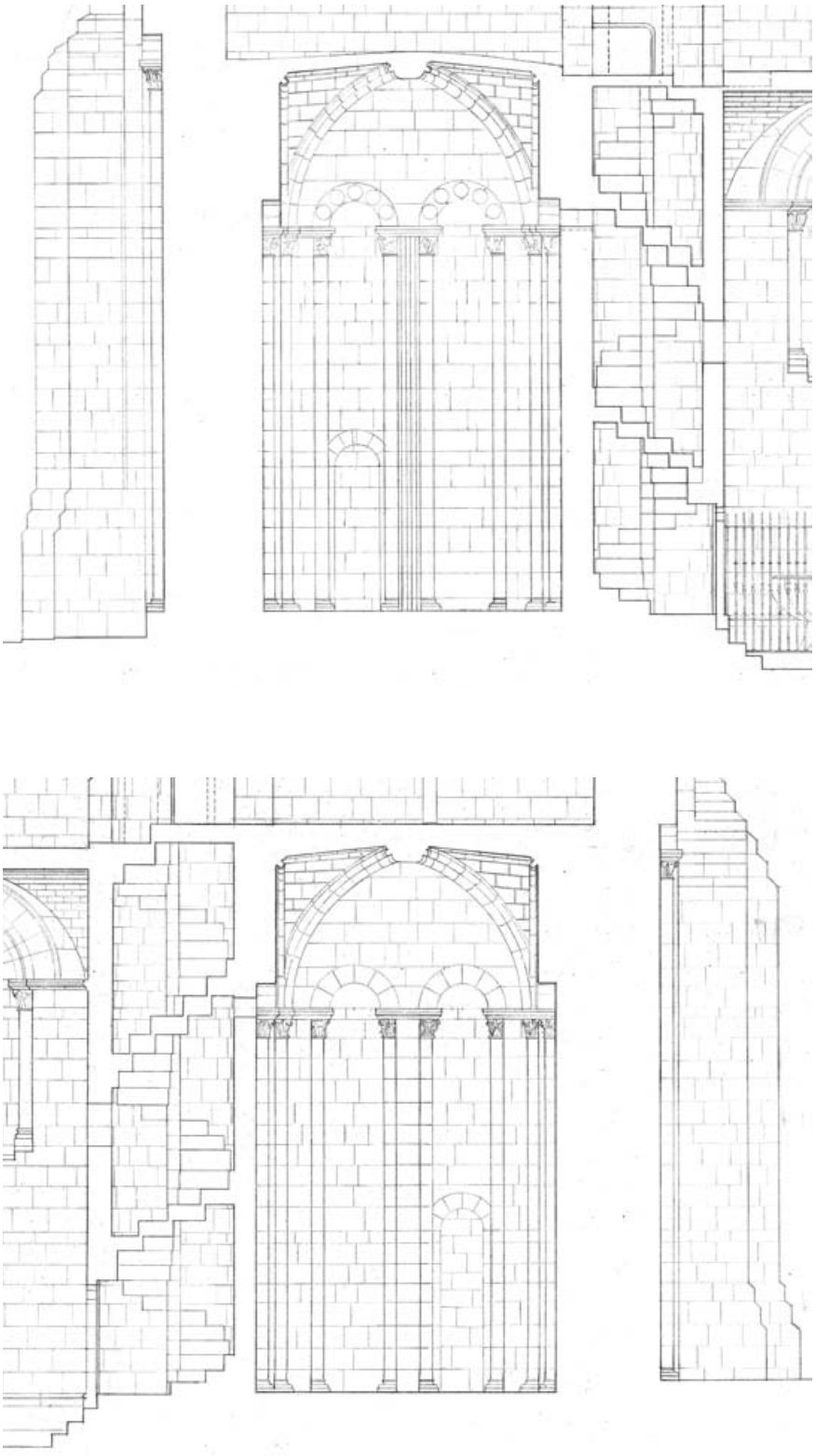


Capitel con dos palomas picoteando un fruto de la catedral de Santiago de Compostela y capitel del primer taller con palomas y frutos, en el interior de San Vicente

Planta de San Vicente señalando la ubicación del capitel anterior

nunca antes había hecho aparición de esa manera entre los cartones del taller aragonés, lo cierto es que no es casual su repetición en otro capitel del mismo taller situado en la bífora de la galería alta del lado norte del sexto tramo al que nos referiremos más adelante[57]. Recordemos que en otro lugar tan distante de Ávila como Santiago de Compostela, y en un obrador tan destacado como el de la cripta del Pórtico de la Gloria, aparecen también estas palomas picoteando un fruto. En definitiva, sin adentrarnos todavía en complejas lecturas iconográficas, parece evidente que el nuevo taller marcó sus diferencias con el precedente e hizo que estas fueran visibles para que permitieran así una confrontación tal y como la planteamos ahora. Esta actitud nos permite tener una idea clara de la categoría del nuevo taller y de la dimensión que su llegada supuso para la continuación de las obras de la basílica vicentina.

Quizá sea esta prosaica interpretación la que más nos interese destacar por el momento: la confrontación entre los escultores del nuevo taller haciendo gala de sus conocimientos frente a los que les habían precedido. Una especie de trabajo en el que dejaban patente su superioridad y en el que podríamos señalar cierta mofa o resabio si se comparaba con los caducos modelos de los escultores aragoneses. Mofa que podría ponerse en relación con la manera en la que evidenciaban un manejo más rico y complejo de la cultura circulante que no dejaba de poderse interpretar, al igual que el capitel del Espinario, como palpable demostración de la rusticidad del otro taller. Si bien es cierto que podrían aducirse otras muchas explicaciones para comprender la disposición de estas tallas como, por ejemplo, entender los capiteles borgoñones en clave negativa debido a su variabilidad temática asimilable a la escatología lujuriosa del Espinario, si como decíamos son aceptables otras lecturas, no creemos se pueda poner en tela de juicio la cuestión que argumentábamos, esto es, que su fabricación era más virtuosa que aquella de las cestas de hojas de los anteriores artesanos. Otra cuestión es saber qué deseaban significar con esas representaciones, sobre todo si se unen a la uniformidad de los de la capilla sur, todos vegetales y todos de acantos. Es claro, que una y otra capilla hubieron de ser pensadas con temáticas diferentes y muy posiblemente contrapuestas, pero no por ello habremos de pensar que estuvieron ejecutadas en épocas distintas o por talleres separados. Veamos por qué decimos esto último.



Secciones longitudinales de las capillas norte y sur del nártex de San Vicente

58 Sólo volvieron a usarse otra vez en el mismo templo, y además, en el mismo nártex. Se dispusieron en la cara oriental del muro sobre el que montó la cúpula octogonal que cierra el portal y del hablaremos más tarde.

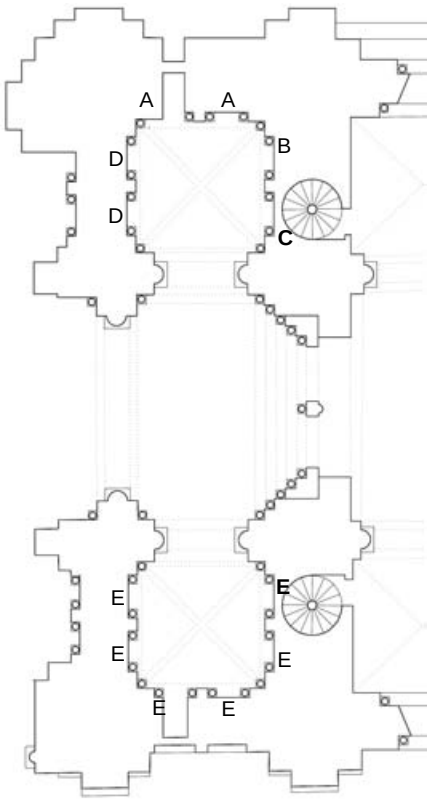
59 ADHÉMAR, J., *Influences antiques*..., *op. cit.*, pp. 241-248 (L'Ecole de Borgogne).

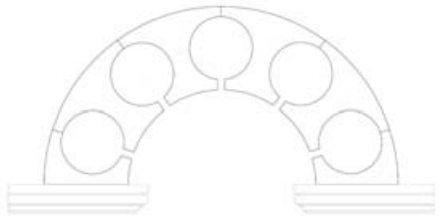
5. Pentimenti y variaciones entre capillas

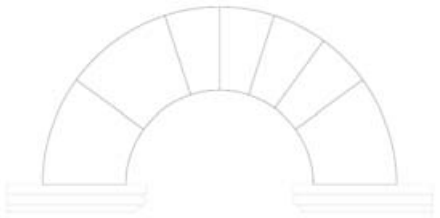
A pesar de las divergencias señaladas entre las iconografías de ambas capillas, en el tema de la morfología decorativa, es decir, en las posibles diferencias cuantitativas en tamaños y formas, o cualitativas de sintaxis entre las piezas que la conforman, los dos espacios son tan similares que nada nos permite hablar de variaciones significativas. Pero, aunque los repertorios de molduras y articulaciones en los elementos que componen su arquitectura sean idénticos podemos, sin embargo, nombrar dos divergencias que pueden ayudarnos a comprender mejor los porqués que originaron la separación temática señalada entre los capiteles. Ambas son de acusada notoriedad aunque más decorativas que estructurales. Una es la aparición en el lado septentrional de unos curiosos y profundos círculos calados en las dovelas de los arquillos de medio punto con el que se articulan sus paredes. Esta decoración asemeja a la de los arcos polilobulados de influencia musulmana que tanto eco tuvieron en el mundo cristiano. Sin embargo, no resulta una copia literal, sino que más bien parece que lo que detrás se esconde es meramente una reelaboración de esas influencias culturales. Su interpretación los hace muy peculiares y, a pesar de que arquillos parecidos fueron usados con proliferación por entonces, los que ostenta la iglesia de San Vicente son únicos y no pueden emparentarse directamente con otros que conozcamos[58].

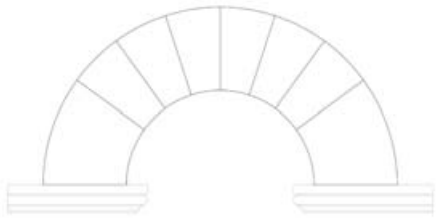
Dentro de poco volveremos a retomar este motivo para analizarlo desde un aspecto diferente, pero ahora, pasemos rápidamente al siguiente elemento diferenciador que decíamos tenía la capilla norte. Nos referimos a las acanaladuras verticales que se labraron en los machones que separan esos arquillos interiores. Este motivo decorativo que crea una especie de pilastra acanalada en el intercolumnio es por el contrario de raigambre clásica, y por tanto, asociable al mundo pagano. Sin embargo, su origen tiene una incuestionable raíz borgoñona. Allí fue usado en gran cantidad de iglesias para emular la arquitectura romana todavía visible en los restos que permanecían en pie[59]. Pero, atención, no nos confundamos. El uso que en Borgoña se hace de estas acanaladuras, sin ser del todo canónico, es considerablemente más correcto que el que se le dio aquí donde se utilizó de forma exclusivamente ornamental, lo que demuestra un conocimiento muy superficial y sólo decorativo de lo que en realidad era una solución sintáctica: la del apilastrado como articulación intermedia entre la columna exenta y el muro: una conjugación perteneciente al sofisticado lenguaje arquitectónico desarrollado durante el helenismo. Y decimos que su uso fue incorrecto porque estas acanaladuras no llegan a formar pilastra. Carecen de dos elementos consustanciales a ella: no tienen basa y finalizan sin capitel directamente en la imposta corrida que prosigue al cimacio de los capiteles contiguos. Es decir, son en realidad simples acanaladuras que decoran un pequeño machón situado entre los fustes acodados de dos columnas. Un rasgo decorativo que le otorga a la capilla ciertos tintes paganos semejantes a los sarracenos que vimos le daban esos falsos arquillos lobulados. A pesar de que su deseo fuera la introducción de elementos clásicos y musulmanes, la verdad es que no consiguieron más que hacer un ligero émulo de esos dos estilos heréticos.

Mientras el acanalado se realizó en las tres caras de la capilla norte, es decir, allí donde se podía (recuérdese que la cuarta cara es donde se abre el arco de acceso), los arquillos sólo se hicieron en el mismo frente donde se labraron los capiteles figurados. Curiosamente nada de esto se introdujo en su gemela sur aunque su configuración arquitectónica también lo hubiera permitido. Así que habremos de darle un valor de prueba que evidencia intencionalidad para establecer entre las capillas cierta voluntad de independencia. Porque, si además nos fijamos en los repartos de las dovelas de los pequeños arcos de la capilla sur, habremos de señalar que se realizaron todos con seis piezas iguales, lo que les supuso carecer propiamente de clave y tener su junta al centro en la vertical. A pesar de lo poco ortodoxa de la solución, fue voluntariamente llevada a cabo con uniforme tesón en toda la capilla sur. Lo normal quizá hubiera sido realizar un dovelaje más menu-

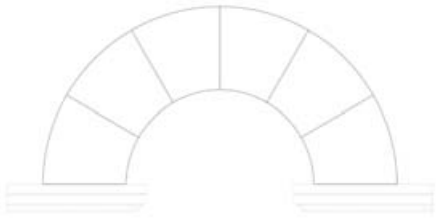



A

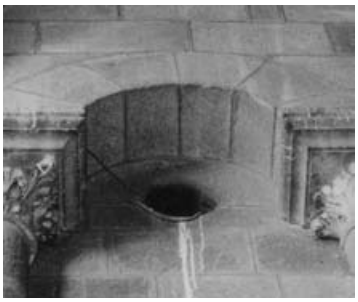

B


C

D


E







A la izquierda, esquemas del despiece de los arcos de las capillas norte y sur del nártex de San Vicente, y sus respectivas ubicaciones

Sobre estas líneas, arco de la capilla norte con la luna y arco de la capilla sur con el sol. Clave de la capilla sur, con un ángel identificado como San Miguel.

Debajo, ángel astróforo portando el astro sol en una clave de la cripta de la catedral de Santiago de Compostela



60 La división en seis dovelas iguales en todos los arcos de la capilla sur no puede ser puesta en relación con la forma del dovelaje de la capilla norte donde la disposición fue más irregular aunque tendente hacia un reparto formado también por seis dovelas, cuatro de ellas iguales y las dos restantes de la mitad del tamaño de las anteriores. En realidad este reparto corresponde a una división del semicírculo del arco en cinco partes iguales ya que dos mitades hacen una dovela que unida a las cuatro restantes logran el reparto idóneo para el motivo señalado. Cuatro de estas mitades se usaron de salmeres en los dos arcos cuyas decoraciones circulares caladas permitían la talla de los dos semicírculos necesarios para el comienzo de los cinco agujeros. Semejante reparto, cuatro completas y dos mitades, se realizó también en otros dos arquillos más, pero dispuestos en forma diversa (un par de mitades formaron ahora la clave). En los otros dos arquillos restantes las medidas de las dovelas se mantuvieron, completas y mitades, pero su numero fue ya más irregular (3 grandes y 4 medias; 2 grandes y 6 medias). En cualquier caso la división en 5/10 se mantuvo. Una explicación a esta disposición podría tratar de ver en estos repartos de dovelas los preparativos para que en toda esta capilla se pudiera hacer el motivo decorativo que sólo se realizó en su pared norte. A pesar de lo atractiva que resulta la hipótesis, máxime si vemos en el lado sur mantenerse una uniformidad aquí ausente, no deberíamos de contentarnos con plantear que a pesar de haber pretendido una mayor uniformidad se decidió no llevarla a cabo, que lo que se presenta ante nosotros es testimonio de una divergencia, el modus operandi del taller. No tenemos capacidad para asegurar que lo que se hizo no fue exactamente lo que se quiso hacer.

61 El cinco es un número asociado con el hombre mientras que el seis es un número cósmico. Entre el diez, doble cinco, y el seis se utilizaban como sistemas habituales de numeración. Vitruvio en su libro III nos dejó explicada esta distinción que para él era también una reivindicación de dos culturas, las griegas basadas en el seis y las romanas en el diez. Para nosotros, no es casual la identificación del cinco con la norte y el seis con la sur.

62 En la primera vuelta de la escalera las ventanas son iguales, estrechas y largas rasgaduras, aspilleras finalizadas en arquillo que nos induce a pensar en ciertas precauciones defensivas.

do e irregular con una clave no muy geométrica ni perfecta pero situada en el centro del arco. El uso de la división par, en seis piezas, no era sólo una disposición inquietante sino que, además, debido a su consciente homogeneidad, se confrontaba a la irregularidad que se veía en el lado norte. Allí, a pesar de que parecía también mantenerse la división sin clave y con junta en el eje, el reparto geométrico del semicírculo del arco se realizó contrariamente sobre un número impar, el cinco. Y se hizo, además, con poca regularidad debido a que algunas piezas fueron subdivididas a su vez en mitades lo que daba una división en diez que volvía al par. Este reparto estaba claramente pensado para realizar los cinco cilindros decorativos que se pusieron en dos de sus arquillos y que, a pesar de no ser colocados en los cuatro restantes, mantuvieron los intervalos de las dovelas como si se hubieran podido hacer[60]. No es despreciable recordar que interpretados en clave simbólica estos números, el seis y el cinco, pertenecen a dos concepciones muy diferentes que tan sólo reseñamos pero en las que no quisiéramos entrar[61].

Pero, siguiendo la enumeración de esas diferencias entre capillas, existen otras dos que pasamos ahora a explicar. La primera nos sitúa en la clave de la capilla sur, donde se colocó una talla con una figura de un ángel que ha sido identificado como San Miguel a tenor de la advocación que obtuvo con posterioridad este espacio. La inexistencia de una pareja en la clave de la gemela norte acentúa el señalado desequilibrio entre ambos espacios. La segunda curiosa divergencia se encuentra en la forma en que se abrieron los ventanucos que iluminan la segunda vuelta de los husillos de las torres. El del lado norte se hizo con forma de media luna y en el sur se realizó el hueco tan redondo como un sol[62]. Como es bien sabido, la iconografía de la luna y del sol fue muy frecuente en la representación de algunos temas cristianos, sobre todo en el cielo que acompañó a la crucifixión de Cristo o en los relacionados con la visión celestial del Apocalipsis. Por ello, una vez identificada la media luna del lado norte, y siendo la ventana simétrica un círculo, la lógica nos hizo ver allí a su pareja el sol. Si unimos a este hecho la clave del ángel, y recordamos aquellas otras de las bóvedas de la cripta del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, ambas con ángeles sujetando cada uno de esos astros, la identificación simbólica resulta muy convincente. Por otro lado, es también similar, y en múltiples ocasiones señalada, a otra clave famosa con ángel, esta vez única como en nuestro caso, y que decoró la bóveda central de la tribuna del nártex de La Magdalena de Vézelay. Todas estas coincidencias nos hacen ver un horizonte cuya sensación no es otra que la de estar frente a una temática plausible y semejante. Pero no habremos de olvidar que nuestro ángel está descompensado, es asimétrico y carece de ligazón frente a la dualidad del sol y la luna de las capillas, lo que nos obliga a resaltar la dificultad que existe para achacarle a su disposición una temática precisa y única (como en los casos reseñados) cuyo sentido puedan conjugar, además, dentro de estas peculiaridades señaladas.

Así que intentaremos ahora resumir lo que para nosotros es más importante de las divergencias que hemos detectado entre las dos capillas del nártex. Por ejemplo, la capilla sur, la del sol y el ángel, es la que tiene mayor homogeneidad y finura en sus tallas como corresponde a la utilización de la piedra caliza que allí se usó, muy escasa en toda la obra, y por tanto costosa. Convendría no olvidar este gasto como un componente de calidad asociado a la riqueza del material. En la norte, por el contrario, hay mayor variedad de tallas y de solecismos decorativos como los machones estriados o los arcos con los cilindros agujereados y en la que se incluyó, también, la ventanita con forma de luna. Es, de las dos, la más pintoresca y heterogénea. ¿Podríamos hablar entonces de una división que viera en una contenidos más ligados a lo terrenal y prosaico, frente a la pureza de su compañera más perfecta, solaz y celestial? Es decir, ¿estarían tratando de significar con esa dualidad contrarios del tipo de los que se asocian a la luna y el sol, como noche frente a día, sombra y luz, caos contra orden, siniestro-probo, con lo que crear una marcada división entre ellas? ¿O por el contrario, toda la variación temática de la capilla norte estaría haciendo hincapié en una visión profana y herética, frente a otra más ortodoxa y recta? Por ejemplo,

63 Catecúmenos, penitentes y peregrinos eran, según Hernández Callejo y Miranda que lo sigue en casi todo, los primitivos usuarios de estas capillas. Repullés ya defiende la segunda interpretación y aclara que en la época en la que se construyeron, no existían ya, pues los niños se bautizaban al nacer y los penitentes eran confesados en la iglesia. HERNÁNDEZ CALLEJO, A., *Memoria histórico-descriptiva*... *op. cit.*, p. 15; REPULLÉS, E. M., *Basílica*... *op. cit.*, pp. 54-55. Función de realce y cobijo de la hermosa portada según VILA, M., *Ávila Románica... op. cit*., p.90.

64 Las interpretaciones de los significados de las capillas norte y sur estudiadas por Daniel Rico en: op cit.: p. 277-280.

65 La capilla de Santa Marina aparece mencionada en la Bula de Bonifacio VIII que cita B. Fernández Valencia y que sería de 1300 y que se documenta, en los libros que pertenecieron a la iglesia de San Vicente, como la que pertenecía a D. Diego Palomeque. Fue Rico quien señalara por primera vez esta advocación. Vid., RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila*... *op. cit.*, pp. 209, 217 y 344. La de San Miguel perteneció a la familia de los Orejones. Ambas son citadas por Bartolomé Fernández Valencia como pertenecientes a los bravos defensores del templo contra la furia mahometana. Por esto se les concedieron estas capillas a modo de panteones familiares. La leyenda sólo tiene de verdad que los Orejones, hacia 1503, la dotaban como recogen los libros becerros. Por otro lado, la pintura de la norte tiene palomas como corresponde al apellido de sus destinatarios. FERNÁNDEZ VALENCIA, B., *Historia de San Vicente y Grandezas de Ávila (1676)*, ed. T. Sobrino Chomón. Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1992, p. 254.

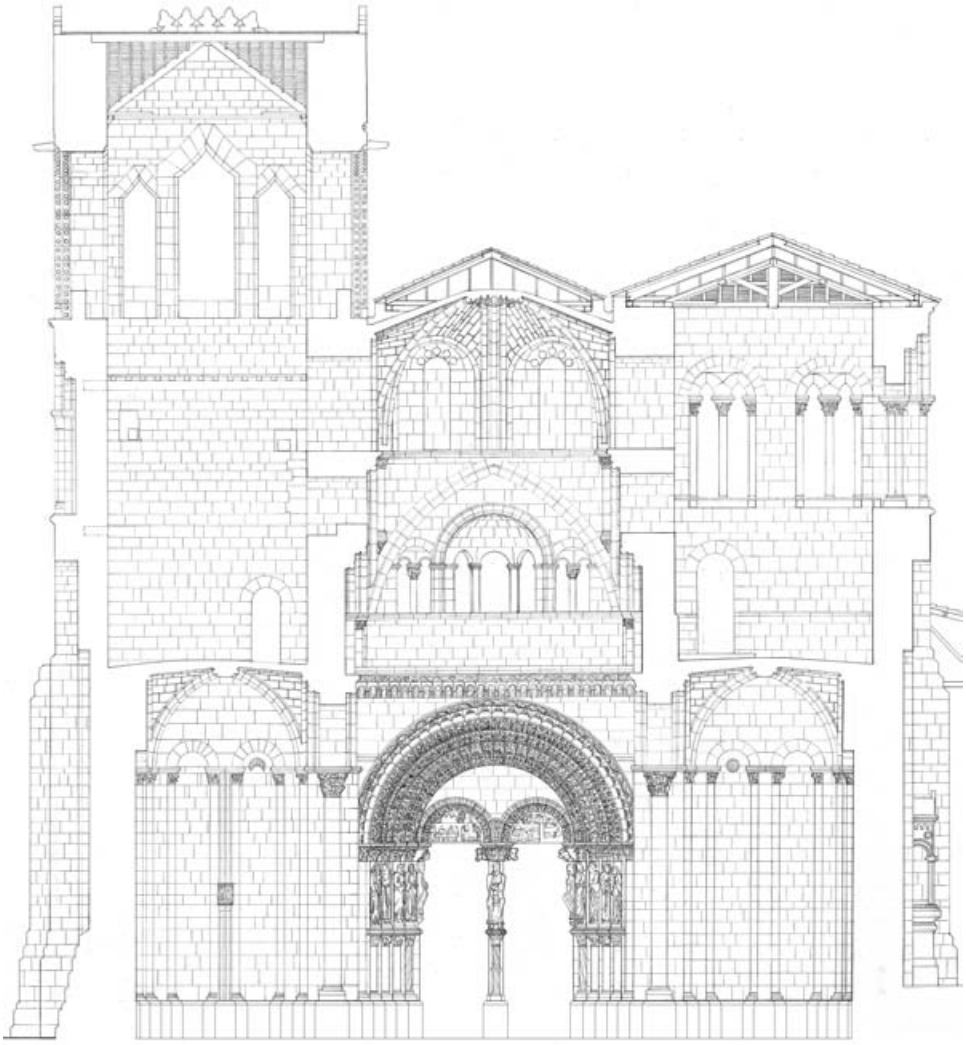
66 Sobre una capilla con un ángel en una de sus claves es fácil pensar en una advocación originaria del tipo de San Miguel que además coincide con otra de la catedral (DAVID-ROY, M., "Chapelles hautes dédiées à Saint Michel, á l'époque romane", en *Archéologia, 106* (1977), pp. 49-57), pero más complejo es saber por qué asignarle la norte a Santa Marina. Esta santa, además de virgen, fue mártir del paganismo. Existe una triple vinculación simbólica lunar-acuosa-virginal que no parece separarse mucho de lo que podría asociarse a su nombre. Es decir, podría estar suplantando el mito pagano de la diosa griega Artemisa o de la Diana romana. En ellas se asociaban la virginidad de las aguas con las de la luna. Sobra recordar que en la capilla norte existía la representación de este astro. FARIÑA, F., *Santa Mariña de Augas Santas. Guias do Patrimonio Cultural / 7*. Fundación Caixa Galicia, 2002.

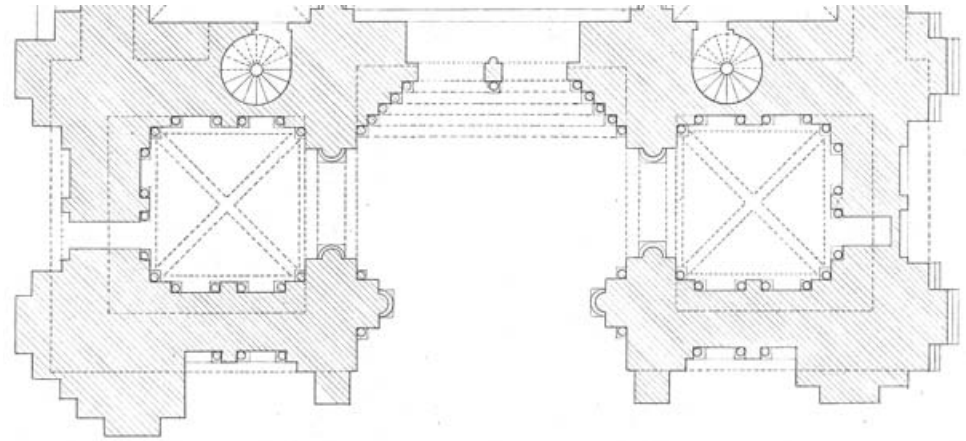
67 Esta división era así comentada y justificada algo después de que se construyera nuestra iglesia (las citas bíblicas aparecen localizadas en la edic.). DURANDI, G., "Rationale Divinorum Officiorum", traducción de Mellado, J., en SEBASTIÁN, S., *Mensaje del Arte Medieva*l. Córdoba, Escudero, 1978, Anexo Documental, p. 9: "Los hombres y las mujeres se reúnen en la iglesia separadamente; según Beda esto se debe a la continuación de una vieja costumbre y por ello se explica el que José y María perdieran al Niño, porque al no verlo junto a sí, cada uno pensaba que estaba con el otro. La causa de esta separación radica en la condición natural del hombre y la mujer, pues si sus cuerpos se acercan más, se excita su pasión. Así pues, como en la iglesia debemos llorar nuestros pecados, es preciso evitar en ella el propiciarlos mediante los deleites carnales; de este modo los varones permanecen en la parte sur y las hembras en la norte para significar que los sanos más resistentes deben a las tentaciones mayores de este mundo y los débiles, a las menores y el sexo más fuerte debe colocarse en el lugar más abierto, pues según el apóstol: 'Fiel es Dios que no permitirá que seáis tentados sobre vuestras fuerzas' (I Cor. 10, 3). A esto se refiere también la visión de Juan en la que contempló a un ángel robusto poniendo su pie derecho sobre el mar (Apoc. 10, 1-2), pues también los miembros más robustos se oponen a los peligros mayores; según otros, los varones deben colocarse en la parte anterior y las mujeres en la posterior, 'porque el varón es la cabeza de la mujer' (I Cor. 11, 3; Ephes. 5, 23) y, por tanto, su guía". También Repullés menciona la división de las naves laterales en hombres al sur (ándros) y mujeres al norte (matroneum). REPULLÉS, E. M., *Basílica*, *op. cit.*, p.15.

¿podrían las estrías o la temática de algunos capiteles vincularse con el paganismo clásico mientras que los arcos con los círculos perforados, o la propia ventanita en forma de luna, asociarse de lleno con la herejía de Mahoma? Al lado opuesto, las finas tallas en la piedra caliza, con su uniforme variedad de hojas de acantos, evidencian un claro deseo de homogeneidad. En el centro, la clave con el ángel acentúa, aunque de forma indirecta, la lectura de esta capilla como lugar celestial. Para afianzar la evidencia de que la elección de los capiteles vegetales ha de entenderse como algo positivo, habremos de observar que también son hojas de acanto las que se colocaron sobre las cabezas de los apóstoles y del Cristo del parteluz. Son excepción las jambas, que tienen ménsulas talladas para sujetar los dinteles y que están vinculadas con otro ciclo simbólico, el de los leones mansos y mortíferos del que hablaremos luego.

Pero antes de continuar con estas averiguaciones sería interesante que viéramos algunas de las interpretaciones ensayadas por otros autores. Los primeros que las estudiaron vieron en ellas capillas catecumenales y así las llamaron, otros las asumieron como prólogo al gran poema del templo, de preparación y desahogo para la entrada y la salida de los fieles, enlace entre lo profano y lo divino, o como simple parte de la decoración monumental de la portada principal, explicaciones generales que no entran a resolver nuestro problema sobre el uso al que estarían vinculados estos espacios[63]. La última y más cerrada ha sido la formulada en su tesis doctoral por el profesor Daniel Rico[64]. Él ve, en unión a la interpretación iconográfica de la portada de la que aun no nos hemos ocupado, un evidente programa estrechamente asociado al tema funerario. Nosotros, por el contrario, no quisiéramos relacionar de una manera tan estrecha y funcional la construcción de estas capillas con el uso cementerial. Porque, como vimos más arriba cuando hablábamos de la catedral, éste pudo sobrevenir después y, por lo tanto, estaríamos haciendo recaer en su origen usos tardíos. Para nosotros, los motivos que llevaron a levantar este complejo nártex preferiríamos hacerlos recaer en procedimientos menos funcionales o específicos, más vinculados con la liturgia que allí se pudiera producir o, quizá, simplemente con aspectos más teatrales como las procesiones, pero con suficiente justificación como para levantar tal exhibición, aquella de una cuidada propaganda tan proselitista como monumental. En muchas ocasiones rechazar la justificación funcional de una determinada acción no es descargarla de valores sino hacerla más intuitiva, menos determinista, dejarla abierta a los designios de la voluntad de las circunstancias. De hecho, como ya se ha señalado, todo parece indicar que el nártex no se concibió de una vez sino que por el contrario fue un proyecto abierto que no concluyó hasta muy avanzada la construcción de la nave.

Para tratar de aclarar mejor las múltiples preguntas que surgen sobre el contenido simbólico de las capillas podemos explorar otro hecho interesante. Por los documentos históricos que se han conservado sabemos que estas capillas tuvieron advocaciones que refuerzan otra polaridad que en esta ocasión es de género. La capilla norte estaba dedicada a Santa Marina mientras que la sur tenía a San Miguel como patrón[65]. Sin embargo, habremos de preguntarnos si nos encontramos ante una pista segura que pueda entroncarse con los originales deseos de quienes las construyeron. Para nosotros, esta nueva disparidad es algo más simétrica, y muy posiblemente circunstancial, que voluntaria e intencionada desde su origen. Por mucho que la virgen gallega fuera tributada con gran devoción por entonces, y que San Miguel fuera el guardián del cielo y tuviera por costumbre tener culto en los lugares altos como las capillas elevadas de los portales, no parece lógico que aquí cumplieran con los deseos de quienes pensaron la decoración de las capillas contraponiendo santos de sexos contrarios y jerarquía tan dispar[66]. Es verdad que en ocasiones se explica la topografía del interior de las iglesias según una división norte-sur coincidente con el lugar destinado a las mujeres y los hombres[67]. Luego, es posible que en las advocaciones pudiera haber influido indirectamente esta circunstancia. Lo que no podemos asegurar es que advocación y simbolismo fueran planteados para coincidir cuando se levantaron las capillas ya que el nombre pudo ser posterior. Así que debido a todos los datos recogidos,





Sección transversal por el nártex de San Vicente mostrando el antiguo zócalo, hoy desaparecido

Planta del nártex

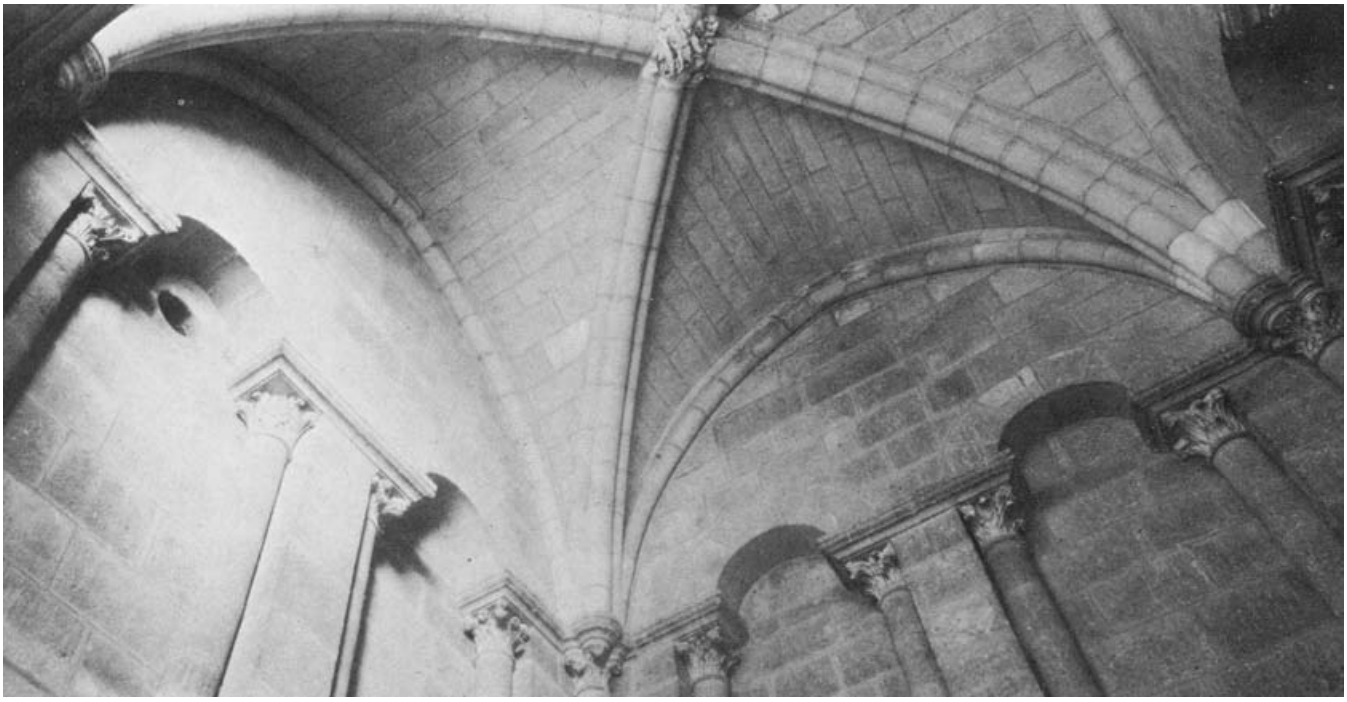
68 Repullés, en una culta nota hablando sobre el tres y la simbología de la trinidad de los espacios absidiales, comenta que "además de representar las tres personas de la Santísima Trinidad, tiene una significación teológica, por la unión hipostática del Verbo con la naturaleza humana (unio carnis ad animam, unio divinitatis ad carnem, unio divinitatis ad animam) y otra mística, cuando se hace referencia al que ora, al que se ora y a la oración misma". Sin embargo, creemos difícil establecer este tipo de significados entre los tres espacios del nártex. REPULLÉS, E. M., *Basílica*..., p. 55, n. 2.

el panorama que se nos ofrece acentúa sobre todo la diversidad entre estos ámbitos por lo que dudamos que se pueda mantener una explicación funcional tan homogénea como la que Rico propone para el uso de su suelo. Para él, las capillas y todo el cuerpo occidental fue pensado para servir principalmente de lugar de enterramiento de gente privilegiada. Para nosotros, sin dudar de la concepción simbólica que tan brillantemente defendió este autor sobre el tema funerario al que supone estaba ligado todo el cuerpo occidental, no creemos necesario encadenar función alegórica con uso. Para mantener esa ligazón habría sido necesario determinar, por un lado, que existió una diferencia en los enterramientos del lado norte y del sur puesto que la simbología entre estas capillas era tan divergente, y dos, si las pruebas no pudieran establecerse, investigar cuál podía ser el procedimiento para llevar a cabo tal división. Pensamos que tal y como se encuentran las investigaciones hoy en día, resultaría difícil encontrar material que permitiera defender o justificar una propuesta así.

Si, como comentábamos, no nos parece necesario establecer esta identidad funcional y simbólica ¿qué proponemos pues como motivación primaria para esta arquitectura tan específica? De haber alguna tendríamos que hacer casar los espacios con la significación que quisieron darles a ellos y que en parte hemos intentado explicar. Por otra parte, creemos prematuro un acercamiento completo sin haber todavía entrado en el significado de la portada. La verdad es que por ahora no podemos tener una respuesta clara, pero sí podemos ofrecer algunas especulaciones sobre el conjunto espacial que quisiéramos plantear aunque sin que por ello tengamos que decidirnos por cual será, a la postre, la que más nos convenza. Una primera opción contemplaría el hecho de que las capillas, al estar en el plano del suelo, podrían estar formando un primer ciclo binario entre sí, y otro secundario en torno al espacio de mayor tamaño creado por la portada y la bóveda octopartita que sobre ella se alza. Entre ellas se establecería una división cruzada del tipo terrenal y celestial. Habría una división horizontal norte-sur que tendría de por sí esa dualidad, y a su vez, la vertical la repetiría otra vez en un grado más elevado mediante el cambio de eje abajo-arriba. También podríamos plantear otra fórmula sobre la base del tres. En ella dos partes menores, Hijo y Espíritu Santo, se supeditan a una de mayor altura que las envuelve como Dios Padre formando así un trinitario todo[68]. Pero todos estos ensayos tendrían que subordinarse a la división norte-sur de las capillas y encontrar para ellas significados duales que puedan compaginarse con el gran espacio central. Pensemos en una visión del tipo iglesia nueva y vieja, o de los gentiles y judíos, o aun, iglesia amenazada y triunfante que complementaran ambos lados del espacio principal. No queríamos dejar de explicar estas posibles interpretaciones porque, como se ve, es bien difícil hacer casar todas las peculiaridades en una sola hipótesis. ¿Habremos de renunciar, nos preguntamos, a que exista una única opción que resuelva tan complejo puzzle? Porque somos conscientes de que esta necesidad de establecer una interpretación cerrada, que digamos, cuadre todo sin dejar cabos sueltos, puede ser más un empeño que un reflejo de lo acontecido. ¿No será, todavía, una forma de pensar inmersa en una periclitada cultura determinista? O, tal vez, sea una perversión del mismo sistema. De los modos de hacer consustanciales al oficio, léase, la retórica construcción de los hechos que forman parte del pasado bajo la determinación externa de quien ejerce la interpretación histórica cuya voluntad no deja ser un acto privado que trata de dar explicación al modo de hacer de aquellos artífices. Porque podría ser, nos parece, que dentro de los avatares constructivos de estos artesanos, la improvisación o la variación sobre los cánones entraba dentro de lo aceptable. Es, por ejemplo, bien diferente al proceder que vimos tenía el taller anterior, menos ambicioso y también mucho menos especulativo. Creemos, por tanto, que habremos de tener en cuenta y resaltar esta actitud a la hora de comprender los procedimientos por los que se guiaron quienes realizaron esta segunda fase de la iglesia.

Así, lo que hoy vemos es sólo lo que finalmente pudieron o quisieron hacer. Por eso habremos de seguir estudiando las capillas para entender mejor lo que nos ha llegado. Sin pre-





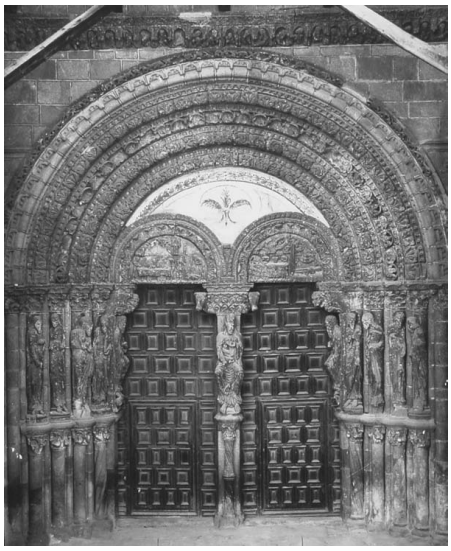
Fotografías de las capillas norte y sur del nártex de San Vicente

69 Debido a que los principios son más propios para los tanteos que dan frutos variados y poco sistemáticos. Pero también, como defendemos, podría no existir improvisación en estas divergencias. Por otro lado, también en la nave, a las espaldas de esta torre y como decíamos más arriba, se colocaron capiteles del taller aragonés que inducían a pensar que esta zona estaba más adelantada cuando se cambió de obrador. Vid. supra.

tender fijar con exactitud cuál de ellas fue acometida en primer lugar, nos inclinamos a considerar la norte como la más aventajada de las dos y, por tanto, en la que se puso a punto el plan que se pretendía hacer[69]. De estos cambios sólo hay uno situado en la torre sur que podríamos considerar como una alteración a lo que se ejecutó en la norte. Veamos por qué decimos esto. Comencemos por lo que primero se ejecutó. Nada impide pensar que de haberse querido, tanto las acanaladuras como en un segundo momentos los arquillos, pudieran haber sido labrados en las dos capillas. El caso de la luna y del sol es una variación intencionada que habrá de ser asumida como una manera de reafirmar la disparidad originaria entre ambas. Para nosotros, el elemento más enigmático es el de la ausencia en el lado norte de otra clave figurada. Dos hipótesis pueden dar explicación a esta ausencia sin acudir a la gratuita referencia a su pretendida advocación. Una, que la capilla norte se habría finalizado cuando se decidió introducir el motivo de la clave con ángel y sólo se pudo colocar en la que se cerraba por entonces, y entendemos que para reforzar el simbolismo con el había sido concebida. Y dos, que ambas fueron proyectadas lisas, y por alguna razón, una clave tallada para otro lugar no fue colocada y se le buscó un nuevo emplazamiento. Entonces hubo, según nuestra hipótesis, que buscarle otra ubicación y esta recayó en la capilla que les pareció más idónea al programa que querían transmitir, es decir, en la sur.

Demasiadas incógnitas parece tener esta última hipótesis. ¿Dónde, por ejemplo, estaba ese hipotético emplazamiento para el que se concibió y talló pero en el que finalmente no se colocó? Para nosotros, retornando a la conclusión del epígrafe anterior, esta clave podría ser otra prueba de esa bóveda que creíamos ver colocada en el centro del nártex. Aquella que interpretamos fue finalmente descartada por un proyecto más ambicioso y monumental. Luna y sol, a cada lado, y el ángel anunciador en el centro sobre la portada tallada. Esa es una opción mucho más cerrada que la que finalmente se hizo. Esta hipótesis que avanzamos deberemos retomarla cuando estudiemos la construcción de la portada occidental. Basta, por ahora, con que hayamos logrado obtener otra prueba circunstancial de la bóveda desaparecida. Eso sí, con esta opción remarcamos, además, la ya señalada diversidad temática de las dos capillas.









Fotografías de las portadas de Avallon, San Vicente, Vézelay y Autun

70 Al realizar las excavaciones se vio que sólo existía una moldura corrida de transición que había sido picada para facilitar el apoyo de las losas del nuevo suelo. Esta moldura debía ser como la que tiene la nave, tres cuartos de bocel con hendiduras en sus finales para transición del muro.

71 Incluso como señaló Rico con pequeñas columnas en la zona inferior según aparecen en la obra gráfica que se señala en la nota que sigue. RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, p. 192 n.178.

72 Salet propuso en Vézelay este modelo de portada para otra situada en la pared occidental que fue posteriormente modificada cuando se levantaba el nártex. Debido a que en la portada anterior no existía el reducido segundo cuerpo de columnas rectangulares que ahora tiene y que su parteluz era el San Juan Bautista que ahora está izado e incrustado parcialmente en el tímpano, no le quedaba más remedio que proponer para su hipótesis de reconstrucción una solución que le permitiera aumentar la altura de las puertas lo que conseguía con dos arcos. Esta solución correspondía bien con lo que había en Dijon y Avallon por lo que se formaba una cadena que podía ser mantenida sin dificultad. En su primera hipótesis, todavía sin arcos, señaló la portada de Montreal como ejemplo de proporciones plausibles en Borgoña (no le interesaba nada que sus dinteles fueran arcos como la abulense). Creemos que la solución deba ser parcialmente retocada por lo que se señala dos notas más abajo y, además, nunca ponerse en relación con San Vicente. SALET, F., "La Madeleine de Vézelay. Notes sur la façade de la nef", en *Bulletin Monumental*, (1940), pp. 223-237; Idem. *Cluny et Vézelay. L'oeuvre des sculpteurs*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1995, p. 88.

73 No he podido consultar la obra original en la que salen reproducidas: PLANCHER, Dom, *Histoire générale et particulière de Bourgogne*, Dijon, 1739. reedit., Paris 1947. Sin embargo, si he podido verlas en: VALLERY-RADOT, J., "L'Iconographie et le style des trois portails de Saint-Lazare d'Avallon", en *Gazette des Beaux-Arts, LII* (1958), pp. 23-34, (reseñado por Beaulieu, M., en *Bulletin Monumental, 117* (1959), pp. 138-149); QUARRE, P., "La sculpture des anciens portails de Saint-Bénigne de Dijon", en *Gazette des Beaux-Arts*, (1957), pp. 177-194, (reseñado por Beaulieu, M., en *Bulletin Monumental, 115* (1957), pp. 293-295).

6. Portada Occidental

6.1 Estructura general

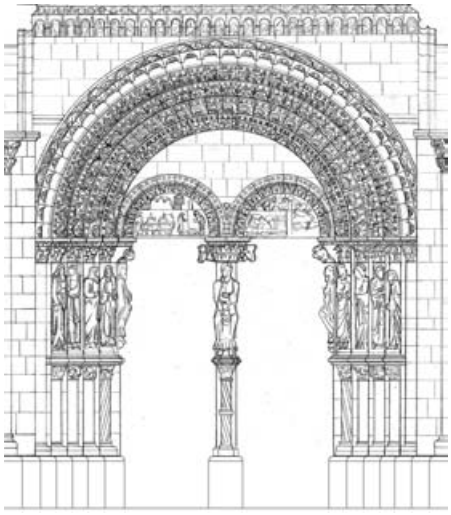
Pero, si lo que intentamos es conocer cuál es el programa temático de las capillas, habremos de esperar a ver qué es lo que se esconde detrás de la iconografía de la portada principal, una de las piezas de mayor importancia de la fase borgoñona. En ella se puede comprobar no sólo la maestría de sus autores, si no la novedad estilística que representó para la escultura románica del momento. Porque, estando tan vinculados estos espacios con el del portal, y siendo la portada la piedra angular de todo el conjunto, parece imprescindible que descifremos ésta para que todo lo demás tome sentido. O dicho al revés, que lo que digamos de las capillas esté de acuerdo con lo que extraigamos de la rica simbología del pórtico. Aquella que podemos identificar en sus capiteles, columnas, dinteles y arquivoltas, que oigamos lo que se quiso decir en este magnífico conjunto escultórico que fue tallado para servir de ingreso al interior del templo de San Vicente y de sus hermanas Sabina y Cristeta. Pero, no sólo tendremos que analizar la portada en relación con las capillas, sino que habremos de ponerla en relación con la bóveda octopartita que cubre todo el nártex, con el balcón-tribuna y con los demás elementos escultóricos que están íntimamente ligados dentro de este ámbito de tan lograda arquitectura.

Pero vayamos por partes. Lo primero que tendríamos que señalar es que la configuración general del portal y del nártex es menos llamativa que la que lucía en origen debido a que, como ya hemos señalado más arriba, todo el suelo está ahora sobreelevado por un nivel de enterramientos realizado probablemente hacia el siglo XIV. Esto supone que a la portada le falta una franja de aproximadamente un metro de zócalo liso igual al que tiene la iglesia en su interior[70]. Lo que ahora es una división doble de columnas superpuestas tuvo en origen una división tripartita cuya graduación progresiva hacia la zona alta donde se colocó el apostolado se producía de manera más lenta y armoniosa. Este zócalo suponía aproximadamente un noveno del total de la portada, cinco de cuyas nueve divisiones correspondían a la parte de las columnas frente a las cuatro restantes que eran ocupadas por el desarrollo semicircular de las arquivoltas, una dimensión lo suficientemente importante como para no dejarla pasar por alto. Frente a los modelos borgoñones tantas veces señalados de Autun, Vézelay o Avallon, el caso de la portada de San Vicente difiere en gran medida por esta fórmula tripartita de división vertical que hoy en día permanece oculta. En las francesas la división tiende más hacia las columnas únicas de Autun, bien con un importante zócalo como es el caso de Avallon[71] o con una columna menor sobrepuesta como en Vézelay. Así que un basamento liso con las dobles columnas nada tiene que ver con estos ejemplos por mucho que estilo y temática se asemejen a lo realizado en Borgoña. Supuso cierta novedad que debió influir en otros posteriores como en el pórtico compostelano que reduce el zócalo pero que lo decora y labra manteniendo la división tripartita que en Ávila se daba.

En cuanto a la otra peculiaridad estructural de nuestra portada, la de disponer dos dinteles con forma de arcos apoyados en el parteluz central, hay que señalar también que su parecido con los tímpanos de las portadas borgoñonas es también exiguo. Algunos autores han encontrado una vinculación muy cercana con Avallon. Los temas esculpidos en los capiteles avallonenses del primer cuerpo de columnas y las arquivoltas (no así con las estatuas-columnas que antes tenía este pórtico borgoñón y de las que sólo se ha conservado una y restos de otra) tienen un reflejo directo con sus homónimos abulenses. Por eso, es lógico que hayan tratado de emparentarlas más de lo que en realidad lo están. Pero a la que sí se parece la portada de Avallon es a otra borgoñona algo anterior y hoy desaparecida, la de Saint-Bénigne de Dijon[72]. Basta para comprobarlo mirar los antiguos grabados realizados para el libro de Dom Plancher en el siglo XVIII en el que aparecen ambas antes de sufrir los destrozos del tiempo y de la Revolución[73]. Su mayor parecido se basa en que







Portadas de las iglesias francesas de Sainte-Foy de Morlaàs y Sainte-Marie d'Oloron

Debajo, dibujo de la portada de San Vicente con el desaparecido zócalo

74 Las portadas borgoñonas tienen el dintel separado temáticamente del tímpano superior. En algún caso la separación desaparece haciendo que dintel y tímpano sean una misma superficie, pero no desaparece del todo la división temática. En San Vicente, no existe separación temática aunque constructivamente sí se haya fabricado con una pieza larga de dintel y dos sectores de circunferencia desiguales que completan la parte superior hasta rellenar el semicírculo del tímpano.

75 En Saint-Bénigne de Dijon y en Avallon nos inclinaríamos a considerar la aparición de los dos arquillos como obras posteriores de reparo o restauración de unos dinteles rectos que se habrían quebrado.

76 De los ejemplos que han sido puestos en relación con San Vicente sólo el de Montreal se parece estructuralmente aunque difiere completamente en estilo y decoración. Además es algo posterior. San Pedro de Tonnerre es un caso controvertido por estar reconstruido después de un incendio. Estas similitudes fueron encontradas por Lacoste para tratar de ver que en Borgoña había portadas que pudieran servir de base para la abulense además de dos meridionales francesas de las que hablaremos. LACOSTE, J., *Les grands sculpteurs romans du dernier tiers du XIIe siécle dans l'Espagne du Nord Ouest*, Thèse d'État, Université de Toulouse-le-Mirail, 1986. p.338. Daniel Rico, se hace eco de las opiniones de Lacoste en RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, pp. 191-192, n. 179.

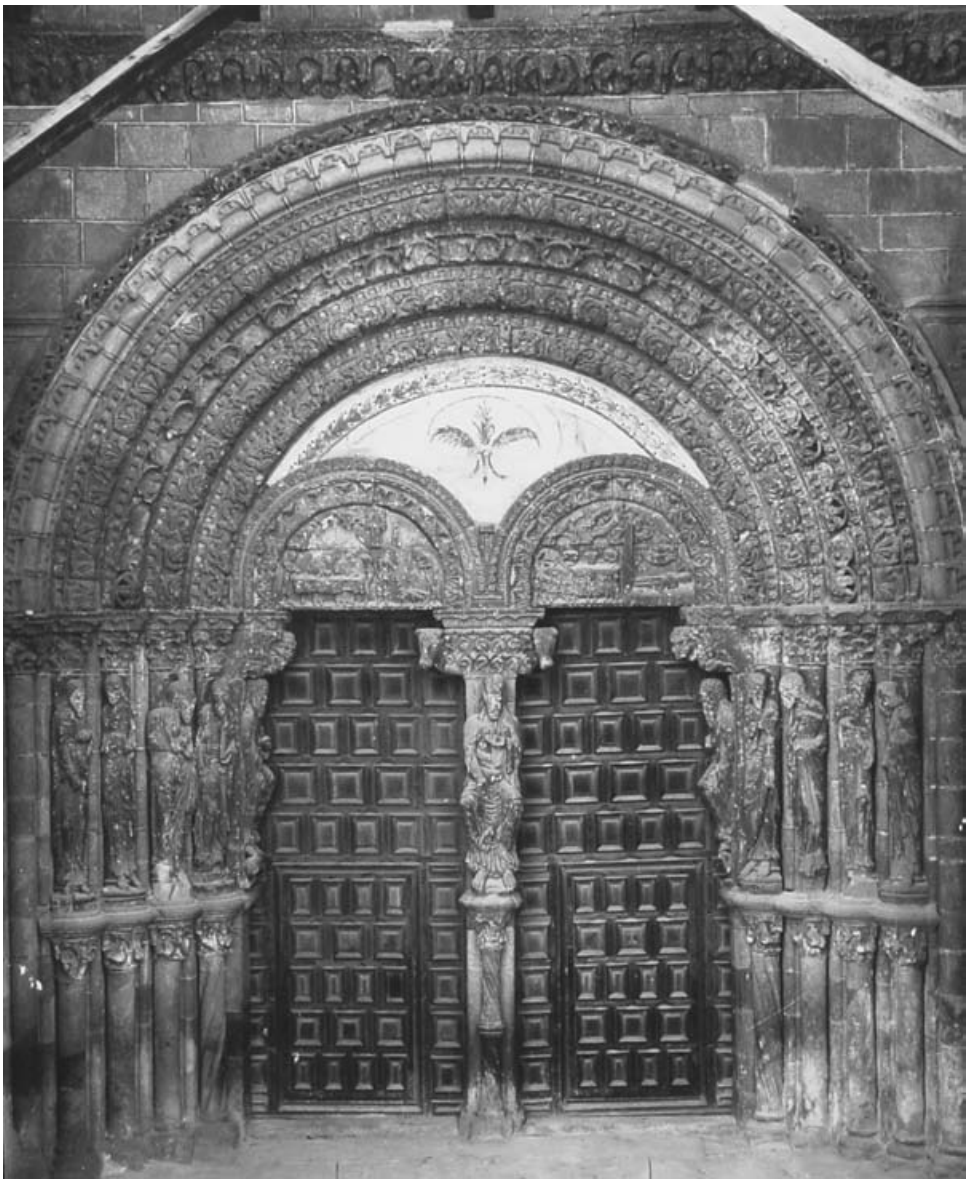
77 Antes que Pita, otros investigadores habían reparado en estas semejanzas pero a él le corresponde un mayor desarrollo, p.e.: MÂLE, E., *L'Art religieux du XIIe siécle en France: Etudes sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*. París, 1922; LAMBERT, E., *El arte gótico en España. Siglos XII y XIII.* Madrid, Cátedra, 1977 (trad. de *L'art gothique en Espagne aux XII et XIIIe siècles*. París, Evre Herrissey, 1931). PITA ANDRADE, J. M., *Escultura románica en Castilla. Los maestros de Oviedo y Ávila*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1955, pp. 36-37. Posterior a Pita, el que más se refiere a estas cuestiones es Lacoste que le quita el protagonismo exclusivo al foco bearnés para ofrecérselo al borgoñón. LACOSTE, J., *Les grands sculpteurs romans... op. cit.*, pp. 338. Sobre las dos iglesias bearnesas vid.: BARTAL, R., "Le programme iconographique du portal occidental de Sainte-Marie d'Oloron et son context historique", en *Les Cahiers de Saint.Michel de Cuxa, n. 18* (1987), pp. 95-113; DURLIAT, M., ALLÈGRE, V., *Les pyrénées Román*, La Pierre qui-vire, Zodiaque, 1969; DURLIAT, M., "Le portail roman de Morlaàs", en *Bulletin Monumental, CXXXVI* (1978), pp. 55-61; LACOSTE, J.,"Le portal roman de Sainte-Marie d'Oloron" en *Revue de Pau et du Bearn*, (1973), pp. 45-78; Idem., "Morlaàs", en *Archéologia, 79*, (1975), pp. 13-30; Idem., *Saint-Foy de Morlaàs*, Pau, 1976. GIANNERINI, P. L., *La cathédrale Sainte-Marie d'Oloron*. Zaragoza, Pierre Louis Giannerini Ed., 2002 (con buenas fotografías y últimos descubrimientos).

78 Por ejemplo, en los trabajos de J. Lacoste, M. Vila da Vila y D. Rico. Interesante es la apreciación que señala Moralejo según la cual, la portada sur de San Vicente comparte con la sala capitular de la Daurade conexiones temáticas mientras que son indudables las estilísticas con Borgoña. También le parece que la unión de estatuas columnas y relieves puede verse en ejemplos franceses y españoles como el abulense o los compostelanos del Pórtico de la Gloria y Platerías. MORALEJO, S., "La fachada de la sala capitular de la Daurade de Toulouse. Datos iconográficos para su reconstrucción", en *Anuario de Estudios Medievales, 12* (1983), pp. 37-67.

ambas tienen dos arcos de paso a cada lado del parteluz sobre cuyas dovelas se apoya el dintel recto decorado y el tímpano semicircular superpuesto como es habitual en las portadas borgoñonas[74]. En lo estructural esta confusión viene auspiciada por el hecho de que éstas tienen también dos semicircunferencias dentro de otra mayor, la de las arquivoltas. En realidad, a pesar de que geométricamente son tan parecidas, lo que en un caso son arcos vacíos en el nuestro son tímpanos ciegos. Los primeros sirven para apoyo de un dintel recto sobrepuesto mientras que los abulenses son propiamente dinteles tímpano en forma de arco y en donde se esculpió, dividida en dos, toda la parábola del pobre Lázaro (Lc 16, 19-31)[75]. Por tanto, creemos que ni éstas ni otras composiciones borgoñonas deben señalarse como los patrones a los que se sujetaron quienes realizaron la de San Vicente por mucho que se hayan buscado y encontrado ejemplos que sí son del mismo tipo, la de Montreal y la de Saint-Pierre de Tonnerre[76].

La verdad es que el procedimiento estructural llevado a cabo en nuestra iglesia es algo más primitivo, similar al que servía para ejecutar las portadas de un vano que tenían cegado el tímpano con una pieza esculpida como se ve en tantas entradas románicas. Esta solución se duplicó aquí creando una puerta doble con parteluz de apoyo a dos semicircunferencias inscritas dentro de otra mayor donde se tallaron las sucesivas roscas de arquivoltas. El parentesco más directo de esta portada ya fue señalado por Pita Andrade y corresponde a dos iglesias del pirineo francés, Sainte-Marie d'Oloron y Sainte-Foy de Morlaàs[77]. Sin que esto quiera, por supuesto, indicar que la escultura realizada en la portada de San Vicente tenga nada que ver con el estilo de las pirenaicas. Sólo es semejante, y mucho, la configuración estructural de la puerta y en algún caso ciertas semejanzas iconográficas como el apostolado de Morlaàs o las cabezas de leones devorando hombres como las que existen en Oloron, pero son ejemplos tan comunes que no han de vincularse con la nuestra a pesar de que la primera escultura plenorrománica de San Vicente tuviera una orientación languedociana que ya ha sido señalada por quienes la han estudiado, mencionando incluso estas iglesias como claros ejemplos de la primera fase abulense[78].

Veamos, entonces, si se puede deducir alguna cosa interesante de esta similitud estructural sin por ello tener que entrar en lo estilístico. Por un lado, procede saber a quién le correspondería atribuirle esa decisión constructiva del diseño de la portada. Sin duda es posible adjudicársela a los escultores borgoñones sin que por ello tengamos que ponernos a rebuscar por debajo de las piedras ejemplos secundarios en su región de origen. Se nos ocurren dos soluciones para que este taller borgoñón pudiera confeccionar una portada tan similar a las dos pirenaicas mencionadas. La primera, y muy natural, que en su camino a Ávila recalaran por esas zonas, les gustara el modelo y lo copiaran al llegar. Y segunda, y menos probable, que se la inventaran ex novo. Pero hay otras posibilidades. La más inmediata, que los escultores no fueran los responsables de tomar esta decisión, bien porque ya había sido tomada, o bien porque no les correspondía a ellos tomarla. Por ejemplo, por ser una responsabilidad del arquitecto o de algún otro director que ejerciera de maestro de las obras y que tuviera otra procedencia u otra formación no específicamente borgoñona. No es sencillo decantarse por alguna de estas nuevas opciones. Sin embargo, quienes hasta ahora se habían planteado dar respuesta a esta clara influencia del *Midi* francés buscaron calmar la inquietud que levantan estos interrogantes otorgándole al taller borgoñón un excesivo protagonismo. Si así fuera, por qué usaron un esquema compositivo tan extraño en su región de origen y tan, si se quiere, demodé para sus renovadores planteamientos. Recuérdese cómo en la capilla norte hicieron que luciera su innovación junto a su maestría. Por tanto, no sería más lógico ver algún compromiso entre un proyecto que se venía haciendo antes y que a la llegada de los borgoñones lo asumieran en un primer momento, para enriquecerlo poco a poco, y variarlo algo después. Es difícil decantarse por una hipótesis tan abierta y llena de interrogantes, así que otra vez la asumiremos como la necesidad que tenemos de permitir que en San Vicente se abra más el marco interpretativo actual, ya que en él nos sentimos algo constreñidos. Es decir, no dudamos de la clara



Fotografía antigua de la portada occidental de San Vicente de Ávila

79 GARCÍA GUINEA, M. A., "Las huellas de Fruchel en Palencia y los capiteles de Aguilar de Campoo", en *Goya, 43-45* (1961), pp. 157-168. Vid. Rico para actualizar la discusión entre las relaciones de San Vicente y el foco aquilarense. RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, pp. 160-184. El mismo autor sobre las esculturas de la portada norte de la catedral de Orense, pp. 172-176.

80 Ya Rico señaló su inquietud al igual que Lacoste sobre este tema. "Comparto enteramente, nos dice, la opinión mantenida por J. Lacoste de que el grupo Vézelay-Avallon "s'avère parfaitement indispensable à la compréhension de la sculpture d'Avila" en la medida en que allí procede buena parte de la materia estilística que los artífices abulenses asimilaron, analizaron procesaron y formularon, pero no acabo de explicarme cuáles fueron los derroteros que estos tomaron para que la mercancía resultante sea en Ávila tan distinta de la avallonesa. La hipótesis lanzada por Lacoste para salvar esta distancia, "l'existence au XIIème siècle, à Avallon, d'une statuaire qui aurait elle aussi frayé les voies de celle d'Ávila", no llega a satisfacerme, aunque presiento -con él- que para entender el proceso de elaboración del estilo de San Vicente y Aguilar de Campoo no es estrictamente necesario salirse de la Borgoña. Se trata, sin embargo, de un mero presentimiento y el quid del asunto sigue siendo, para mí, un enigma. RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, pp. 194-195 y 197-202.

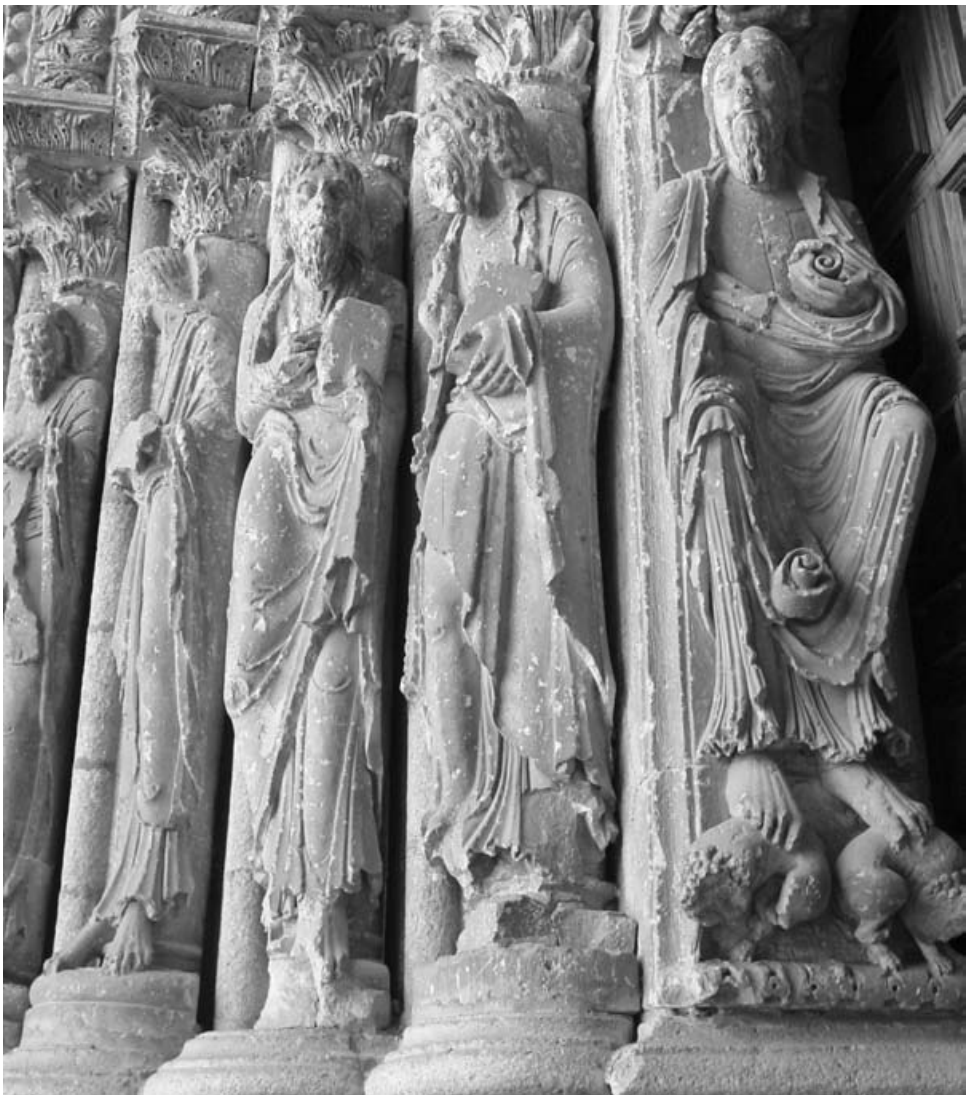
81 GOLDSCHMIDT, W., "El pórtico de San Vicente, en Ávila", en *Archivo Español de Arte y Arqueología. XI*, (1935), 32, pp. 259-273.

82 El que con verdadero acierto ha descubierto Daniel Rico debió existir para las hermanas de San Vicente en la nave sur del transepto. RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, pp. 314-319.

vinculación estilística que existe con Borgoña, o al peso que tuvo la iglesia de Avallón en la nuestra, pero también es claro que hay muchas cosas que no pueden ser atribuidas directamente a esta región. Lo que hasta ahora se había defendido no dejaba que otras opciones también tuvieran su peso en la discusión, sobre todo por los parecidos temáticos, los modismos escultóricos y el lenguaje usado. Pero, en ninguna de las esculturas ni en los capiteles figurados se podía establecer una vinculación directa, el universo estilístico de quien realizó San Vicente es tan personal que sólo se le ha visto en Orense y en Aguilar de Campoo[79]. Sin embargo, no nos sentimos cualificados para emprender esta cruzada en solitario, máxime teniendo que lidiarla en un terreno que no es el que nos concierne, por ello, lo que hemos hecho hasta ahora es desplazarlo al mero ámbito de lo estructural y de la composición y nada a lo estilístico en el que no nos sentimos cualificados[80].

Por poner otro ejemplo más concreto, veamos ahora una interesante anomalía temática de la portada que puede abrirnos una vía para justificar el planteamiento anterior de continuidad entre un proyecto anterior y la llegada del taller de escultura borgoñón. En las lecturas que se han ido haciendo de ella, ha sido muchas veces señalada la falta de lógica que supone que las dos columnas exteriores no tengan estatuas columnas como las restantes, máxime si con ellas se hubiera conseguido que los diez apóstoles que ahora existen pasaran a ser doce. En la actualidad, estas columnas de los extremos de la portada no tienen ninguna subdivisión ni irregularidad desde su base hasta la línea de capiteles y, además, no se notan marcas que nos permitan ver restos de una rectificación o cambio. Esta pareja apostólica inconclusa, o ausente, no es lo único que se echa en falta en las tallas de la portada sino que se amplía a toda la rosca exterior de la arquivolta. Es fácil detectarlo porque en ella se ha usado la piedra de La Colilla y no la caliza restante, lo que nos induce a pensar que, quizá, hubo algún problema por el cual no pudo ser concluida en su totalidad según el plan establecido[81]. Pero estas anomalías (que no fallos) pueden ser interpretadas de muchas maneras. Por ejemplo, podrían deberse a la súbita interrupción de los trabajos por parte de los artífices que en ella intervenían; en una repentina necesidad de finalizar lo que estaban haciendo; o por qué no, en una carencia del material que utilizaban para labrar las figuras que aun faltaban. Sin embargo, quienes marcaban la pauta de los trabajos que se realizaban en nuestra iglesia permitieron que la piedra caliza que parecía faltarles para completar la pareja de apóstoles se usara en otras zonas del templo. Tres relieves de gran tamaño y de no poca pericia fueron incrustados en la portada sur, y un sepulcro, sino dos[82], se fabricaron con esta piedra al interior. Además, su estilo y factura son tan logrados, que todos los que los han estudiado estilísticamente no dudan en afirmar que pertenecen a lo más tardío de lo efectuado por los escultores borgoñones. Si, por tanto, no puede justificarse la ausencia de los apóstoles a una brusca marcha de los escultores, ni a una carencia de material, ¿cuáles serían los motivos que les llevaron a reducir la docena a una decena?

Una primera opción que podría esgrimirse es que la portada no fue planteada para el sitio que ahora tiene sino para uno algo mayor, incluso para otro lugar, quizá más adelantada como suelen colocarse las portadas entre torres. Esta sugerencia viene a dar explicación a la deficiente manera en la que se ensamblaron las piezas que conforman la portada. Es evidente que no se cuidaron mucho las uniones de las distintas partes como los ábacos o los capiteles, donde se puede meter la mano entre sus juntas sin dificultad. Esos desajustes sobrepasan en algún momento los cinco centímetros, lo que supone una considerable holgura si sumamos el total de los desfases acumulados a todo su largo. Es decir, o los acoples fueron tan imprecisos debido a la gran dificultad de levantar esas estructuras o quienes las montaban eran menos cuidadosos que los escultores que las tallaban en el suelo. Pero habiendo sitio suficiente para la colocación de las dos esculturas en los extremos esta solución tampoco parece lógica. Si realmente se hubiera querido hacer un apostolado completo se podrían haber colocado los que faltan aun siendo apoyados en los laterales como se hizo con la pequeña cinta que corona las roscas de las arquivoltas y es común en otras portadas. Por tanto, habremos de buscar otra explicación que permita



Fotografía del apostolado del lado Norte de la portada de San Vicente





Parte inferior de la esquina y capitel correspondiente del lado Norte

83 Ibidem., *op. cit.*, p. 262. Esta articulación progresiva que el escultor realiza, y que podría estar en consonancia con su aprendizaje que en paralelo alcanzaría su maestría en la figura del parteluz, ha sido puesta en tela de juicio por autores posteriores a Goldschmidt. Sin embargo, para nosotros tiene mucha lógica, ya que es el sentido natural para levantar una portada, lo contrario sería mucho más difícil. Gómez-Moreno también señaló la evolución escultórica de fuera a dentro. GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo Monumental de Ávila*... *op. cit.*, p. 143.

casar diez apóstoles con sitio para doce.

No es fácil, pero sí posible como luego explicaremos. Veamos antes otro aspecto que nos ilustre sobre lo improcedente que es pensar que el número de apóstoles colocado no fue el deseado. En un antiguo y celebrado artículo de Werner Goldschmidt en el que estudiaba la estatuaria del pórtico afirmaba, tras el detenido examen al que las había sometido, que “primero debieron esculpirse las dos parejas del exterior, que son las que producen una impresión de mayor arcaísmo. Siguen después las dos parejas del interior del pórtico, que parecen ya más desarrolladas. Y, finalmente, debieron ser esculpidas las tres estatuas sentadas en el portal”[83]. Por tanto, siguiendo este orden de talla y su correspondiente montaje vemos que cuando se comenzó a pensar el pórtico no cabrían más apóstoles ya que los primero que se tallaron, fueron pensados para la parte exterior. Además, la sacra conversación que entre ellos se establece, hace que las dobles parejas no puedan ser modificadas ni ampliadas fácilmente. También se colige lo mismo del hecho de que, dos a dos, porten cartelas y libros. Si comprobamos el orden de montaje del pórtico nos daremos inmediatamente cuenta de que para colocar las estatuas columna hubo primero que realizar el zócalo hoy oculto bajo tierra, después, las cuatro columnas inferiores con sus capiteles y, por último, el cimacio repisa donde se apoyan los pies de las columnas estatua del apostolado. Frente a los fustes completos de las columnas inferiores de la portada, las dos acodadas de los extremos fueron realizadas mediante tambores del tamaño de las hiladas de toda esta zona del templo y de idéntica forma que sus simétricos en dirección ortogonal, aquellos que se construyeron para el arranque de las entradas de las capillas del nártex. Cuando se concluyó el cuerpo bajo, nada hacía presumir que faltaran dos apóstoles más, como tampoco se debió ver nada anómalo hasta mucho más tarde, cuando se alcanzó el nivel de los capiteles sobre las cabezas de las esculturas. Es al comprobar que el cornisamiento de la portada prosigue hasta tocar las paredes laterales del portal cuando se echa en falta que debajo de los capiteles historiados de los extremos pudieran ser colocadas las dos esculturas que completarían la docena. De hecho, si no hubieran realizado esta ampliación de los capiteles exteriores y de la cornisa de acantos que corre encima de ellos, no hubiera hecho falta colocar la última rosca de la arquivolta, la que señalábamos parecía inacabada y, por tanto, su fina cinta exterior no se habría tenido que apretujar contra las paredes laterales.

Pero detengámonos a ver con precisión cómo se produjo el montaje de la arquivolta para comprobar qué podemos extraer que pueda explicarnos los cambios señalados. Fijémonos que después de haberse tallado la última rosca con someros arquillos y toscas bolas ejecutadas en piedra de La Colilla, fue todavía rematada al exterior con una rica y fina cinta de roleos fabricada en piedra caliza. Mucho nos choca que, a pesar de que ni talla ni piedra hubieran sido usadas en las dovelas precedentes, se guardara material para ese nimio remate. ¿Qué pensar, además, del hecho de que ni siquiera pudiera entrar completa, debiendo ser interrumpida antes de alcanzar los cimacios y ladeada sobre las paredes de los costados por falta de espacio? ¿Es que estaba ya labrada antes de que se decidiera no gastar más piedra caliza? ¿O, por el contrario, su inclusión fue decisión meditada para tratar de disimular la imperfección que habían tenido que cometer en el dovelaje anterior, como procedimiento para restituir doblemente *in extremis* lo bien hecho que estaba el resto?

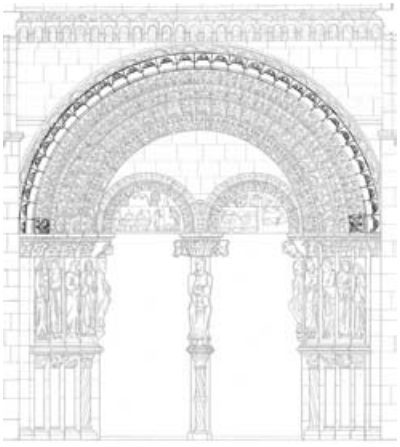
Prosigamos, ahora, viendo otras alteraciones del programa. Por ejemplo, es una fortuna que nos dejaran un detalle tan espléndido donde poder analizar la forma de resolver el cambio entre los dos diferentes tipos de piedra. Para ello basta con observar los salmeres donde arranca la penúltima rosca. En ella, todavía se había usado piedra caliza, pero no alcanzó para todos y dos piezas hubieron de fabricarse con la de La Colilla. Es evidente que su ubicación como salmeres no es casual. Allí, al ser el comienzo del arco y apoyo de la repisa horizontal del cimacio, es donde menos se ven por estar parcialmente tapadas



Salmer realizado en piedra de La Colilla

84 A la luz de esta forma tan somera de resolver la vegetación y las decoraciones florales, nos preguntamos si sería la rosca de arquillos y bolas que por encima se añadió una simplificada y geométrica manera de hacer un rosario de pequeñas flores. Lo cierto es que esta forma de finalizar las arquivoltas con arquillos y bolas se ve en muchos otros monumentos de ese periodo y muchos de ellos ligados al propio foco de San Vicente por lo que el paso de los temas florales a los geométricos que aquí se dan de forma forzada pudieran ser un motivo intencionado.

85 Por ejemplo, los que afloran de la lectura de varios documentos (docs. 29-31) de los años 1185-7 conservados en el archivo catedralicio abulense. BARRIOS, A., *Documentación de la Catedral de Ávila (siglos XII-XIII)*. Ávila, Institución "Gran Duque de Alba", 2004.

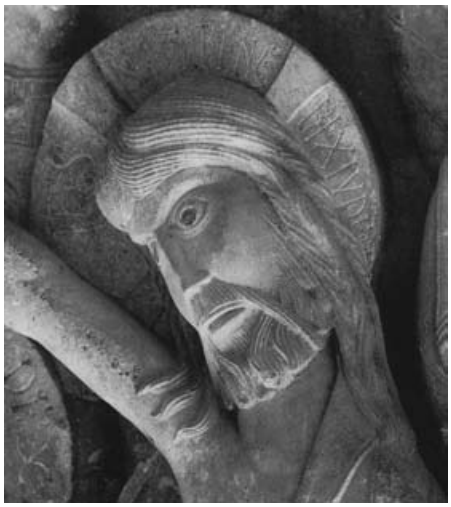


con el saliente de la cornisa. Pero atentos, estas son, además, las primeras piezas que se colocan de todas las que forman el arco, por lo que queda claro que el propósito fue precisamente ese, el disimular la falta de piedra, el dejarla lo más escondida posible. Por otro lado, es muy curioso comprobar la forma en la que estos artífices trataron de encubrir la imposibilidad para realizar una talla tan apurada con una piedra tan basta. En el tema principal de la hoja de palmeta anillada en su contorno, el tamaño permitió hacer el bulto más o menos grosero resultando bastante similar. Pero en las carnosas flores de tres pétalos emergentes que se dispusieron en el perímetro exterior, la delicadeza y reducido tamaño era más difícil de copiar así que hubieron de reducir este fino detalle ornamental a un sencillo orificio semiesférico que produjera un efecto parecido. Ni siquiera lo hicieron saliente, sino que les bastó hacer un rehundido cuya sombra simulara la que la flor producía[84].

Pero pensemos ahora qué hay detrás de la decisión de hacer con una piedra tan diferente los referidos salmeres. Primero imaginemos una portada montada ya hasta el nivel de las cornisas sobre los capiteles de los apóstoles. Si hasta ese momento el cuerpo bajo se hacía de fuera a dentro, cuando se levantaron los tímpanos se tuvo que invertir el sentido ya que las dovelas superiores habían de apoyarse en la rosca inferior. ¿Qué hubiera sucedido si no se hubiera decidido hacer una rosca más? Pues que hubiera sido innecesario también labrar la cornisa de apoyo. Entonces, los capiteles figurados de los extremos podrían haber sido suprimidos y los fustes acodados haber subido todo lo que hubieran querido. De cualquier forma hubieran necesitado poner un capitel y un cimacio. Uno de molduración tan sencilla, por ejemplo, como el que corre por las demás partes del templo. ¿Pero para qué levantar la altura de esas columnillas? ¿Qué hubieran apoyado sobre esos capiteles y cimacios si no existía la última rosca de la arquivolta? Somos conscientes de que para alterar la concepción de la portada tendríamos que disponer de una solución constructiva alternativa. Permítasenos no responder por ahora a esta pregunta para recalcar antes que al reducir la cornisa sobraría algo de piedra caliza. ¿Cuánta? Poca. La suficiente para que los escultores hubieran podido disponer de la necesaria para fabricar dichos salmeres. ¿Por qué, entonces, empeñarse en ampliar la portada una rosca más si no disponían de suficiente material para hacerlo? Mediante este razonamiento queda claro hasta qué punto estaba ajustada la cantidad de piedra, al tiempo que nos permite ver lo precipitada que debió ser la decisión, tomada, muy probablemente, sobre la marcha.

Una conclusión por otro lado lógica si tenemos en cuenta la distancia a la que habrían de ir a buscar este material. En Ávila no hay canteras de caliza cercanas, y todo indica que no estuvieron dispuestos a esperar para conseguirla así que prosiguieron las obras sin ella. Es posible que pensaran arreglarlo más tarde, cuando de nuevo dispusieron de más piedra, pero el caso es que no se hizo y se quedó así como muestra de las prisas con las que resolvieron este tema. La improvisación y rapidez nos sugiere tres opciones distintas pero seguramente entrelazadas: motivos económicos, temporales y políticos. Económicos del tipo de, “la piedra era muy cara” o, el contrato se hacía a destajo y con el material prefijado de antemano. Temporales debido a que no esperaron a que llegara más material. Decisión que estaba vinculada con la necesidad de no retrasar las obras. Piénsese que quizá acarrear piedra de, por ejemplo, Segovia donde hay canteras de caliza, supondría, de haber existencias de material, algo menos de un mes de retraso pero casi un año si tuvieran que esperar a que se extrajera. A este plazo habría que añadir la espera que supondría el desbastado y el posterior tallado de las piezas en obra lo que podría ser una complicación grande si la decisión se tomara a finales del verano ya que en invierno no fraguaba la cal y había que dejar la obra preparada previamente para que pasara bien el invierno. Por último, con el tercer motivo aducido, el de los problemas políticos, queremos indicar las dificultades que podrían derivarse por conflictos entre intereses rivales aunque sin que sea fácil situar esos antagonismos entre facciones en algún momento concreto de esos años[85]. Así, mediante estas deducciones hemos querido recrear un horizonte de incertidumbre que nos permite hacernos una idea de las decisiones que tuvieron que









A la izquierda, fotografías de la cabeza del Salvador de San Vicente; y a la derecha, la del relieve de “La duda de Sto. Tomás” del Monasterio de Silos, y del parteluz del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela

86 Lo que sigue, admitimos sin reparos, es una puntualización de lo investigado por Daniel Rico. Sólo en parte modifica su investigación, que en lo básico sigue siendo el trabajo más detallado que hasta ahora se ha producido de esta parte del templo y de su escultura. Pero, no por reconocer su valía lo que aquí se añade carece de interés, puesto que como se verá, se rectifican algunas cosas y se completan otras, lo que invalida parcialmente algunas de sus tesis y a la postre permite evidenciar mejor la dificultad que una interpretación cerrada tiene sin adentrarse en discusiones tan dilatadas y prolijas como las nuestras.

87 Cosa singular y de la que no hemos encontrado otra mención que los ligue. Como se ve, picoteando en nuestro texto surgen, aquí y allá, pormenores que entrelazan semejanzas nada desdeñables. No quisiera sacar ahora la vieja polémica sostenida por Gómez-Moreno de un Mateo cuyo aprendizaje se llevó a cabo en Ávila, o la de Goldschmidt y su vinculación con la estatuaria de Platerías, sin embargo, es evidente que la portada de San Vicente y la de Mateo comparten muchas más cosas de las que aun han sido explicadas. Las relaciones de una metropolitana con su sufragánea así nos lo hacen entender.

88 En Silos se usó esta misma iconografía. Por ejemplo, en el relieve del peregrino en el viaje a Emaús aunque también tiene una representación parecida otras figuras de los relieves del claustro. No hemos encontrado ninguna mención a un elemento tan particular que de seguro estaría indicando alguna clave iconográfica que se nos escapa. Las imágenes policromadas del pirineo leridano tienen mechones que se dividen en tres al llegar al hombro (Mijaran, Erill la Val...).

89 Por ejemplo, Sauerländer, en una mención rápida dentro de un artículo suyo sobre la fachada románica decía textualmente: "dans l'Espagne de la Reconquista et de la grande renaissance chrétienne du XIIe s. saint Vincent et saint Jacques apparaissent in cátedra sur le seuil de son sanctuaires". No conozco otra estatua en la "España de la Reconquista" que situada en cátedra en su propio santuario pueda ser confundida con San Vicente que el Salvador de nuestra iglesia. Además, la referencia de la cita la ubica en el parteluz de la portada. SAURLÄNDER, W., "Façade ou façades?", en *Cahiers de civilisation médiévale, 34*, 1991, pp. 393-401.

tomarse al construirla.

Veamos ahora cuál fue el proceso que siguieron para elaborar la temática de la portada a la luz de lo que hasta ahora hemos ido analizando. Lo primero que debieron resolver fueron los temas generales. Es decir, la composición general. La primera decisión fue hacer un apostolado de estatuas columnas a ambos lados del parteluz central donde decidieron colocar a Jesucristo. Lo hicieron dividiendo la altura de la puerta en tres partes. La baja para el zócalo, seguido de una columna inferior que sobre su capitel se colocó otra en las que adosaron las figuras. Después de decidido el cuerpo bajo hubieron de resolver qué tema representar en los dinteles. Se eligió colocar allí, dividido en dos partes, la parábola del pobre Lázaro, tema muy complejo y de lecturas complementarias como luego veremos. En segunda instancia tuvieron que rellenar los elementos secundarios como las arquivoltas, capiteles, cornisas, ménsulas y apoyos. Estos tendrían que reafirmar, completar o añadir nuevos temas a lo que se quería trasmitir en los dos temas principales[86].

6.2 Apostolado

Es curioso constatar que en el tema del apostolado hay consenso general en todos los autores que han tratado sobre esta portada. Sin embargo, esta identificación se basa en una conjetura sin necesidad de contrastar algún elemento iconográfico significativo que pueda corroborarla. O mejor dicho, los elementos que caracterizan a estos apóstoles son vagos e indeterminados. Seis de ellos llevan cartelas extendidas al igual que la figura entronizada del parteluz. Los otros cuatro tienen entre sus manos un libro cerrado, por lo que dado su número se pueden identificar con los respectivos evangelios, aquellos textos donde se transmitió la vida de Jesús. Por lo demás, están vestidos con túnicas tienen barbas y el pelo largo, van descalzos y portan nimbo en la cabeza. La figura del Salvador, que no conserva el disco de la aureola de la cabeza debió tener uno metálico como el que luce el Santiago del parteluz del Pórtico de la Gloria[87]. Como distintivo secundario, un mechón trenzado baja por cada lado de su cabellera hasta sujetarse por detrás de los hombros[88]. Para que Cristo pudiera reconocerse como tal, el disco metálico hoy desaparecido tendría que ser un nimbo crucífero, es decir, tener grabada una cruz. En Santiago, una forma radial de gallones embellecidos con gemas nos indica que quien la lleva es algún santo y no el propio Jesús. Es tan claro este símbolo que cambiando esta seña de identidad podría variar su caracterización, por eso son tan escasas las demás señales que la figura del parteluz de San Vicente tiene[89]. La que ostentaba y se ha perdido no dejaría opción a duda. Lo mismo le sucede a las demás estatuas cuyas enseñas iconográficas son vagas e imprecisas, son semejantes a las que podrían tener, por ejemplo, los patriarcas, profetas o santos, por lo que nada nos obliga a ver en ellos apóstoles salvo la posición que guardan en torno al Salvador.

El hecho más destacado de esta portada es que la figura central se encuentra a la misma altura que las de los laterales. Por ella podremos concluir que se trató de hacer patente la trasmisión de la palabra de Cristo a los únicos que de verdad la escucharon de su misma boca, aquellos que le siguieron y que vieron con sus propios ojos las obras que hizo. Son, además, los primeros representantes de su iglesia, sobre los que la fundó y por la que se difundió su doctrina. Pero para que realmente podamos afirmar que son efectivamente los discípulos de Jesús habremos de desarrollar la hipótesis según la cual el apostolado fue pensado para colocarse en cuatro columnas y dos jambas, dejando los fustes exteriores lisos y sin tallas. Para ello, tendremos que considerar que esos diez apóstoles no son ninguna anomalía y, por tanto, mirar si existe alguna posibilidad de encajar esta decena de apóstoles en algún contexto bíblico determinado. Otra opción sería no preocuparse por el número de discípulos representados y señalar que apostolados no completos hay muchos y, por tanto, confiar en que la ausencia no suponga una significativa incoherencia. Sin embargo, por qué entonces hacer diez. Con ocho, por ejemplo hubiera bastado y no se





Fotografías de los dinteles de la portada occidental de San Vicente narrando la historia de Lázaro y el rico Epulón

90 Sólo hemos encontrado una representación de un Cristo sedente dentro de una gloria oval que bendice con la diestra y con la otra mano tiende el rótulo de la ley a san Pedro en el que se ha perdido su texto. Nos referimos a los frescos del ábside de la iglesia borgoñona de Berzé. Su datación incierta se debate entre la propuesta de Ourzel del primer cuarto del siglo XII o la de Grabar que lo retrasa ya a finales del mismo. Aunque podría servirnos de precedente parcial de nuestro Cristo también podría ser una reminiscencia de la iconografía paleocristiana del Dominus legem dat en la que Jesús resucitado aparece entre san Pedro y san Pablo ofreciendo casi siempre un pergamino al primero situado a su derecha. Esta representación de tradición pagana en la que se mostraba a los emperadores otorgando su poder a un alto funcionario, se dio frecuentemente en sarcófagos paleocristianos. Aquí, habría venido a estar integrada dentro de una típica gloria apocalíptica. OURZEL, R., *Bourgogne Romane*. La Pierre-Qui-Vire (Yonne): Zodiaque, 1974. Citado por la trad. española: *Borgoña*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1979, pp.154-157, f. 44. Reproducciones de varios sarcófagos Dominus legem dat en: PIJOAN, J., *Summa Artis. Historia General del Arte*. Madrid: Espasa Calpe, 19807, T. VII, p. 81, f. 106, p. 83, f.111, p.84, f. 112-114, p.85, f. 115-116.

91 Rico ve la elección de este tema en la relación a la obtención de limosnas sobre la base de lo funerario. Para nosotros, la caridad está como contraposición de la avaricia como pecado capital.

hubieran tenido que labrar los dos de las jambas. También se podía haber llegado a la docena tallando en el parteluz los que faltan. Realmente, como ha señalado con acierto Rico, es tan anómala la posición del Cristo sedente en el parteluz situándose a la misma altura que sus discípulos que tendremos que ver en ello algún gesto voluntario. Además, en origen se percibían más altos que ahora, lo que incrementa su igualdad.

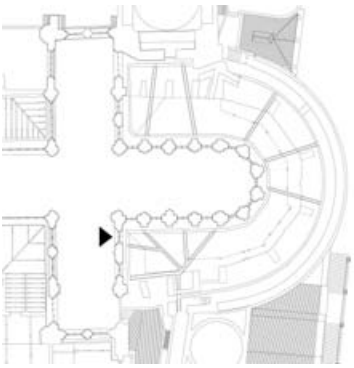
Existe otro dato que hasta el momento no ha sido mencionado. El Salvador de Ávila no tiene entre sus manos un libro sino una cartela. Esto es, tendríamos que señalar que de todos los que se pueden poner en relación con él, éste es el único que no está representando al Jesús apocalíptico con el libro cerrado con los siete sellos (Ap 5, 1) o abierto indicando que él es el que es, o que es la luz del mundo. Tampoco está en gloria con las manos abiertas, bien como en Santiago enseñando los estigmas o bien como en Vézelay representando Pentecostés y mostrando los rayos de sabiduría del Espíritu Santo. La figura de Ávila tan sólo lleva cogida de sus manos una cartela. Quizá su derecha, la que sujetaría por abajo el pergamino, pudo liberar alguno de sus dedos para hacer un gesto de saludo o bendición. Y lo ponemos en condicional porque lo más probable es que ni siquiera lo hiciera. Así que el único signo de exhibición de su mayestática condición fue la postura sedente asiendo entre sus manos un largo pergamino que recorría en vertical desde su pecho hasta sus canillas. Por ello, se puede afirmar con cierta seguridad que no se está representado al Salvador del Apocalipsis[90]. Más bien parece tratarse de un Cristo resucitado, de una de sus primeras apariciones ante los discípulos, previa incluso a la llegada del Espíritu Santo el día de Pentecostés. Insistimos en que además del escrito que pudiera tener grabada su cartela, sería la figura que se colocara en el nimbo la que acabara por identificar al Salvador del parteluz siendo la cruz la única seña que explicara su condición de ya crucificado.

6.3 Dinteles

Una vez visto el tema del apostolado pasemos a estudiar la escena que le sigue en importancia, aquella situada dentro de los dos tímpanos que abarcan las dovelas del la arquivolta. Para esta zona alta se eligió un asunto directamente ligado con la palabra de Jesús y que refuerza su condición pastoral en el centro del apostolado[91]. En ella se nos cuenta la parábola del pobre Lázaro según la recoge Lucas en su evangelio (16, 19-31), dividida en dos partes correspondientes cada una con los dinteles semicirculares situados sobre las puertas. En la primera escena se ve al rico Epulón mientras disfruta de un banquete servido en opulenta mesa. Más allá está Lázaro a quien se le niega limosna y al que unos perros, en el vestíbulo donde se encuentra, le lamen las heridas. En el tímpano del lado derecho, muertos ambos ya, al rico le velan en su casa mientras que el pobre yace solo en el atrio. Esta escena se completa por la parte de arriba con unos demonios que arrastran el alma de Epulón al infierno frente a la figura de Lázaro coronada, dos ángeles le ascienden al seno de Abraham. En los dos dinteles se mantiene la misma composición, una escena que representa el interior de una construcción ocupa las dos terceras partes del semicírculo mientras que separado por una puerta abierta se representa, en el restante tercio, el atrio de fuera. La parábola incita a la caridad y lo hace desde una doble premisa, la del castigo a quien no la ejerce y la del premio para quien la solicita. La avaricia era causa segura de condena. Frente a ella, el humillarse en la pobreza obtenía una recompensa de felicidad eterna. Lo que no decía pero quedaba indirectamente afirmado era que la limosna invertía el problema. Si el rico dadivoso podía conmutar sus penas, también el pobre orgulloso podía verse condenado por soberbia.

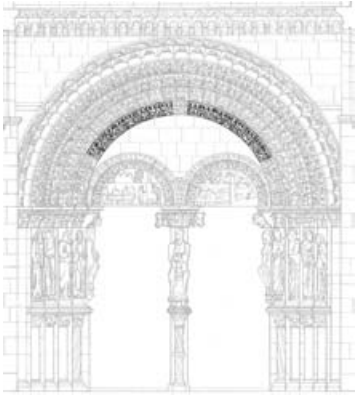
Lo más curioso de cómo esta representada la escena es que se reproduce repetida -nunca mejor dicho- por partida doble. Una puerta se encarga de hacer visible la división entre dos espacios. Debajo, otra puerta, la de la iglesia, vuelve a insistir en una separación semejante. En ella, también el atrio es el lugar de los pobres, acogidos ahora en el majestuoso











92 La parábola de Lázaro, según nos recuerda Yarza, se colocó en ocasiones (San Martiño de Mondoñedo y San Cugat del Vallés) en un lugar de paso para que los monjes tuvieran presente la vida opulenta que llevaban. YARZA, J., "Artes figurativas románicas en Galicia antes de 1150", en *El Arte Románico en Galicia y Portugal. A Arte Românica em Portugal e Galiza*. Catálogo de la exposición, Fundación Pedro Barrié de la Maza / Fundação Calouste Gulbenkian, Coruña y Lisboa, (2001), pp.62-63.

93 RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, pp. 252-256.

Catedral de Ávila: Lázaro en la mesa de Epulón y posición del mismo en planta

Fotografías de la rosca inferior de la arquivolta de San Vicente y a la derecha, posición de las mismas en el conjunto de la portada

94 Son similares en cuanto a su concepción a las que tiene el claustro de San Andrés del Arroyo.

ámbito del portal, mientras que la morada del rico se ha convertido en el templo del Señor, construido mediante la riqueza proveniente de las limosnas que todos aportan. No es ya la casa de la avaricia si no la del amor y la caridad de quien murió para salvar a la Humanidad. Vistas así las cosas, la parábola escondía lo que realmente quería decir. Como en otras muchas ocasiones tendía una simbólica advertencia a todas las partes implicadas. A los fieles porque les mostraba la recompensa que se alcanza con la pobreza, y si habían acumulado riquezas, les prevenía de la condena que les esperaba si la avaricia se apoderaba de sus corazones. Pero también era una parábola que estaba dirigida al clero al que se le recordaba de la necesidad que tenían de repartir sus bienes y del peligro que asumían al acumular. En definitiva, de la obligación que tenían de humillarse ante los demás como el propio Jesús lo había hecho ante sus discípulos[92]. Daniel Rico, que magistralmente reconstruye las dobles y hasta triples partidas que el cenotafio de San Vicente esconde, no pasa por alto, tampoco, ésta. Es extraño, sin embargo, que no haga referencia al muerto que yace en el mismo vestíbulo de la casa de Epulón lo que le hubiera permitido mostrar, como quería, el atrio de la iglesia como lugar cementerial[93]. Sin embargo, para nosotros es otra la explicación que se esconde detrás de esta coincidencia. Nótese que el rico muerto esta con la cabeza orientada en la dirección contraria a la del pobre. Esta posición se invierte en cuanto las almas se separan del cuerpo. Recordemos, ahora, el dicho castellano “entrar con los pies por delante” en referencia a la forma en la que eran enterrados los difuntos. Por el contrario, con la cabeza situada a oriente sólo se enterraba al clero. Pero esa posición de privilegio que se daba en la tierra pudiera ser que se invirtiera en el cielo. Los escultores de estos relieves de forma sucinta y magistral condensaron toda una filosofía de la vida y de la muerte.

Nada de estas duplicidades puede sacarse de la misma representación de la parábola que está colocada sobre la bífora sur del transepto de la catedral abulense. En ella, la separación del centro que divide la escena, reparte la narración entre el lado izquierdo que ocupa en solitario la cama del rico y el derecho donde se amontona la petición de limosna de Lázaro ante la mesa de Epulón y las consecuencias del rechazo, el perro que le lame las yagas y el cuerpo del yacente cubierto por una pelliza. Por el contrario, la escena superior, donde los demonios están dándole tormento al rico y los ángeles portando al pobre al cielo, sí concuerda con cada uno de los lados de la división central. El carácter preponderante que tiene la parte izquierda, donde el rico que muere en su casa es llevado directamente al infierno, va dirigida en la catedral a la consecución de dádivas y propiedades a través de cuantiosas herencias destinadas a pagar el lugar del enterramiento y las misas que se ofrecían por el acaudalado difunto. En San Vicente el mensaje en más sutil.

6.4 Arquivolta

Vistos los dos temas principales una red de secundarios se distribuye por los restantes elementos que componen la portada. Uno, quizá, es todavía un tema mayor, la composición de las roscas de la arquivolta. Y digo quizá, porque a pesar de estar compuesta por cuatro semicircunferencias maravillosamente labradas, es escasa la representación de asuntos iconográficos definidos. Más bien se reduce a la primera rosca donde se colocó un excepcional repertorio de animales fantásticos que se enfrentan en combate formando parejas (pertenecientes en la mayoría de los casos a especímenes de sexos contrarios) enredados en una maraña de hojas y tallos. Las demás roscas y sus dovelas son de tema vegetal y es difícil saber e identificar con qué valores concretos estarían asociadas. Hay una primera donde se tallaron espirales de hojas de giros alternos en cuyo centro se coloca una flor a modo de broche o botón. Otra la sigue muy mal conservada por el alarde con la que se realizó la composición donde se labraron unas hojas con piñas anilladas dentro de un tallo circular y que alternan una disposición cóncava con otra convexa[94]. Las últimas están muy deterioradas y rotas debido a que dejaban hueco su trasdós y el tiempo y el maltrato



Detalle de la rosca inferior de la portada de San Vicente: sirena y máscara diabólica

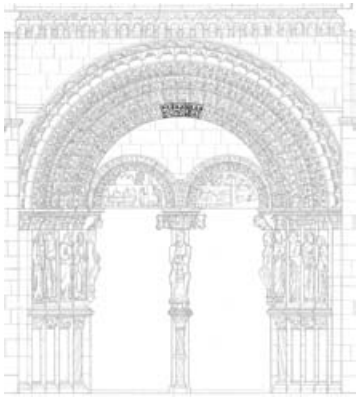
95 Del lado izquierdo comenzando por abajo y hacia la derecha: 1 una pareja hombre-mujer de sirenas (cabezas humanas, cuerpos de pájaro con pies descalzos), 2 una pareja de arpías (cabezas humanas, ella con velo y él con barbas, cuerpo de ave, cola de serpiente y pies descalzos), 3 dos águilas con las cabezas vueltas, 4 dos cuadrúpedos enfrentados (lobos o perros), 5 dos grifos enfrentados. En el centro, 6 sirena de mar tocando un instrumento de arco y cuerda, y cabeza diabólica expulsando por la boca una hoja. Al lado derecho siguiendo el sentido que llevamos, 7 dos basiliscos enfrentados (cabezas y cuerpo de gallo con cola de serpiente), 8 dos sirenas (cabezas de hombre barbado y mujer con pelo largo, cuerpo y patas de ave), 9 dos centauros en lucha con sus escudos y espadas (cabezas barbadas, cuerpos de caballo con escudos uno apuntado y otro circular en el que hay un lazo en forma de 8), 10 dos leones afrontados, 11 dos basiliscos (mujer y hombre con coronas sobre velos, cuerpo de ave, garras y cola de serpiente). Abren y cierran dos salmeres con decoración vegetal. El gallo con cola de serpiente es según el Bestiaire (después de 1218) de Pierre de Beauvais un basilisco nacido de un huevo de gallo incubado por un sapo. La dificultad de decidir si las parejas 2 y 11 son arpías o basiliscos se debe a que ambas tienen cola de saurio y cuerpo de ave y se diferencian en las patas y en el tipo de tocado. También podríamos denominarlas sirenas. Las que hacen el número 11 nos inclinaríamos a considerarlas basiliscos por tener coronas como los reyes (basiliscus en griego, regulus en latín, significa "pequeño rey"), las otras dos, arpías por tener pies humanos y ella su cabeza velada. Sobre este tema ver, aunque de poco sirve, MATEO, I., QUIÑONES, A., "Arpía o sirena: una interrogante en la iconografía románica", en *Fragmentos, 10* (1987), pp. 39-47.

96 A pesar de que estas luchas son ciertamente comunes en decoraciones marginales de los manuscritos y en capiteles, no lo son tanto en la decoración de las portadas. Es sin embargo un tema muy santoñés como señala EYGUN, F., *Saintogne Romane*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1970, pp. 93-94. Cfr.: Saint-Marie de l'Abbaye aux Dames (ff. 23-28), Pont-l'Abbé d'Arnoult (f. 88), Matha Saint-Hérie (ff. 99-101), Marignac (ff.154-164), Courme-Écluse (f. 167). Por el contrario colecciones de animales fantásticos sin que tengan que estar en combate se ven en muchos lugares. Por ejemplo, en el Midi: Toulouse (capitel del museo) y Narbonne (arco en Saint-Côme) y Nevers (friso de Sain-Sauveur). En España también fue frecuente sin desarrollar el tema específico que aquí nos ocupa (Pamplona, Silos...).

97 Angheben identifica el tema de los capiteles borgoñones en los que se ve la cara de un personaje escupiendo follaje por su boca como una representación de los pecados de la lengua. Nuestro diablo, a pesar de que no muestra directamente la hoja saliendo de su boca ya que ésta se encuentra explayada debajo tiene el mismo sentido negativo. Quizá aquí sea más un resoplido del animal diabólico como el sonido de la música que toca la sirena. En cualquier caso, la asociación con el peligro a través de la voz y de la palabra es evidente. ANGHEBEN, M., *Les chapiteaux romans de bourgogne. Thèmes et programmes*. Turnhout: Brepols, 2003, pp. 340-344.

98 Mc Culloch menciona unos versos en los que la música de las sirenas se relaciona con los juglares y con el diablo que pueden explicar el sentido profano y negativo de estas figuras. Proceden de Gervasio que siguiendo el texto del Dicta Chrysostomi, dice: Cil qui aiment tragitaours / Tumeresses et juglaours, / Cil ensevent, ce n'est pas fable / La procession au deable (321-324). MC CULLOCH, F., *Mediaeval Latin and French Bestiaries*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1960, pp. 168. Más abajo volveremos a tratar sobre esta relación entre la música profana y los juglares cuando nos enfrentemos a los significados del capitel de los animales músicos que se colocó en el lado izquierdo del apostolado.

99 Muchas de estas herramientas se han identificado entre las representaciones que decoran los modillones de las cornisas de los templos románicos y donde también abundan cabezas, bustos o cuerpos de los artífices que las llevaron a cabo como arquitectos o escultores y muchos otros hombres libres como juglares, saltimbanquis o acróbatas. El valor predominantemente ambiguo de estos espacios en los que también se colocaban demonios, animales, plantas u objetos varios nos confirma como ha de entenderse la decoración de la arquivolta y la relación con la maza del escultor que llevo a cabo esta obra maestra. Son espacios profanos donde se mezcla la doctrina y la instrucción con la realidad y la sátira. KENAAN-KEDAR, N., "Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la culture laïque", en *Cahiers de civilisation médiévale, 29* (1986) pp. 311-330. En San Vicente, otra herramienta sirve para la identificación del mítico patrono que levantó la basílica, el judío arrepentido que paleta en mano sella los sepulcros que levantó para honrar a los mártires. MORALEJO, S., "Artistas, patronos y público en el camino de Santiago", en *Compostellanum, 30* (1985), pp. 395-430.



recibido las ha hecho desaparecer. La última rosca, se hizo también circunscribiendo una gran hoja explayada dentro de un tallo perlado donde se enroscaban sus extremos. Le sigue la exterior de la que ya se señaló fue tallada con piedra de La Colilla y que apenas tiene una decoración de arquillos y bolas. Así que el único tema que acompañaba esta exhibición de hojas y flores es el del combate de parejas de animales fantásticos. Son sirenas pájaro, arpías, basiliscos, centauros, grifos, leones y otros híbridos como dos gallos con cola de serpiente. En total suman diez parejas muchas de las cuales se han podido caracterizar representando los sexos contrarios femenino y masculino[95]. Es significativo que en estos combates vuelva la decena a ser el número elegido. Este número parece estar presente de manera reiterada y poco casual arriba y abajo de la portada. No es fácil otorgarle un significado directo que asocie estas luchas con algún decálogo famoso, por ejemplo, el de los mandamientos, así que la decisión de dividir el círculo en esa partición a la que habría que añadir la onceava de la clave concuerda con la que se produjo en la parte baja.

Al contrario que la decoración de las roscas vegetales estos animales enfrentados en combate son, por cierto, de temática poco borgoñona. Suelen ser también escasos en portadas aunque no en frisos, relieves, capiteles u otras posiciones alternativas. En el pórtico de la Gloria, al tener un valor tan preponderante la escultura del tímpano y al estar las arquivoltas utilizadas para su complemento, hay también un combate pero desplazado a la banda de capiteles que recorren por encima de las cabezas de las estatuas columna. La morfología a la que obliga la forma arquitectónica hace que sean muy distintos entre sí y, por supuesto al nuestro, pero el tema es muy similar, luchas entre animales más o menos fantásticos como los que pueden verse en muchas portadas del Poitou y de la Santogne francesa[96]. Sólo en la clave de nuestra portada se rompen los emparejamientos. En ella se ve una sirena pez de una sola cola que está tocando un instrumento de cuerda y a su vera una cabeza maléfica que nos mira de frente con aire intimidatorio que resoplando por su boca sale una forma vegetal de hoja[97]. Su mensaje es claro, mediante ellas se nos advierte de los peligros que corremos si nos dejamos embelesar por algunas músicas que detrás de su armonía y belleza esconden el pecado y la segura condena que lleva implícita la lujuria[98]. Por ello, los combates se producen mayoritariamente con parejas de sexo contrario. En general se entiende bien claro el sentido negativo que se le ha querido dar a toda la rosca. Por una parte está la atracción que sentimos por la música profana que está representada por la sirena pez con el pelo largo y que toca un rabel. Por otro, el hecho de que los combates se produzcan enzarzados por los tallos de la planta que parecen ponerse en relación con el resoplido diabólico que surge de la cabeza demoníaca. La posición central que ocupan estas figuras de la maldad es también muy parecida a la que en el Pórtico de la Gloria tiene el capitel de las tentaciones de Cristo, por lo que en ambos los combates han de relacionarse con la capacidad de ser atraído por el mal y el peligro que conlleva ser arrastrado a su mundo, en este caso los pecados que se querían plasmar eran sin duda los relacionados con la carne y entre ellos el de la lujuria. La réplica entre el apostolado y la arquivolta se extiende, además, al mensaje central de la misma, aquel que la figura del Salvador estaría subrayando. Pero para llegar a descifrarlo habremos aun de seguir escrutando los demás elementos con los que se compuso esta portada.

6.5 Vacío del tímpano

Un último elemento decorativo nos falta por reseñar en la parte alta. Nos referimos al gran espacio vacío que ahora existe en el centro del tímpano, debajo de las arquivoltas y encima de los arquillos de las puertas. En origen, esta gran superficie lisa debió ser pensada para representar en ella algún tema que pudiera complementar y cerrar todo el conjunto. Es allí, en la enjuta de unión de los dos arcos que conforman los referidos dinteles del ciclo de Lázaro, donde el escultor quiso dejar constancia de su firma a través de su herramien-







Fotografía antigua del tímpano de la portada principal, en la que se aprecian las pinturas que lo cubrían

Detalle de la maza ubicada en el centro y de la unión de uno de los dinteles con la rosca inferior

A la derecha, tímpanos de las portadas de Morlaàs y Oloron





100 Algunas portadas han conservado la firma de los autores que las esculpieron, la más famosa, sin duda, la de Gislebertus hoc fecit que está colocada a los pies del Cristo del tímpano de Autun. Leodegarius firma en Sangüesa unos años antes de que los escultores abulenses comiencen su obra.

101 Pueden verse en las fotografías que se conservan de J. Laurent de la portada occidental de la Iglesia de San Vicente de Ávila: Ávila._52 (PA_m_003460); Ávila._1097 (PA_m_002683); Ávila._2604 (nº cliché 1385. Cat. 1896). Fototeca del Patrimonio Histórico, Archivo Ruiz Vernacci.

ta de trabajo[99]. Una maza de cantero, como la que seguramente se usó para labrar la portada, está todavía colocada en una posición tan secundaria como llamativa. Parece como si al bajar del andamio el día en el que el artífice concluyó su magna obra hubiera decidido dejarla a propósito olvidada, haciéndonos ver que la herramienta con la que se ejecutó la portada no valdría de nada sin la mano que la había manejado. En vez de firmar, de esculpir su nombre en alguna piedra más o menos escondida[100], nuestro artista quiso que quedara constancia de su hacer mediante el utensilio que había utilizado para fabricarla. Es, sin duda, un testimonio indirecto del quehacer diario del escultor que depositado en el centro como un cetro, simboliza el mando que ostenta quien gobierna a voluntad el control que ejerce la fuerza de su brazo.

Pero cómo puede ser que tanta concentración de esculturas y diversidad de temas hayan sido finalizados dejando encima un espacio tan grande sin utilizar. La verdad es que el tímpano que ahora vemos vacío no lo estuvo hasta que los restauradores del siglo XIX decidieron picar las pinturas que allí estaban colocadas, muy posiblemente esperando encontrar algo por debajo de ellas. No fue así debido a que ese gran lienzo debió ser pensado desde su origen para ser decorado con una pintura. No recordamos haber leído en otros trabajos sobre la portada de San Vicente algún comentario sobre este importante espacio y la pintura que allí debió realizarse. Porque, lo que sí nos parece extraño, es que en un momento en el que la pintura decoraba y complementaba la escultura no se hubiera echado mano de este magnifico lugar para sacarle el máximo partido. Lo cierto es que tampoco se han encontrado restos de policromía en la portada así que muy posiblemente no debió ser finalmente pintada aunque otras partes de la iglesia lo fueran y con profusión. Por ejemplo, el cenotafio de San Vicente, ahora blanqueado deja asomar la rica coloración que debió tener en origen. También las tres tallas de los relieves de los mártires que debían complementar el otro sepulcro de sus hermanas del que nos habló, por primera vez, Rico y que tiene pintura debajo de los guarnecidos de yeso que se le colocaron siglos después. Sin olvidarse que en esta misma iglesia se ha conservado una tabla de San Pablo realizada seguramente en esta misma campaña, por lo que la presencia de un importante taller de pintura queda sobradamente atestiguada en este periodo. Lo cierto es que este espacio del tímpano tuvo pinturas, pero las que finalmente y en momento indeterminado lo decoraron (todavía se mantenían en buen estado cuando se decidió picar el tímpano) eran de formas simples y decorativas: hojas de olivo con aceitunas bordeando el semicírculo de las arquivoltas y un ramo de tres palmas abiertas inscritas en un óvalo ocupando el espacio central[101]. Hoy todo esto ha desaparecido y los sillares antes tapados están descarnados y dejados al descubierto dándole un aspecto más áspero del que debería de tener.

Sin embargo, una duda nos asalta cuando pensamos en todo este espacio cedido para la decoración pictórica. En las portadas de Oloron y Morlaàs el tímpano esculpido ostentaba la representación más importante de la portada. En Ávila, de haberse representado algo en él, ¿qué se habría escogido para complementar la escena del apostolado: una crucifixión como en Oloron o un Cristo en majestad como en Morlaàs? Lo cierto es que nunca lo podremos saber, pero la duda de la que hablábamos es todavía más amplia. ¿Se pensó desde un principio instalar en el tímpano de San Vicente algún tipo de pintura, o por el contrario, esta fue una opción secundaria debido a que no se pudo realizar un bajorrelieve proyectado para ella? Si nos fijamos en la unión entre los sillares desnudos que forman el plano de este tímpano y la rosca de arranque de la arquivolta veremos como el ajuste apenas permite un grueso de pocos centímetros para el tendido de pasta de cal de preparación del fresco. Pero, si por el contrario miramos hacia la zona donde se juntan estas mismas dovelas con las que forman los arquillos de los dinteles, vemos que la primera banda de flores fue tapada por las últimas debido a que se colocaron algo adelantadas. Es decir, la correcta posición de la rosca de la primera arquivolta sería algo más saliente de lo que ahora está. ¿Qué hubiera sucedido de haberse colocado esta primera rosca dejando que la banda de flores tapada se desplazara hacia adelante y superara como sucede en el

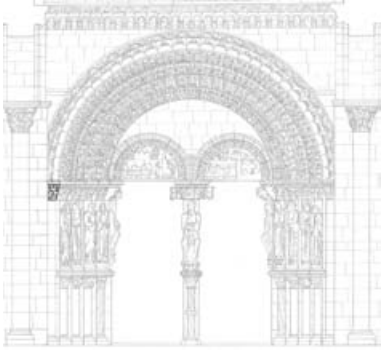


Fotografía del capitel del asno tocando la lira y ubicación del mismo en la portada

102 YARZA, J., *Formas artísticas de lo imaginario*. Barcelona, Antrophos, 1987.

103 MENANDRO, *Proverbios Griegos. Sentencias.* Intr., trad., y notas Rosa Mª. Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero. Gredos, Madrid, 1993, p. 378 (Epítome de Zenobio, colección Atos, IV Centuria, n. 33), p. 288 (Epítome de Zenobio, colección Atos, V Serie, n. 35), también en Epítome de Zenobio, colección parisina, centuria V, n. 42.

104 VOISENET, J., *Bestiare chrétien: l'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (V^e-XIe s.)*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 82-87.



resto de la portada las dovelas de los arquillos de los dinteles? Pues, que quedaría entre el plano vacío del tímpano y el comienzo de la arquivolta un resalte mayor. ¿Sería lo suficientemente grande como para anclar placas de relieves? No podemos responder a esta pregunta pero todo parece indicar de nuevo que alguna variación en el programa original motivó también este cambio. Cuando se montó apresuradamente la arquivolta se solucionaron algunos problemas de forma rápida y sobre la marcha. Parece que uno de ellos debió ser la eliminación de una decoración esculpida del tímpano central. Lo más sensato es ver lo que ahora tenemos, como por otro lado está siendo nuestra interpretación general, como el resultado de un cambio en obra en el que se prescindió de algunos proyectos para acoger otros que aparecieron más tarde. Pensamos que la decoración pictórica pudo solventar el qué poner en ese espacio. Resulta más difícil responder a qué fue lo que lo motivó. En cualquier caso, al cambiar el proyecto y añadir una rosca más, de haberse añadido esos centímetros que se perdieron al tapar la cinta de flores, se hubiera tenido que aumentar el ancho de la portada que ya andaba bastante justo de por sí.

6.6 Asinus ad lyram

Como se ve, de ser cierto que el valor de la palabra asociada a las representaciones escultóricas superaba aquel otro discurso contenido directamente en la piedra y recreado mediante imágenes, lo que una portada hacía era hablar a quien supiera escuchar. Es decir, en la piedra se oía más que se veía, o, mejor dicho, ver era oír la palabra. Una actitud bien distinta de la que tenemos nosotros inmersos en la cultura visual a la que estamos acostumbrados donde las imágenes no evocan textos como en estas portadas sino que son textos en sí mismas, debido en parte a la pérdida de la memoria oral que ha sido suplantada por otra más auditiva. Pero, en algunos de estas representaciones el oír tiene un especial significado. Ya hemos hablado de la clave de la primera rosca y la sirena con laúd y el demonio resoplando que se encuentra a su lado. En una posición cercana y relativamente conectada (ahora forman con el centro de la referida clave el vértice de un triángulo isósceles) se encuentran dos capiteles con representaciones figurativas de los que únicamente subsiste el de unos animales tocando instrumentos musicales. Como decíamos, dentro del conjunto de capiteles vegetales que se sitúan sobre las cabezas de los apóstoles, los dos de los extremos de la portada fueron los únicos que se acometieron figurados. Ahora nos referiremos al que está en el lado izquierdo. Por suerte, su estado de conservación es bueno, lo que nos ayuda a ver en él un tema que causó, a lo largo de los años, una animadversión no tan profunda como la de su vecino que fue objeto de sistemáticos ataques hasta completar su destrucción. Porque, es un hecho constatado que los capiteles de temas escabrosos o maléficos eran normalmente más atacados que los que tenían representaciones menos llamativas[102]. En esta ocasión nos encontramos ante un capitel de los que se han venido a denominar *animaux musiciens*, es decir, de animales músicos. En él se ven tres animales, dos de ellos puestos en pie y tocando instrumentos de cuerda, y un tercero con el lomo arqueado que, contorsionándose, asemeja estar bailando. El animal de la derecha que toca una lira es, claro está, un burro. De esta rica representación, que ha de ser puesta en relación con el proverbio griego *onos lyras*, trataremos de obtener toda su carga semántica para poder comprender mejor qué significado tiene dentro de la concepción general de la portada[103]. El dicho griego tuvo gran repercusión también en latín donde fue traducido, identificado e interpretado como *asinus ad lyram*. En Roma se le dio un nuevo e importante impulso pues fue utilizado como tema de una de las fábulas de Fedro y de allí paso a los compiladores y traductores de este género literario como Aviano. Posteriormente, en la Edad Media, se mantuvo activo debido a su uso ejemplarizante, lo que le permitió seguir formando parte de las colecciones de fábulas que circulaban recopiladas como las que confeccionara Rómulo[104].

El otro animal situado a la derecha, también ungulado, ha perdido la cabeza y el instrumen-



105 Es un instrumento muy semejante al que tañe la sirena.

106 Gómez-Moreno identifica de forma concluyente cabra, burro y perro. GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo Monumental de Ávila... op. cit.*, p. 144.

107 El proverbio es también recogido en una fábula de Esopo que siguen Babrio, Aviano y otros. *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*. Trad. y notas P. Bádenas de la Peña y J. López Facal. Gredos, Madrid, 1978, p. 379 (n. 139). *Proverbios Griegos... op. cit.*, p. 136 (Epítome de Zenobio, Colección parisina, III Centuria, n. 75). LURIA, S., "L'asino nella pelle del leone", en *Rivista di filología e d'istruzione classica, 13* (1934), pp. 447-473.

108 MÂLE, E., *L'art religieux du XIIe siècle en France...op. cit.*, pp.339 y ss.; ADHÉMAR, J., *Influences antiques...*, *op. cit.*, pp. 223-230 (Les Fables), esp. 226-227 recopila gran cantidad de ejemplos de capiteles en los que se ve el asno con la lira junto otros animales músicos.

109 París, Le Léopard d'or, 1988, pp.17-26.

110 ANGHEBEN, M., *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, *op. cit.*, pp. 398-400.

111 Aunque se han encontrado algunas tallas antiguas con este motivo, es evidente que se trata de un nuevo elemento incorporado al conjunto de motivos de la estatuaria y marginalia de capiteles y manuscritos medievales. ADOLF, H., "The Ass and the Harp" en *Speculum, XXV, nº1*, (1950) pp. 21-57, cf.: 50.

112 Las tres aparecen mencionadas en GARNIER, F., *L'Âne a la lyre... op. cit.* p. 21. Cf.: Lexikon der Christlichen Ikonographie Roma, 1968. Además, están las que se conservan en los repertorios de proverbios citados y otras de la antigüedad, una de las cuales, la sátira menipea que le dedicó Terencio Varrón, se haya hoy perdida aunque se tenga noticia de ella. También están las fábulas que ya hemos mencionado. En El asno de Oro, de Apuleyo, o en Luciano, no se menciona propiamente el dicho aunque el contexto general es interesante para comprender el valor que se la daba a los burros. En otras culturas anteriores, hindú, egipcia o mesopotámica el asno tuvo su peculiar simbología que influyó en la grecolatina pero para nuestros intereses no tiene mucha importancia. DE GUBERNATIS, A., *Mitología Zoológica. Las leyendas animales*. Palma de Mallorca, José J. de Oleñeta edt., 2002, v. I (los animales de la tierra), pp. 259-288.

to que toca es de cuerda y arco como el rabel o el laúd y que sujeta en alto cerca del hombro mientras su otra mano agarraría el arco hoy desaparecido[105]. A pesar de estar muy mutilado conservó una de sus fuertes pezuñas, lo que unido a su tamaño puede ayudarnos a lograr su identificación. El otro aspecto llamativo de su figura es que su cuerpo ha sido representado con mucho pelo. Mediante estos datos seremos capaces de reducir la cantidad de animales que podrían estar representados en él. Dos son los mejores candidatos para su identificación. El primero, la cabra, o mejor el macho cabrío, de larga tradición y muchas veces representado entre los animales músicos[106]. Lo normal es que la cabra apareciera tocando un cuerno u otro instrumento de viento aunque existan ejemplos en los que se la representa también rasgando uno de cuerda. Otro animal candidato podría ser el zorro que a su despeluchada melena se le añade su amplia fortuna dentro de los representantes animales de las fábulas debido a su falta de escrúpulos y su astucia pero la ausencia de cola de la que no queda rastro ni lugar para haberla tenido nos elimina esta segunda opción. La otra posibilidad que contemplábamos es más compleja: se basa en que podría tratarse de otro burro. El tema de la piel peluda puede estar confundiéndonos y llevándonos a un error de identificación. Es posible que el segundo animal pudiera tener echada sobre su espalda la pelliza de otro animal, es decir, se le está representando disfrazado. Así que podría ser que tuviéramos dos burros, pero uno caracterizado como *de asino pelle leonis induto*, es decir, tener un asno vestido con piel de león, fábula esópica que compartió también proverbio griego y que obtuvo gran difusión[107]. Para finalizar con los tres animales del capitel, el más danzarín parece identificarse mejor con un perro por su carácter afable, fiel y noblote que se dejaría embaucar por la música que sale de la lira del pollino y del laúd de su ignoto acompañante.

Dejemos por el momento abierta la cuestión de cuál de las dos opciones nos parece más adecuada y veamos qué sucede si ponemos en relación el tema de este capitel con la ya mencionada clave de la sirena y la cabeza maléfica. De existir entre ellos alguna conexión temática, además de la coincidencia musical, es incuestionable que estaríamos ante una representación de condena muy probablemente por lujuria. Frente a la opinión ampliamente mantenida desde que Mâle[108] viera en el burro músico una utilización de la fábula de Fedro y del proverbio griego para designar la ignorancia en la iconografía románica, François Garnier ha mantenido no hace mucho otra opción contraria en la que estos "*anes musiciens*" no son identificables directamente a las fuentes escritas clásicas, sino que debido a continua intromisión de otros animales y personajes con los que se aderezan, el tema tendría autonomía propia y habría de ser puesto, más probablemente, en relación con el pecado de la lujuria. El propio autor dedicó para aclarar mejor su posición el nombre de un libro y un epígrafe del mismo donde restituir este equívoco: *L'Ane a la Lyre. Sottisier d'iconographie médiévale*[109]. Lo cierto es que en nuestro caso, la lectura se aviene muy bien con esta nueva interpretación que para Angheben es la que mejor casa con los contextos en los que estos animales músicos aparecen representados en las iglesias borgoñonas[110].

Porque, volviendo a la recepción del capitel, ¿podemos afirmar, sin más, que el significado de este antiguo dicho se mantuvo semánticamente comprensible durante toda la Antigüedad hasta llegar a la Edad Media? O, por el contrario, estamos frente a un episodio de desplazamiento semántico. Esto es, ¿tenía el espectador medieval ante sí un símbolo que interpretaba como lo hubiera hecho un griego o un romano, o por el contrario, poco de lo que debió querer decir ese motivo clásico permanecía en la cabeza de quienes lo tallaron? Para lograr aclarar este problema, veamos primero las fuentes y su sentido, e intentemos identificar el valor que *onos lyras* tenía para la antigüedad y en el medievo. Lo primero que haremos será referir las fuentes en las que se mantuvieron estos significados para tratar de comprender qué fue lo que los escultores pudieron querer decir al reutilizar un modismo tan codificado en un medio tan nuevo[111]. Tres son las menciones que se han localizado en las que el *asinus ad lyram* o el *onos liras* está claramente identificado y tiene un valor semántico de fácil comprensión[112]. Las tres son de escritores cristianos por las

113 CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Stromata*, intr., trad. y notas Marcelo Merino. Madrid, Ciudad Nueva, 2003, v. I, pp.72-73. La mención es Mt 13, 13 y es algo diferente: "por eso les habló valiéndose de parábolas, porque aun viendo no ven, y oyendo ni oyen ni entienden". El término profético, nos aclara el traductor, tiene un valor de penetración del misterio propia de los autores iniciados.

114 JERÓNIMO, *Cartas de San Jerónimo*. Edición Bilingüe. Intr., vers. y notas Daniel Ruiz Bueno. Biblioteca de Madrid, Autores Cristianos, 1962, v. I, pp. 218-221.

115 BOECIO, *La Consolación de la filosofía*, ed. Leonor Pérez Gómez. Madrid, Akal, 1997, p. 109.

116 Mâle es el primero en hacerse eco de este pasaje que vuelve a mencionar Adhémar (simias tibicines et onos liras boetii). Cf.: DELISLE, L., *Mélanges de paléographie et de bibliographie*. París, 1880. p. 206.

que su lectura en los monasterios occidentales pude estar más que justificada. El primero y más antiguo es Clemente de Alejandría, autor del siglo segundo de nuestra era que al comienzo de su *Stromata* (I, 2.2) nos dice: “aunque la gnosis no es (patrimonio) de todos, como el tocar la lira para el asno, conforme afirman los amigos de proverbios; sin embargo los libros son para las multitudes”. Y acto seguido añade una interesante mención sobre el valor que tienen las parábolas (por eso Jesús “”habló con parábolas, para que viendo no vean y oyendo no oigan ni entiendan”) razón por la cual se hace evidente la ignorancia en los iletrados y la incapacidad de algunos para comprender lo elevado a la que acceden mediante el valor *profético* de esas narraciones[113]. De esta cita se deduce que la lira, como los libros, son objetos para todos, aunque la música, como la gnosis, este reservada sólo para algunos, aquellos que al hacerla sonar logran que los que no comprendan puedan al menos entender el mensaje aun sin poder profundizar en su misterio (el burro no sabe de música aunque le guste oírla).

El segundo autor redactó su referencia a finales del siglo cuatro (año 384). Se trata de san Jerónimo que en una carta enviada a Marcela utiliza esta expresión en dos ocasiones aunque con alguna variación. “Yo – nos dice –, tendría perfecto derecho a despreciar a esa gente, pues en balde se toca al asno la lira; sin embargo, porque no me tilden, como suelen, de soberbio, les respondo que no soy tan romo de inteligencia ni de tan palurda rusticidad...” Un poco más tarde, vuelve a decir: “volvamos a nuestros asnillos de dos pies – en alusión a los que le critican – y a sus orejas vamos a tocar la trompeta más bien que tañer la cítara”[114]. La controversia se basa en una interpretación de las escrituras y de la directa traducción de algunos de sus términos griegos en contra de los vicios de antiguas versiones latinas. Es evidente que es inútil la buena música para los ignorantes pues nada entienden, así que será necesario tocar la trompeta que suena fuerte y quizá algo más comprendan así. El sentido es similar al primero y está basado en la imposibilidad de hacer comprender al ignorante lo que este es incapaz por sí mismo de entender.

El tercer autor, y al que más importancia se le ha dado, es del siglo quinto y se trata de Boecio. En su *De consolatione philosophiae*, y también en sus primeros capítulos, como hiciera Clemente en su escrito, vuelve a utilizar y explicar el sentido del proverbio en el siguiente contexto [115]. “¿Comprendes estas palabras, preguntó (la filosofía)? ¿Han penetrado en tu espíritu, o bien estás como el asno ante la lira?” Es decir, la filosofía le increpa a Boecio ¿estás oyendo sin oír, escuchando sin entender lo que se te dice? La falta de comprensión del asno frente a la música vuelve a ser la clave para interpretar este dicho griego. Pero, la importancia de esta cita viene respaldada por una mención de un autor anónimo del siglo XIII que al criticar los capiteles figurados de las iglesias arremete contra los “monos tocando la flauta al lado del *onos liras* de Boecio”[116]. La cita es tan directa que a nadie se le escapa que el valor que se le había de dar a estos asnos músicos estaba directamente relacionado con la anterior mención de *La consolación de la filosofía*. Sin embargo, como lo que se criticaba en esta ocasión era el uso de este tipo de decoración, lo cierto es que por ella no se puede concluir que en las representaciones de los asnos con liras se mantuviera todavía el sentido de Boecio.

Porque, durante la Edad Media, las múltiples alusiones al asno suelen estar teñidas de un valor negativo que supera con creces su estulticia e incapacidad musical, aquella ingenuidad de la que se habían servido a Esopo, a Fedro o a otros compiladores para hacer de los burros los protagonistas de muchas de sus moralizantes narraciones. Por eso, si bien admitimos que el valor semántico del proverbio en la Edad Media era aun reconocible - un asno con una lira es sinónimo de un iletrado, de un inculto en el sentido de la incapacidad de entender lo que oye -, no podemos sin más deducir que sus representaciones escultóricas se usaban únicamente para resaltar ese valor. Porque, una cosa es entender el mensaje antiguo y otra diferente verlo aplicado con idéntico sentido en otra época, y sobre todo, en otro medio como es la escultura. Y esto nos conecta con lo que antes decíamos, ¿cuál era el tipo de mensaje que recibía el receptor en tal imagen? Y ahora, tendremos que com-

117 ADOLF, H., *The Ass and the Harp… op. cit.*, p. 53, n. 54. Cf. *Le Roman de Thèbes*, ed. L. Constans, 1890, vrs. 13.

118 GARNIER, F., *L'Âne a la lyre... op. cit.* p. 22.

119 Estas citas están sacadas de MARIÑO FERRERO, X. R., *El simbolismo animal*. Madrid, Encuentro, 1996, p. 37. También: MC CULLOCH, F., *Mediaeval Latin and French Bestiaries*. *op. cit.*, pp. 92, 166-169.

120 VOISENET, J., *Bêtes et hommes dans le monde medieval: le bestiaire des clercs du Ve au XIe siècle*. Brepols, Turnhout, 2000, pp. 43-49, (cf. costumbres populares, p.45, n.220; cf. Mauro, p. 46, n. 227 y 228). También muy completo: CHARBONNEAU-LASSAY, L., *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la antigüedad y la Edad Media*. Palma de Mallorca, Sophia Perennis, 1997; cf. asno, pp. 223-233.

121 *El Fisiólogo... op. cit.*, pp. 52-53. La cita del apóstol es de 2 Ti 3, 5 y la referencia a los jumentos insensatos del Sal 49 [48], 21. El subrayado en el texto es nuestro.

122 La confusión en la parte inferior del sátiro entre macho cabrío o asno no deja de ser una casualidad y puede estar relacionada con las representaciones de cabras y burros musicales que luego trataremos.

123 DE GUBERNATIS, A., *Mitología Zoológica... op. cit.*, pp. 259-288.

124 Por ejemplo: Ge 24, 35; Nú 31, 39; De 5, 21.

prender que en la cita del anónimo escritor del XIII el mensaje es de dos tipos, por un lado está la identificación del motivo visual (monos tocando la flauta), y por otro, la evocación de una frase hecha (el *onos liras Boetii*). Esta es la clave del asunto y lo que trataremos ahora de ver. Para hacerlo tendremos que establecer dos métodos de trabajo, uno que indague el valor mayoritario que se le daba a este animal en la literatura de los bestiarios y en la Biblia, y otro, el que analice los ejemplos de capiteles que conocemos y de los que podemos valernos para indagar mejor el valor semántico del tema.

Para comenzar, contamos todavía con otra cita que nos puede ayudar a ampliar algo cómo se utilizaba el dicho griego en un género diferente al hasta ahora analizado. En el del prologo del *Roman de Thèbes* se vuelve a mencionar "*come li asnes al harper"* en alusión a los iletrados, a los juglares y villanos que nada comprenden frente al público culto verdadero destinatario de esta obra, esto es, a los caballeros y eclesiásticos entre los que se encontraban el autor y su auditorio[117]. Es decir, la ignorancia como tema se mantuvo activa incluso en lengua romance. Pero además, en el psuedo-Hugo de Saint-Victor en su *Des bêtes* (IV, I), se nos dice otra cosa diferente e interesante. Para este autor los burros "prend un grand plaisir avec la lyre"[118]. El sentido peyorativo de este placer hace que el asno sea tildado en ocasiones de villano y mentiroso como, por ejemplo, en la recriminación que de él hace Philippe de Thaün. Tampoco es muy benevolente la comparación que aparece en Pierre de Beauvais cuando señala que "a él se parecen los estúpidos y los falsos", o a la cruda opinión de Odón para quien el asno representa "el poder de la carne ansiosa de placeres" y como no, la cobardía[119]. En ocasiones, para castigar algunos delitos sexuales como el adulterio era costumbre popular que los pecadores fueran expuestos en público por las calles de la ciudad montados en un asno dados la vuelta, es decir, mirando hacia atrás. El más explícito es Rabano Mauro, quien le denigra por ser un animal estúpido, lujurioso y libertino[120].

También, en *El Fisiólogo* se le dedican al asno algunas frases negativas y, además, nos sugiere una ubicación topográfica en el templo que nos parece reseñable. Lo trata en el comentario que dedica a las sirenas y a los onocentauros, es decir, a las mujeres pájaros y a los burros hombres. En él dice: "así es también el varón de corazón engañoso, inconstante en todos sus caminos. Así son los actos de los malos mercaderes; se congregan, sí, en el templo, pero pecan a escondidas. Teniendo (dice el apóstol) apariencia de piedad, niegan de hecho su virtud. En la iglesia las almas de algunos son como ovejas, *pero en cuanto abandonan el templo, se tornan semejantes a los asnos*. Y se parecen a jumentos insensatos. Esas (criaturas), ya sean sirenas u onocentauros, representan a nuestros enemigos"[121]. Es evidente, por tanto, que un atrio es un buen sitio para colocar asnos, allí donde a la salida de la misa, los dóciles corderos se vuelven a convertir en testarudos pollinos. Por eso, para muchos de estos autores el valor lujurioso y disoluto del animal es tan importante o más que el cosechado por su ridícula ignorancia.

Este carácter libidinoso al que se le asoció está relacionado con otro aspecto de la antigüedad que no ha de dejarse pasar por alto y que se basa en una triple coincidencia. Por un lado, en el hecho de que fue siempre la montura habitual de Baco y su séquito, entre los que destacaba el rijoso Sileno y los lascivos sátiros. En segundo lugar, en la influencia gráfica que pudieron ejercer las abundantes representaciones de estos conspicuos faunos, hombres velludos de cola larga y patas con pezuñas, de grandes orejas puntiagudas y que se representaban habitualmente tocando la lira y haciendo ostentación de su erecto miembro[122]. Recuérdese que en *El Fisiólogo* los onocentauros eran descritos como hombres con apariencia asnal y que aun habiendo sido confundidos en la misma época con centauros y sagitarios, la identificación con los faunos o sátiros era mucho más ajustada. Por último, la nada despreciable influencia del castigo que se le infligió a Midas después de la famosa disputa y las orejas de burro que le crecieron por haber preferido la flauta que tocaba Pan frente a la lira con la que interpretaba Apolo[123]. Todas estas influencias de la cul-







Capiteles de las iglesias francesas de Fleury-la-Montagne, Saint-Nectaire y Saint-Julien de Meillers en los que también se representan asnos tocando la lira

125 En las iglesias francesas se representaba en una celebración denominada La Fiesta del Asno, una pantomima en la que un asno era coronado obispo. Esta costumbre era similar a la Fiesta de Locos y otras representaciones burlescas más o menos consentidas por la iglesia del momento. Se conserva escrita una poesía que se cantaba en esta ocasión redactada por Pierre de Corbeil, arzobispo de Sens, y muerto en 1222. Muchas de estas ideas y citas son recogidas por MASPERO, F. y GRANATA, A., *Bestiario Medievale*. Casale Monferrato, Piemme, 1999, pp.76-83.

126 Por ejemplo, en un modillón de la iglesia abacial de Saint-Sever (Gascogna) o en otro de Poitiers. En España, tenemos noticias de al menos dos ejemplos, uno muy temprano en San Martín de Frómista (c. 1090) que se conserva en el Museo de Palencia y otro, más tardío, en la catedral de Tudela. El modillón de Frómista ha de emparentarse con un capitel de la iglesia en el que se representa otra fábula de Esopo en su variante de Fedro como señala José Luis Senra y analizó García Gual. En vez de un trozo de carne, al cuervo se le cae del pico un queso que el astuto zorro muerde de inmediato. Si Fedro está en esta representación, parece lógico que también lo veamos en el modillón del asinus ad lyram, lo cual es una temprana prueba del uso del significado que tendría en la fábula. SENRA, J. L., "Origen, muerte y resurrección de la Iglesia de San Martín de Frómista", en RIVERA, J. (cord.), *Frómista 1066-1904. San Martín, centenario de una restauración. Exposición conmemorativa de la restauración de San Martín de Frómista 1895-1904*. Valladolid, Fundación del Patrimonio de Castilla y León, 2004, pp. 21-37, reproducción del capitel p. 33 y del modillón p. 183. GARCÍA GUAL, C., *El zorro y el cuervo. Diez versiones de una famosa fábula*. Alianza, Madrid, 1995. Además de las variantes de Esopo y Fedro comenta otra antigua de Babrio y medievales como el Roman de Renard.

127 La talla, aun siendo borgoñona, es bastante diferente pero la disposición es muy semejante. Reproducido por ANGHEBEN, M., *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, *op. cit.*, p.398, f. 150.

128 GARNIER, F., *L'Âne a la lyre... op. cit.* p. 20, ff. 2 y 3.

129 Véase para el contexto borgoñón: ANGHEBEN, M., *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, *op. cit.*, en esp.: "La musique profane", pp. 393-398.

130 El animal caprino tiene ya un valor lascivo en si mismo pero al tener encima a un joven este valor se incrementa. CRAPLET, B., *Auvergne romane*. La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1955, pp. 161. Variante tardía de esta iconografía es la ménsula de apoyo del transepto meridional de la catedral de Saint-Etienne de Auxerre. El joven es ahora una bella doncella que desnuda porta en su cabeza una cinta de flores y que se sujeta con sus manos a un cuerno y a la cola del chivo. Charbonneau relaciona también a este animal y a su montura con la lujuria. CHARBONNEAU-LASSAY, L., *El bestiario de Cristo*, *op. cit.*, pp.196; macho cabrío, pp. 180-185; cabrito, pp. 186-189; cabra, pp. 190-196. Gaignebet y Lajoux consideran que se trata de una representación de la noche de Walpurgis sin aportar datos concluyentes. GAIGNEBET, C. y LAJOUX, J.-D., *Art profan et religión populaire au Moyen Age*. Vendôme, Presses Universitaires de France, 1985, pp. 19-20. Para nosotros, en esta ménsula tardía se unirían a la antigua representación de la lujuria una indicación al signo de Aries (carnero) y a la representación del mes de mayo (joven con corona de flores), es decir, al comienzo de la zona cálida del año.

131 A la izquierda de esta escena asoma un perro y un gallo. En el lado contrario se ve otra cabra. GARNIER, F., *L'Âne a la lyre... op. cit.* p. 19, cf., *Catalogue du musee Dobrée, fascicule I, du XIIe au XVIe siècle*, Nantes, 1961, p. 16.

tura clásica son tanto gráficas como escritas y pasaron a formar parte de los nuevos repertorios con los que los artistas medievales enriquecieron las decoraciones de los objetos litúrgicos e iglesias.

Pero, qué podemos añadir de lo que dicen del asno las Sagradas Escrituras. En el viejo testamento no tiene un valor muy definido aunque sea mencionado en varias ocasiones. Por un lado aparece en el episodio de Balaam (Nú 22-24) y su capacidad de hablar por designio divino, en otras es usado como símbolo de poder y riqueza[124]. Tiene, por último, un reseñable valor mesiánico en Zacarías donde se le nombra como la montura que llevará el Señor el día del advenimiento (Za 9, 9-10). Por el contrario, tiene una importancia mayor en los evangelios donde consigue inclinar a su favor la apreciación que de él se tenía. De una parte, es el animal que junto al buey acompaña en el pesebre a Jesús y que le ayuda en la huida a Egipto. Además, en forma profética ya mencionada, es la cabalgadura con la que Cristo entra por la puerta de Jerusalén el Domingo de Ramos (Mt 21, 1-11; Mc 11, 2-7; Lu 19, 30-35; Jn 12, 12-15). Es evidente que ese pasaje del nuevo testamento señala el desprecio hacia la riqueza de los poderosos que disponen de caballos y enfatiza así el descrédito por todo lo terrenal y el valor exclusivamente espiritual del Reino del Señor. Pero, a pesar de la humildad del asno que para la iglesia tuvo un claro sentido positivo dentro del uso que le diera Jesús en vida, a este animal se le asociaba sobre todo con valores burlescos y paganos[125].

¿Y qué se puede deducir del uso que de él se hace en las esculturas que se conservan? Lo primero que hay que explicar es que el asno con lira fue una representación con valor en sí misma, sobre todo en ménsulas, que es donde se le ve aislado, sin intromisión de otros elementos que completen su sentido semántico[126]. Dentro de las tallas que se labraron de él junto a otros animales podemos reseñar aquellas en las que se distingue a una cabra o a un león. De entre las primeras, el ejemplo que más nos interesa por su semejanza al capitel de San Vicente, es el de la portada occidental de Fleury-la-Montagne, donde sólo la falta del perro danzarín se echa de menos para que el parecido sea completo[127]. De entre las segundas, destacamos otro portal, el de Saint-Julien de Meillers, donde se representa con claridad un león con una viola sobre el hombro y un asno con su lira al que persigue un hombre por la espalda encandilado por sonido de la música[128]. Como se ve por estos dos capiteles de portadas principales, tanto la cabra como el león podrían identificarse bien con la figura estropeada de nuestra iglesia. Por eso, al señalar más arriba que no queríamos decantarnos por uno u otro animal estábamos anticipando el similar sentido que ha de verse en ambas versiones. Cabra o león, tienen aquí un valor diabólico que complementa a la ignorancia lujuriosa del asno. Este sentido maléfico está caracterizado por la música instrumental profana que en esa época era considerada un incentivo a la sensualidad y al pecado[129].

Para poder entender mejor su significado habremos de seguir analizando otros casos y tratar de ver si somos capaces de completar el uso semántico que se le quiso dar. Por eso, al comprobar que existen variantes caprinas y felinas veamos primero qué se puede deducir de ellas. Entre los burros con liras que se asocian a las primeras hay un capitel en Saint-Nectaire donde a su lado se ve una cabra montada por un joven sujeto a uno de sus cuernos mientras que con la otra mano enarbola una rama de follaje. Este personaje ha sido identificado con una representación de la lujuria[130] lo que unido al asno corrobora el sentido que hasta ahora le venimos dando. En el Museo Dobrée de Nantes hay otro capitel que perteneció a su antigua catedral en el que aparece de acompañante del asno una cabra tocando la flauta. A la novedad del instrumento de viento se le añade la compañía de otros animales que completan la escena y que ofrecen una versión dilatada de la influencia de la música en las bestias[131]. Por el contrario, en Vézelay, en un capitel los instrumentos se invierten y se muda el animal: la cabra es ahora león y el asno es quien hace sonar la flauta. Además de intercambiar instrumentos hay también casos de representacio-

132 SALET, F., *Cluny et Vézelay… op. cit.*, p. 153 (pilas meridionales, n. 13). BEIGBEDER, O., *Léxico de los símbolos*. [Pierre-qui-Vire], Zodiaque, 1969, (trad. esp. Madrid, Encuentro, 1989, vol. 15, il. 32, pp. 66-72). La flauta que toca el asno, llamada en francés frestel, aparece representada en dos modillones del Poitou tocada también por un asno (iglesia de Marnay y de Villedieu du Clain). El valor es semejante al del asno con lira pero el antiguo cultismo ha mudado hacia otro significado más amplio y menos identificable con el proverbio griego.

133 Hay también muchos capiteles y modillones con cerdos, jabalís y monos.

134 OURZEL, R., *Haut-Poitou*. Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1975. DEBIDOUR, V. -H., *Le Bestiaire Sculpté du Moyen Age en France*. Arthaud, 1961, pp. 254-261. BEIGBEDER, O., *Léxico de los símbolos*, *op. cit.* p. 70, fig. 36, il. 33.

135 Fechados ya en el s. XIII. PANOFSKY, E., *Die Deutsche Plastik des XI bis XII Jahrhunerts*. Munich, Kurt Wolff Verlag, 1924, v. II, lam. 110. El que sea una viola o un instrumento de cuerda con arco no tiene necesariamente que variar el sentido. La lira clásica en ocasiones se identificó con este tipo de instrumentos que se denominaban liras bizantinas. Es habitual que la lira sea nuestro arpa pero el sentido más general es que fuera un instrumento para tañer aunque también se dio la variante de instrumento de caja rasgado con arco. Una buena explicación de estos difíciles problemas semánticos y de los instrumentos de la época: ÁLVAREZ MARTINEZ, M. R., *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media. Los cordófonos*. Universidad Complutense, Madrid, 1982.

136 Ya señalamos más arriba como referencia a estas actitudes profanas la permisividad que se le otorgaba a la Fiesta del Asno. En Silos, en el tardío artesonado del claustro, una escena de la muerte y entierro del asno podría ponerse en relación con estas escenas satíricas en las que los animales, como en las fábulas, caracterizan distintas personalidades. PÉREZ DE URBEL, J., *El claustro de Silos*. Burgos, Imprenta Aldecoa, 1930, pp. 249-254.

137 Que eran quienes hacían la música instrumental en esa época.

138 En San Vicente de Ávila, todavía se puede ver, como defendemos, esta asociación entre sirena y animales músicos. La identificación con los juglares: DELCOR, M., "Un attribut vestimentaire prope aux acrobates et aux jonglers dans la sculture romane", en *Les cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa, 18*, 1987, pp. 39-94, vid. p. 65 y f. 5.

139 Este capitel, como otros de Saint-Julien, ha sido puesto en relación con los talleres de Mozat y Chanteuges en Auvernia. Recientemente, Wirth, que ha sido quien ha estudiado estos parecidos ha añadido otro de Notre-Dame-du Port (Clermont) en el que un portador lleva a sus espaldas un monje que tiene sujeta un ave por el cuello mientras otra le pica los pies. Se trata de una representación que evidencia el espíritu licencioso de los monasterios (tener un pájaro en la mano sería para este autor una metáfora sexual). Al interpretar el capitel de los portadores de asnos músicos lo relaciona con la reacción reformista gregoriana que sacudió la zona y en especial al relajado monasterio de Mozat cuyos temas iconográficos fueron ridiculizados ya en los obradores de Brioude y Chanteuges. Así, el valor que expresa este capitel, frente a otros claramente inspirados en imágenes paganas esculpidas en Mozat, viene a ser un





Capiteles de más asnos y liras de Beaune, Chartres, Aulnay, Sant-Parize-le-Chatel y Saint-Julien de Brioude







ataque directo contra las actitudes libertinas representadas por los asnos descarriados (tanto lujuriosas como intelectuales). La semejanza con el tema paleocristiano del buen pastor que se da en otros capiteles de la zona (Chanteuges y Brioude), ha de ser interpretado de diferentes maneras dentro siempre de este antiguo marco iconográfico y junto al texto de la parábola a la que hacía alusión (Lu 15, 1-10). Por ejemplo, si el barbudo porteador es una representación relacionada con las figurillas de Hermes Crioforo, como Wirth supone, tendría un sentido negativo y el asno músico representaría la ingenuidad de los falsos eruditos ignorantes que se dejan seducir por este demoníaco personaje. Por el contrario, si se quiere ver en el porteador un valor positivo (como un atlante o un san Cristóbal), sobre los asnos recaería la peor parte siendo, además de tontos, licenciosos. WIRTH, J., *L'image... op. cit.*, pp. 154-172. Por otro lado, hay además otro capitel de Brioude en el que se nos muestra una lucha entre dos animales (¿caza?) junto a un arpista que deja de tocar su instrumento y que separa de su cuerpo. El sentido negativo parece casi opuesto al dicho que asegura que la música sirve para amainar a las bestias, más bien aquí las excita. Póngase, ahora, en relación con la arquivolta de los diez combates.

140 Esta cabeza no tiene un aspecto muy aterrador. Sin embargo, parece querernos recodar que a pesar de su aparente mansedumbre el mal está acechante. DEBIDOUR, V. -H., *Le Bestiaire Sculpté… op. cit.*, p. 257, fig. 366.

141 BERLAND, J.-M., "Les chapitaux historiés du faux triforium de l'église abbatiale de Sanit-Benoît-sur-Loire", en *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa, 11*, 1981, pp. 33-66.

142 En el friso de la torre Saint-Restitut, en la Provenza, un asno toca la lira con la lengua fuera junto a otro animal (identificado con un cerdo) que juega rotando en el aire unas bolas como los juglares. Ambos, músico y juglar, son identificados con animales. BEIGBEDER, O., *Léxico de los símbolos*, *op. cit.* p. 71 y fig. 35.

nes de animales híbridos. En Beaune, un capitel de la nave muestra un asno con apariencia de león que sujeta una campana y que toca la flauta de pan mientras que a su lado es la cabra la que tañe una lira[132]. Como se ve, en las variantes se introducen instrumentos de sonidos diferentes, normalmente de cuerda o viento, y se intercambia los animales aunque casi siempre sean burros, cabras o leones[133]. Por ello, la interpretación nos obliga a considerar el ámbito semántico de este tema como algo más dilatado que la simple asunción de aquel único y fijo del que comenzamos hablando cuando mencionamos el *onos liras*. La pregunta sigue siendo, ¿entra todavía el significado del asno arpista como representación de la ignorancia en las variaciones que hemos visto, o por entonces, se había mudado ya el sentido que se le daba a esta figura?

Para corroborarlo contamos con otros casos en los que los asnos musicales se insertan en escenas más complejas. Como el famoso del claustro de Chartres, *l'âne qui vielle* subido encima de un gablete donde se ve a un impúdico en cuclillas encima de un atlante que los sostiene. En otro ejemplo, lo vemos con su lira entre los participantes de una procesión de animales tallada en una arquivolta de la portada meridional de Aulnay[134]. Por el contrario, en un relieve exterior de la pared sur de la catedral de Paderborn en el que se representó un friso con varias figuras de animales de animales y hombres que marchan en fila al son de la música, nuestro burro va tocando una viola[135]. Estas procesiones de carácter claramente burlesco[136] se han de poner en relación con otras en las que los asnos músicos se asocian con juglares[137]. La más destacada es la está en la cripta de Saint-Parize-le Châtel donde hay un capitel en el que además de estar el *asinus ad lyram* está también la sirena de dos colas junto a otros personajes: uno remueve con un cucharón un caldero y otro músico de aspecto simiesco sigue por detrás al burro. El sentido de este capitel es todavía controvertido pero ha sido relacionado con los peligrosos juegos y entretenimientos de los juglares que divertían a los corrillos de gentes y peregrinos. En cualquier caso, sirena y burro arpista se asocian otra vez, entremezclándose así el sentido propio que cada uno tenía por separado[138]. El otro ejemplo está en Saint-Julien de Brioude donde dos asnos arpistas son levantados por sendos hombres barbudos que los portan en sus espaldas como si se tratara del pastor llevando a la oveja descarriada[139]. La escena se completa con una cabeza de león que asoma abajo en el centro de la escena[140]. Un último capitel podemos señalar de este mismo tipo. En él, al burro con arpa le acompañan un tocador de viola y un domador de elefantes[141]. El sentido de este capitel situado en Saint-Benoît-sur-Loire (Fleury-sur-Loire) ha de ponerse en relación, como los dos ejemplos anteriores, con la música profana que interpretan los juglares, los mismos que doman animales y entretienen a los ingenuos y débiles hombres incitándoles a pecar. Los pecados a los que les arrastran están vinculados con la lujuria y el peligro de la tentación se escenifica en estos animales músicos que introducen un sentido burlesco y demoníaco a la escena. Pero, también hemos de reconocer que en estos últimos capiteles el asno con lira está utilizado como signo cerrado dentro de un mensaje más amplio. Es decir, en ellos su valor como *onos liras* permanece aun intacto aunque su sentido es complementado con las alusiones pecaminosas de los juglares[142] y domadores como el aspecto lujurioso de la sirena en el capitel de Saint-Parize-le Châtel.

Así que como hemos podido ver, la alusión oral al proverbio griego, el recuerdo de la fábula o las menciones a la estupidez e ignorancia han de ser ampliadas a un valor semántico laxo, abierto a otras referencias complementarias que le otorgan un sentido más complejo sin que por ello se tenga que perder del todo la alusión a la broma erudita y despectiva de los instruidos frente a los iletrados, aunque, el sentido pueda llegar a ser el contrario. Es decir, los resabios eruditos de los eclesiásticos más cultos y partidarios del mundo clásico son ridiculizados también de esta forma y aparecen como asnos que tocan la lira, pobres e ignorantes de la verdadera sabiduría, aquella salvaguardada por la iglesia de Cristo. Esta amenaza era sentida en paridad a los pecados de la carne y la lasciva concupiscencia que el paganismo representaba.

143 En realidad hay tres y media, pues se talló medio círculo más en el que aparece una grulla que ha sido relacionada con una fábula esópica. SALET, F., *Cluny et Vézelay… op. cit.*, p. 105 y p. 150. OURZEL, R., *Bourgogne Romane*. *op. cit.*, f. 110.

144 CHAMPEAUX, G. y STRECKX, S., *Le monde des Symboles*. St. Leger Vauban, Zodiaque, 1972. Cf. trad. esp. Introducción a los símbolos. Madrid, Encuentro, 19892, pp. 468-505. Señalan, también, el caso de Autun. Al que añaden el de Avallon más complejo ya que tiene sólo treinta medallones y donde el tiempo invierte el sentido habitual dextrógiro y concentra el zodiaco en el lado derecho.

145 CHAMPEAUX, G. y STRECKX, S., *Le monde des Symboles... op. cit.*, pp. 468-505. A pesar de que nos parece muy convincente la compleja interpretación zodiacal que desarrollan estos autores sobre esta arquivolta y otras como la de Autun, no podemos estar de acuerdo con la identificación que le dan a las tres figuras que se enroscan sobre sí mismas y que están en el centro. Es evidente que resultan una fractura en el orden cósmico establecido por el resto del arco, pero lo que para ellos es "la ruptura con el tiempo histórico y natural, que está en la raíz del tiempo sacro", es para nosotros una intromisión festiva en la secuencia común del tiempo profano. Ellos asocian la contorsión circular de los cuerpos con "la perfección trascendente de este tiempo celeste, inmóvil, imperturbable". Y el medio medallón que los precede, es según estos autores, la representación del solsticio de verano, es decir, la fiesta de San Juan Bautista, el día más largo del año y comienzo del periodo en el que la noche progresivamente se dilatada. La simbología de estos medallones unido a la postura que adoptan es lo suficientemente negativa como para no poderse asociar a la perfección de un supuesto "tiempo sacro". Más bien, habría que ver en esta dilatación de la fiesta del solsticio una advertencia al peligro que conlleva el ocio y los aspectos negativos asociados a estas celebraciones profanas en las que se hacían grandes hogueras en honor al sol que, poco a poco, iría menguando. Habría que ponerlas en relación con la figura del parteluz en la que se representa al propio Bautista y al Salvador sobre él. Según estos autores hay otra figura del solsticio en Autun que identifican con una representación profana y picaresca del antiguo Annus romano (ibidem. pp. 505 y 506). Por otro lado, es interesante ver en este mismo libro la interpretación negativa que le dan a los cuerpos contorsionados en el apartado sobre la caída, por ello no se comprende que no asocien la contorsión y la simbología representada con valores negativos (Ibidem. pp. 419-428). La identificación de Annus con el folio 6v del Chronicon Zwiefaltense minus, Stuttgart procede del abad Terret y la ponen en duda: GRIVOT, D. y ZARNECKI, G., *Gisbertus Sculpteur d'Autun*. Trianon, París, 19652, p. 31. Buenas reproducciones de los tres medallones pueden verse en: BEIGBEDER, O., *Léxico de los símbolos*, *op. cit.*, figs. 11 y 12. En el texto, este autor, acentúa el valor de repetición temporal de las figuras debido a su circularidad pero introduce, además, el aspecto mundano y sexual propio de las representaciones elegidas (ibidem. p. 31). Es posible ver en estos tres medallones y en el zodiaco completo una mención a un pasaje de la carta de Pablo a los Filipenses (Fi 3, 2-3). En ella se dice: "videte canes, videte malos operarios, videte concisionem" (¡Atención a los perros! ¡Atención a los malos trabajadores! ¡Atención a los circuncidados [lit. incisos]!) - y añade - "pues somos nosotros 'la circuncisión', los que servimos al Espíritu de Dios y lo glorificamos en Cristo Jesús y no tenemos confianza en la carne". Estas tres categorías, perros, malos trabajadores, circuncidados, eran en origen designaciones para los judaizantes, pero, pueden muy bien ampliarse a las representaciones que se hicieron en Vézelay. El perro, además de figurar literalmente a este animal, haría alusión a los malvados. Malos trabajadores serían, sin duda, los juglares. Y por último, los circuncisos, literalmente los incisos, cortados, serían los fornicadores y lujuriosos identificados por la sirena. Este pasaje de Pablo habría de complementarse con otro que aparece al final del Apocalipsis de Juan que tendría una mayor extensión a la de la terna anterior y que acabaría por corroborar el sentido que antes le dábamos. Dice así: "Felices los que lavan sus túnicas, para que les pertenezca el derecho sobre el árbol de la vida y por las puertas puedan entrar en la ciudad. ¡Afuera los perros, los supersticiosos, los fornicarios, los asesinos, los idólatras, y todo el que ama y obra la mentira! (Ap 22, 14-15). Es una referencia a quienes puedan entrar a la ciudad de Dios, a la Jerusalén Celeste, de la que la iglesia es en la tierra su representación. Uniendo ambas ideas se puede entender el giro de estos tres medallones como el remolino en el que se verán atrapados los pecadores inmersos en el tiempo profano del año, lejos de aquellos que alcancen la ciudad en la que los árboles de la vida tendrán doce cosechas, darán frutos cada mes, y cuyas hojas curarán a las gentes y en la que no hará falta ni el sol ni la luna pues el Señor lucirá sobre todo y reinará por los siglos de los siglos (Ap 22, 1-5). El que se coloquen detrás del medio medallón del solsticio puede estar relacionado con el final del ciclo del sol pero puede que sea un paréntesis independiente que ha de ponerse en relación exclusivamente con la posición central que ocupan encima del Salvador. Es posible, sin embargo, que ambos significados se complementen sin excluirse.

146 Ya veremos más abajo que la posición primitiva en la que defendemos se previeron colocar los dos capiteles quedaba a mayor altura y en línea con la clave de la arquivolta. Por ahora, veamos en la tristemente incompleta terna un parecido iconográfico incuestionable que habría de ser completado con el capitel mutilado del lado meridional. El único resto que se conserva, un animalito que agarrado a un fruto o a una piña asoma su cabeza podría ser un mono (Daniel Rico ve un diablo, lo que tampoco sería descabellado).

147 Si fuera cierto que la zancuda de cuello encorvado situada en el semicírculo tuviera relación con las otras tres roscas que la siguen y fuera correcta la mención de Salet a la fábula Esópica del lobo y la grulla, el sentido completaría lo ya señalado. En Esopo la enseñanza que se saca de su fábula es que quien se junta con maleantes ha de contentarse si escapa de ellos sin perjuicio. Es decir, algo parecido a lo que se esconden detrás de las tentaciones a las que nos vemos arrastrados si nos acercamos a la sirena, al acróbata o al animal de feria. Para Champeaux y Sterckx (Ibidem. *op. cit.*) esta zancuda con el cuello quebrado es simplemente la representación del solsticio y el comienzo de la declinación de la ascensión solar. *Fábulas de Esopo... op. cit.*, § 156 (Hsr. 161, Ch. 224). Volvemos a señalar que ambas interpretaciones no se excluyen sino que se complementan.

6.7 Relación entre la arquivolta y los capiteles figurados de los extremos

Por tanto, si comenzábamos el comentario sobre el capitel de los animales músicos emparentándolo con la sirena que toca la viola de la clave, quisiéramos para finalizar, establecer otra relación entre ellas que nos permita entender que su ubicación estaba intencionadamente anclada dentro de un programa establecido de antemano. Es decir, la clave y los capiteles de los extremos estuvieron pensados para formar una franja con cierto sentido temático. Aun a falta de saber cómo era el tercer elemento en discordia, la interrelación que se da en los otros dos creemos que puede ser comparada con un enigmático detalle de la arquivolta de Vézelay. Nos referimos a la rosca donde se talló el famoso zodiaco de los trabajos de cada mes y de los signos astrales correspondientes. En ella, hay tres inexplicables intromisiones que no corresponden al tema del año o del tiempo[143]. Se trata de los medallones que ocupan la parte central, justo encima de la cabeza del Salvador, y han querido entenderse como un encaje para poder completar la longitud total del arco ajustándola a una cifra previamente prefijada (veintinueve medallones completos más tres mitades, es decir, 30,5) correspondiente a la media aproximada de días que hay entre los meses largos y cortos (7 meses de 31 y 5 de 30 o menos, que da 365 días / 12 meses = 30,42 y 30,5 en año bisiesto)[144]. En ellos se ve, primero un perro retorciéndose hasta llegar con su morro al rabo, en el centro un acróbata contorsionándose hasta tocar con la cabeza sus pies, y por último, una sirena que se retuerce hasta cerrar un aro. Los restantes medallones corresponden, doce a signos zodiacales y otros doce a los trabajos típicos de cada mes. Suman veintisiete con los tres anteriores. Dos más están en los arranques del arco, a un lado un hombre rebana una hogaza de pan, en el otro lado, otro sujeta una copa de vino. Es decir, los frutos del tiempo profano del año y que se asocian directamente con la eucaristía. Y el que falta y consigue la treintena se encuentra divido en dos: sendos fragmentos de flor están situados como salmeres. Sólo nos queda reseñar el medio que cierra el cómputo y éste se encuentra detrás del símbolo de Cáncer y antes de la terna primeramente reseñada[145].

Las tallas que se colocan en las posiciones centrales de las claves de las arquivoltas románicas tienen un valor destacado propio de su posición principal, son de signo variable y con frecuencia ostentan una libertad temática independiente a las de la rosca a la que pertenecen. Es decir, en ellas hay tanto representaciones negativas como positivas, y vinculadas o no con lo tratado en las restantes dovelas. En Ávila, es evidente que la clave se desvincula del tema de los combates pero su sentido y temática puede que sea el mismo o esté próximo a lo que se quiere con ellos señalar. Para nosotros, estas tres figuras de Vézelay adquieren un valor semántico parejo al que le hemos asignado en la clave abulense. En San Vicente, en el centro de su arquivolta se representó una sirena tocando un instrumento musical separada de la unidad temática de las demás dovelas con las diez parejas en combate. A ella hay que añadirle la cabeza diabólica que resopla hojarasca y que nos acentúa el sentir negativo que hemos de darle. Sin embargo, a pesar de no estar asociada a estos enfrentamientos no por ello ha de estar fuera de contexto. Consideramos, por el contrario, que las luchas son en parte producto de la música que toca la sirena. Por proximidad y similar sentido, ya hemos señalado que nos parece habría que relacionarla con los capiteles figurados de los extremos[146]. El perro que se contornea está también en ambas iglesias, uno en el capitel de los animales músicos y el otro tallado en el primer aro. Por último, el acróbata lo relacionamos semánticamente con ese mismo capitel musical como ya hemos visto al analizar la iconografía a la que se acabó asociando el tema de los asnos con lira. Aun desconociendo lo que habría representado en el capitel simétrico de la parte sur de nuestra portada, vemos suficiente semejanza entre las dos iglesias como para inducirnos a establecer una común asociación al peligro que corren los laicos si caen en las tentaciones que estas figuras incitan, sobre todo a la sensualidad de la carne y el pecado de la lujuria[147]. En Vézelay estas tres figuras se enroscan evocando el proverbio latino “tempora sicut falx in se recurrunt” (el tiempo se vuelve sobre sí mismo como una hoz) y









Fotografías en detalle de tres de las figuras de la portada de Vézelay

Debajo, capitel bajo el parteluz de la portada principal de San Vicente (Daniel en el foso de los leones)

148 SAUERLÄNDER, W., "Tempi vuoti e tempi pieni", en CATELNUEVO, E. y SERGI, G. (ed.), *Arti e storia nel medievo*, Torino, Enaudi, 2002, v. I, p. 139.

149 Es difícil identificar cada medallón rotatorio con un pecado determinado. Quizá correspondan la sirena a la lujuria, el acróbata con la soberbia del exhibicionista pero es más complicado ver lo que podría representar el perro. ¿Una representación de la avaricia? Recuérdese que ni los perros le dejaban comer las sobras al pobre Lázaro.

150 RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, p. 247. En el se ve a Daniel en el foso de los leones en el momento que es socorrido por Habacuc. Otros autores habían propuestos temas como el sacrificio de Isaac (Repullés y Veredas) o la imposición de la casulla a San Ildefonso (Gómez-Moreno).

que se identificaba con el eterno retorno del ciclo anual[148]. Esa llamativa triple circularidad dilata el tiempo del solsticio desde Cáncer, que para San Zenón de Verona se vinculaba con los pecados capitales[149], hasta Leo, símbolo para este autor del siglo IV de la resurrección. Es reseñable que el solsticio coincida, además, con la festividad del Bautista, es decir, de aquel que con el bautismo nos liberó del eterno pecado original. También lo es señalar cómo encima de la estatua de san Juan Bautista está la del Cristo resucitado que imparte al Espíritu Santo en Pentecostés alecciona a sus apóstoles para que impartan las enseñanzas que permitan seguir viviendo sin pecado. Más arriba del nimbo crucífero del Salvador están, por último, los tres discos que giran y giran en la eternidad recordando lo fácil que resulta caer en el torbellino de la carne y del pecado. El año litúrgico que se llamaba “anni circulus” o “corona anni” tenía también este sentido recurrente de eterno retorno y de constante giro terreno en el que los fieles habían de mantenerse en guardia durante toda su vida a la espera de alcanzar el otro tiempo fijo e inmutable que era Dios.

En San Vicente, la rosca de los diez combates, que ya dijimos coincide con el número de apóstoles en la parte inferior o con los mandamientos de la antigua ley, se completa con la peligrosa música de la sirena, música que como se explica en el canto XII de la Odisea, llevaba a la muerte segura de aquellos navegantes que la escuchan al pasar por sus proximidades. Esa música en la que por pecadores habían sido atrapados los ignorantes asnos y a las lúbricas cabras, y que hacía que los perros se retorcieran en macabras danzas. Es curioso comprobar cómo detrás de la falta de referencia al zodiaco en la portada de San Vicente puede estar un implícito rechazo al número doce, aquel de los meses y las horas, así como a los apóstoles. Por el contrario, la doble referencia al diez nos obliga a considerar los combates en relación directa con la decena de discípulos representados. Ya tendremos tiempo de poder explicar con mayor extensión cómo arquitectura e iconografía estuvieron pensadas de forma más imbricada y uniforme en un proyecto con portal con bóveda que como mantenemos se decidió alterar sobre la marcha. En cualquier caso, sirvan estas incursiones sobre la iconografía de la zona alta de la portada para atestiguar relaciones temáticas que, estando todavía presentes, lo estuvieron aun más en la mente de quienes pensaron el primer programa iconográfico inserto dentro de un marco arquitectónico algo devaluado.

6.8 Capiteles bajos

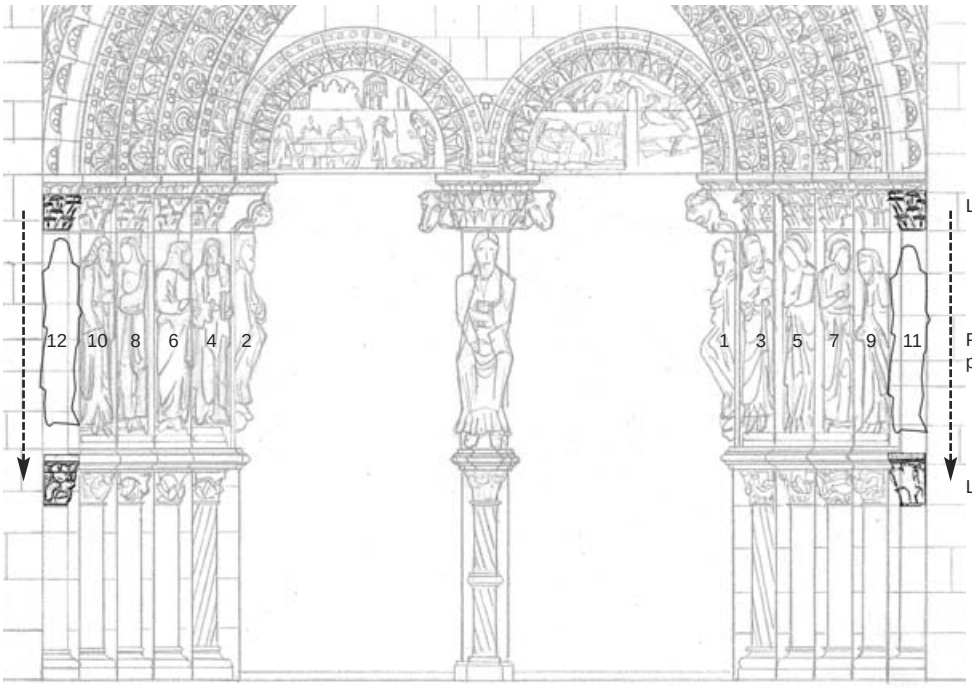
Pasemos ahora a analizar otro de esos temas iconográficos que hemos quizá injustamente denominado menores, casi todos comenzados a estudiar por Daniel Rico en su trabajo sobre esta parte del templo. Empecemos por los capiteles de los niveles bajos. Abordemos ahora su lectura, agrupándolos por temas según bloques de parecido argumento. Tendríamos, por un lado, dos capiteles ligados a representaciones de la Biblia. Hay otro grupo de cuatro con parejas de animales fantásticos, y por último, un bloque uniforme de tres capiteles relacionados con aspectos que podríamos conceptuar como de apariencia profana. Es obligatorio advertir que en ellos hay un ciclo programático cerrado pero que se complementa subsidiariamente con las figuras de la primera arquivolta de la que ya se ha tratado. Sin embargo, la posición que ocupan estos capiteles en relación con sus temáticas particulares no parece obedezcan a una jerarquía planimétrica que respete las leyes convencionales de la simetría, aunque eso no quiere decir que no se intuya un cierto plan que relacione ubicación y contenido. Sin embargo, estas correspondencias son más sutiles que efectivas, más armoniosas que rítmicas.

El primer capitel que tendríamos que comentar si asumimos la preponderancia que le otorga su colocación es sin duda el que está debajo de la figura de Cristo del parteluz. Es una representación de Daniel y los leones según ha sido puesto de manifiesto por Rico[150]. Este capitel es un capitel bisagra, o mejor cruceta, que pertenece tanto al ciclo temático que se desarrolla en vertical como al de la línea horizontal que ahora comentamos. El otro capitel





Fotografías de sendas caras de un capitel de la portada de San Vicente, en las que reconoceríamos a los evangelistas Mateo y Marcos



Explicación de un posible desplazamiento de los capiteles de la figura

Línea de capiteles vegetales

Posición de los dos apóstoles que faltan para la docena

Línea de capiteles figurados

151 Mateo puede estar representado solo o como un ángel, lo que podría corresponder mejor a la figura única que se adivina en el lado izquierdo del capitel. Así es como está en el tímpano del Pórtico del Gloria. Sin embargo, también pudiera haberse tallado un ángel en la parte superior del lado izquierdo. En cualquier caso es dudosa la identificación. Sí que es correcta su posición y su emparejamiento al lado izquierdo según se mira a la derecha del Salvador, aunque estas fórmulas espaciales no se guarden mucho. No podrían ser ni Lucas ni Juan ya que nada nos hace pensar que los restos que se conservan pudieran corresponder a un toro o a un águila. RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, p.248.

152 Lázaro, el pobre, y Lázaro el amigo de Cristo y hermano de Marta y María, se identificaron habitualmente con la misma persona durante la Edad Media dando lugar a numerosas confusiones. Sí sólo Lucas menciona al pobre, es Juan el único que narra la resurrección de Lázaro después de muerto.

153 Sobre las estatuas pegadas a la jamba los capiteles varían un poco. Parecen canutillos de hojas brotando y comenzándose a desplegar. Pero, en cualquier caso, son capiteles vegetales, que es lo que nos interesa. Volviendo al parecido con Avallon, también en ella los capiteles sobre las estatuas columna son vegetales. Por el contrario, los que se sitúan sobre las cabezas de las estatuas del Pórtico de la Gloria son figurados y representan bichos y animales entrelazados con tallos de contenido maléfico similar a la primera arquivolta de nuestra portada.

154 Pero también sugiere este autor que de tener cabeza humana podrían tratarse de sirenas dado, además, el parecido con la posición que ocupan las que hay en la portada meridional de Saint-Lazare de Avallon. RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, pp.193 n.185, 249 y 273.

bíblico del que hablábamos está situado en la esquina izquierda según se mira de frente. Se trata de una cesta a dos caras que para Rico representa al evangelista Marcos con el león de su emblema, y muy probablemente, ya que debido al deterioro de la talla no pueden hacerse más que meras conjeturas, al evangelista Mateo identificado con el ángel al que se le asocia[151]. Lo extraño es que no se puede localizar el capitel pareja con los evangelistas y emblemas del toro y del águila. La pregunta que se hace Rico es ¿a qué es debida esta ausencia? ¿Está motivada por el hecho de que no fueron colocados todos los capiteles que el programa requería? Por ejemplo, aquellos que deberían haber servido de apoyo a las esculturas de los dos apóstoles que faltan para completar la docena y que nosotros mantenemos que nunca se pensaron hacer. ¿O, por el contrario, es una ausencia voluntaria e intencionada? Porque, de hecho, también podríamos hacernos la pregunta contraria. ¿No será que su aparición en piedra viene a completar un vacío? Aquel que se otorga al protagonismo que tienen los otros dos evangelistas en nuestra portada. Pero, ¿podemos mantener ese protagonismo de los evangelios de Lucas y Juan? El primero es incuestionable. Está directamente asociado con el testimonio de la palabra de Jesús recogida únicamente por Lucas en la representación de la parábola del pobre Lázaro (Lc 16,19-31) y que se colocó en el dintel doble encima de la puerta[152]. El segundo es más difícil ya que la presencia de Juan es actualmente más compleja de defender y será analizada más tarde.

El otro aspecto que nos vemos obligados a mencionar sobre la hipótesis de Rico es que todos los capiteles que están colocados sobre las cabezas de los apóstoles, salvo las dos ménsulas de las jambas que tienen leones devorando pecadores, son cestas vegetales de acantos[153]. Por tanto, esta condición unitaria debería de haberse conservado si se hubieran añadido dos apóstoles más, con lo cual, los actuales figurados situados en los extremos sobrarían. ¿Qué hacer, pues, con ellos? Podría ser lógico que estos fueran los que se tallaron para las repisas de los apóstoles. Por temática sería lo más adecuado, ya que complementaría la serie de los figurados y profanos que se sitúan a los pies de los demás. Entonces, según la hipótesis que estamos analizando, de haberse colocado doce apóstoles, no hubiera sido posible encontrar sitio para el capitel que echábamos en falta, aquél con la imagen de los dos evangelistas ausentes Lucas y Juan. Ya estarían tallados con anterioridad otros dos que se habrían pensado para ser colocados en dicha posición. La otra posibilidad, aquella según la cual estos capiteles figurados de los animales músicos y su contrario que están situados, ambos, sobre los fustes de los extremos no se pensaban colocar a los pies de la hipotética pareja de apóstoles, es una alternativa que ni tan siquiera la consideramos pues nos parece excesivamente complicado tenerles que buscar un emplazamiento alternativo para liberar su espacio para disponer algo de lo que no tenemos constancia si jamás existió. Máxime, si recordamos la importancia que tiene el capitel de los animales músicos que ya hemos defendido estaba perfectamente imbricado con lo que se colocó en la arquivolta. Así que no creemos que exista un capitel con dos evangelistas más y, por tanto, tendremos que considerar su posición y tema como aquel que se le quiso dar desde un principio.

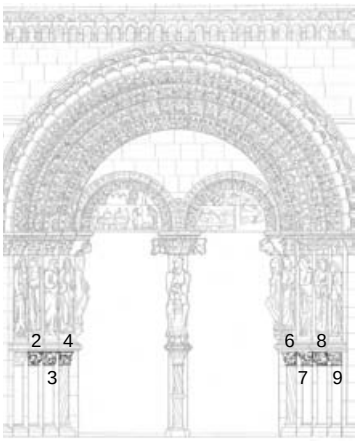
Con respecto a la serie de los cuatro capiteles con animales fantásticos pasemos primero a identificarlos en tema y posición. Comenzando por el lado izquierdo, de fuera a dentro y a continuación del ya mencionado de los evangelistas, tenemos dos capiteles contiguos en los que sólo se reconocen parejas de aves. En ambos se han perdido las cabezas de los pájaros por lo que resulta complicado determinar con exactitud qué representan. Son muy similares, pues sus cuerpos sólo se diferencian en un pequeño pero sutil detalle, unos tienen la cola alzada mientras que la otra pareja la tiene bajada. Rico se inclinó por identificarlos con parejas de gallos, lo cual no resulta extraño dado que en esta ave se condensan muchas simbologías relacionadas con otros aspectos de la portada[154]. Nosotros, escrutando detenidamente los restos que aun se mantienen. podemos precisar algo más su identificación. La pareja con la cola levantada conserva suficientes fragmentos para







En orden sucesivo, de norte a sur, capiteles bajos de la portada de San Vicente. Los del norte (2, 3 y 4) en la fila superior





Capiteles 6, 7, 8 y 9 en la fila central y en la inferior







155 En la rosca de la arquivolta, ya vimos que estos mismos seres tenían algunas variaciones menores. Las más destacadas entre las dos primeras del lado izquierdo, que sus patas no eran de ave sino humanas.

156 A ello contribuye que en el combate de la dovela superior la pareja tenga corona sobre velo, es decir, puedan reconocerse como reyes orientales, lo que refuerza el parecido fonético y facilita la semejanza entre los basiliscos y los basileos. MC CULLOCH, F., *Mediaeval Latin and French bestiaries*, *op. cit.*, pp. 93.

157 ELIANO, C., *Historia de los animales*. Madrid, Gredos, pp.168.

158 Varios grifos aparecen en el interior del templo tallados por los escultores del primer taller. Nos refiere también Eliano que a los únicos que no atacaban eran al león y al elefante (IV, 27). Cf.: ELIANO, C., *op. cit.*, p. 194. El grifo también puede ser un símbolo de Cristo, aunque aquí creemos que domina su lado negativo. Cf.: CHARBONNEAU-LASSAY, L., *El bestiario de Cristo*, *op. cit.*, pp. 364-377.

159 LACOSTE, J., *Les grands sculpteurs romans... op. cit.*, pp. 327-328. RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, pp. 193 y 274.

160 No vemos en ellos nada que los pueda identificar con la otra iconografía similar dentro de las que suelen representar estas parejas de jinetes, aquella de la despedida. Para ello, habría sido mejor colocarlos vueltos con las cabezas de sus caballos en posiciones opuestas y los caballeros con sus manos y cabezas giradas y tendidas. En el centro del ábside de San Millán de Segovia existe un capitel de esta tipología.

apreciar que eran muy largas y proseguían como las de los reptiles. La otra pareja, la que queda más afuera y que tiene la cola bajada, presenta por el contrario indicios suficientes como para suponer que tenían cabezas humanas: sobre el plumaje del cuello quedan restos de un velo que cubriría la cabeza de la hembra y varios mechones de la cabellera del varón. Ambas parece que tuvieron patas de ave, aunque es poco lo que resta y están muy destrozadas. Son, por tanto, animales fabulosos como los que se colocaron en la primera rosca de la arquivolta, lo que nos obliga a ver en ellas la representación de monstruos híbridos como arpías, basiliscos, sirenas, nereidas o erinias. Sin embargo, creo que no es necesario tenerlos que identificar con alguno de ellos en particular, puesto que entrarían todos a formar conjunto con los de arriba creándose así una referencia cruzada de significados de la que hablaremos más tarde. Siquiera, tal vez, serían parejas de sirenas y arpías, dejando los basiliscos para los que se colocaron en la otra jamba, y las nereidas, erinias y demás furias como meros nombres mitológicos de seres maléficos, recuerdos todavía frescos de una cercana clasicidad[155].

El capitel que sigue y finaliza el lado izquierdo sí representa claramente una pareja de grifos afrontados que a pesar de haber perdido también sus cabezas conservan los cuerpos de león alado con garras de pájaro y larga cola. Al otro lado de la puerta, dando comienzo a la serie de capiteles de la parte derecha, la primera columna tiene por simétrico al de los grifos otra pareja de aves fabulosas. Se trata, esta vez, de dos pájaros afrontados con grandes colas de culebra retorcida. Conservan también, algún resto del paño del tocado que cubriría sus cabezas. Por posición, al estar debajo de otros similares situados en la arquivolta, los hemos asociado con una pareja de mortíferos basiliscos[156]. Así que los capiteles que franquean la puerta de entrada al templo eran de parejas de animales monstruosos. Los seres maléficos elegidos eran complementarios, el basilisco como rey de las serpientes y el grifo como bestia de los desiertos, ambos temidos pues mataban al hombre sin piedad. Del primero se contaba que lo hacía con la mirada aunque se asustaba ante un simple gallo. Eliano (III, 31) nos refiere como se horroriza ante esta ave: “al verla se echa a temblar, y al oírla cantar, experimenta convulsiones y se muere”[157]. El grifo, según los bestiarios medievales, arremetía contra los hombres a los que mataba aun sin estar hambriento[158]. En esto se diferenciaba del león que sólo lo hacía por necesidad perdonando la vida a quien se humillara ante él. Luego hablaremos de la significación del león muy presente en la simbología de la portada, pero ahora hagamos referencia a la fuerza de los grifos que levantaban en vuelo a los hombres incluso si estaban armados y a caballo.

Es muy sintomático que los grifos se contrapongan al capitel de los dos caballeros que están a continuación del de los basiliscos. El cruce de posiciones, aunque no sea completamente simétrico en significados, sí es complementario y dice mucho de las relaciones que se tejen en las simbologías de todas estas portadas. Las sirenas, cuyo canto era temido, se complementaban con los basiliscos, que podían matar con la mirada. Por el contrario, el grifo nos advierte del peligro que corrían los caballeros que comienzan la serie contigua. Incluso armados y montados en sus inexpugnables cabalgaduras eran abatidos por su insaciabilidad. Por último, las arpías, las raptoras de las almas de los difuntos, reforzaban la idea de peligro que corría el creyente si se desviaba del recto camino. Pero prosigamos con los capiteles del lado derecho que dijimos pertenecían al ámbito de la iconografía profana. Son tres y se instalaron juntos formando un bloque uniforme. Según Daniel Rico se tratan de escenas de caza y lucha que habían sido emparentadas con otras de temática muy similar pero talla algo diferente y que aparecen formando un interesante ciclo en la portada meridional de Avallon[159]. Del primero de ellos ya se ha hecho mención al relacionarlo con el de los grifos. Se trata de dos guerreros a caballo enfrentados y que, a pesar de no conservar ni lanzas ni escudos, parecen arrancar la cabalgada en una justa[160]. Le sigue una escena en la que otro caballero con espada alzada contempla como su perro apresa un ciervo. Por último, un personaje en cuclillas con un palo apoyado en su hombro espera agazapado detrás de un matorral mientras observa la muerte de su caballo abati-





Fotografías de los distintos capiteles de la portada de Saint-Lazare de Avallon

Lado norte







Lado sur













161 Daniel Rico que identifica en el ciclo los mismos temas que nosotros, sin embargo, no los imbrica en un ciclo común y diverge parcialmente en la interpretación de este joven del que dice fuera un arpista. Para nosotros, el giro de la cabeza y de los hombros corresponden mejor a la acción de escuchar que a la de interpretar. En cualquier caso, no sería extraño verle sentado tocando un arpa como David, otra identificación que le acentuaría el valor de rey bíblico que podría estar detrás del ciclo y que podría funcionar como fuente iconográfica secundaria de toda la narración. RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, p. 193.

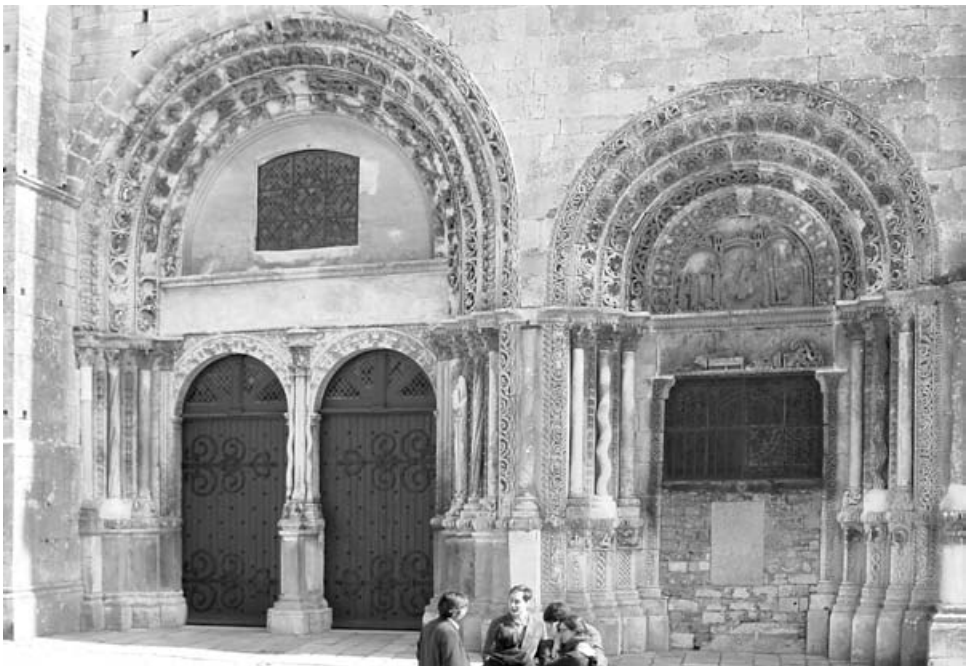
do por una enorme fiera, quizá, un dragón. El mal estado en el que se encuentran estos capiteles no nos deja profundizar en mayores pormenores aunque su sentido permanece claro.

6.9 Una excursión por Avallon

Pero antes de ver qué es lo que se quiso significar en ellos veamos en qué se parecen al ciclo de la portada sur de Avallon. Este ciclo se sitúa en los capiteles del primer cuerpo sobre unos plintos rectangulares. Se trata de tres escenas en cada lado que forman una narración completa. De izquierda a derecha se ven las siguientes tallas. La primera la forman, en una cara, un caballero con su cabalgadura, espada en alto en posición de ataque idéntico al abulense de la caza del ciervo. Mientras, en la otra, una bestia que parece una leona sin melena o una pantera, gira su cabeza ante el peligro que se le avecina en lo que desatiende a un pequeño animal que podría ser un cervatillo mejor que un cabritillo (restos de cuernas se adivinan en el pecho del felino) y que permanece reclinado bajo sus patas traseras. El sentido podría ser otro, pero lo interpretamos como la escena de huida de una bestia asustada que iba a devorar un animal indefenso. Le sigue otro en el que en una cara se ve un centauro o sagitario (pues parece tuvo arco) y en la contigua a un joven en pie próximo a unos arbustos. A su vera, el tercero, se dedica a dos sirenas pájaro que ocupan cada lado del capitel y que tienen sus caras afrontadas. Pasando al lado derecho de la puerta, el simétrico más al fondo vuelve a representar a un joven de similar vestimenta que mediante un palo pega en la cabeza a un oso a cuatro patas que ocupa el otro lateral. La escena se produce en el interior de una construcción que está representada por dos arcos sobre columnas. A este le sigue el que más se parece al de San Vicente. El mismo joven está ahora agazapado y con un palo al hombro tras un arbusto que ocupa la esquina del capitel. En su lateral se aprecia mejor que en el de Ávila al caballo patas arriba y siendo mordido por una alimaña que parece ser un dragón. La serie concluye con un tema cortesano en el que se ve a un joven sentado que con aire distinguido contempla, en la otra parte del capitel, a una doncella de largas trenzas contorsionándose como una acróbata[161]. Vuelve aquí a representarse un interior a través de las columnas y los arcos enriquecidos ahora con una cinta perlada.

Del ciclo avallonés, los capiteles que más se parecen a los de San Vicente son, el ya señalado del cazador en cuclillas que debido a la complejidad temática que trata es copia literal, y en segundo lugar, el de la caza del ciervo, variante de aquel en el que un león acosa a un cervatillo asustado y cuyos caballeros con la espada en alto son idénticos. El tercero con la justa y los restantes de sirenas, arpías, grifos y basiliscos entran en un mismo saco y tienen claras semejanzas con el del sagitario y las sirenas, máxime si recordamos a los centauros que se tallaron en la primera rosca de la arquivolta vicentina. Ahora bien, ¿qué podemos deducir de esta semejanza? Por una parte, su obvia cercanía ha permitido establecer, en unión a otras similitudes ya comentadas, una vinculación de los talleres borgoñones derivados de esta iglesia y del foco de Vézelay con la nuestra. Pero es también cierto, que como señalan los autores que más han puesto de manifiesto estos parecidos, existen también diferencias entre los estilos por lo que el maestro de San Vicente tiene su propia personalidad independiente de aquella de quienes trabajaron en Avallon. Por tanto, la mayor semejanza entre los dos obradores se produce en esa sorprendente copia que es el capitel del cazador agazapado. Tampoco se pueden olvidar los demás parecidos del ciclo como el caballero con la espada alzada, el centauro o la forma de las sirenas cuya cola y cuerpo nos resultan tan familiares. Las coincidencias formales en las tallas de los acantos y demás decoraciones florales son, podríamos decir, típicamente borgoñonas, sin tener que insistir más en una relación directa. La rica decoración geométrica y en general la complexión arquitectónica asociada difieren ya completamente.

Ahora bien, dos cuestiones importantes se nos plantean al tratar de buscarle sentido y



Fotografía de la portada principal de San Lázaro de Avallon

162 No es unívoca esta lectura. Por ejemplo, la arquivolta avallonesa tiene una secuencia levógira. Así que añadamos que se refuerza mediante la dirección mayoritaria de los personajes en las escenas.

163 Aunque las conclusiones sean tan dispares para nuestro interés son suficientes. Victoria o amenaza, el último capitel cierra el ciclo de las sucesivas pruebas por las que pasa el joven. Para aclarar su sentido podría ponerlo en relación con un capitel del claustro de Jaca en el que el rey David sentado y con su lira es acompañado por un cortejo de danzarinas que sin tantos contoneos tocan y bailan a su alrededor. Sonia Simon que ha tratado este capitel, explica como la anómala danza femenina no ha de verse exclusivamente como una incitación sensual al pecado tan contraria a la normal aparición del rey veterotestamentario. Para corroborar su opinión cita primero una posible fuente bíblica (I Sam 18, 16) en la que se dice que David, después de matar a Goliat, entró triunfante en Jerusalén donde le acompañaron jóvenes que celebraban con danzas su victoria. Más interesante es la explicación que da sobre la educación de las mujeres sarracenas, más cultivadas y refinadas que las cristianas incluso en la música y en la danza. En esta influencia, primero recibida por la mujer hispana, ve los comienzos del amor cortesano que difunde el ideal caballeresco de los cantares de gesta franceses. El modelo de la mujer del capitel es sin duda negativo y está influido por la danza de Salomé (cf.: capitel del portal de Santiago de Agüero y el de la nave de Saint-Jean de Saint-Mont) pero puede estar influenciado ya por la difusión del ideal cortesano de los ciclos caballerescos como luego señalaremos. En San Vicente también se ve un capitel del primer taller que muestra dos músicos y un acróbata en medio. Está situado al lado izquierdo del sacrificio de Abraham y su sentido negativo es claro. SIMON, S., "David et ses musiciennes: iconographie d'un chapiteau de Jaca", en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa", 11* (1980), pp. 239-248.

164 Ya S. Moralejo vio en Santiago de Compostela rastros de gestas artúricas y representaciones de Tristán en una de las columnas de la portada norte que se conservan. También él tuvo dificultades para encontrar escrito el mismo texto que interpretaba esculpido. Esta variación intertextual es común y ha sido detectada en otras ocasiones. En nuestro caso también se da como veremos más adelante. Moralejo sugiere en el mismo texto la similitud de los capiteles de Avallon y San Vicente del personaje que observa a la alimaña devorando el caballo en los que cree adivinar un tema semejante al del caballo picoteado por cuervos que se representó en su columna. MORALEJO, S., "Artistas, patronos y público en el arte de camino", en *Compostellanum, 30* (1985), pp. 395-430, n.59. Otros casos de temas artúrios: LOOMIS, R. S., *Arthurian Legends in Medieval Art*, Londres-Nueva York, 1938. Se han detectado influencias de la literatura épica en los gestos de los personajes esculpidos en el sarcófago de doña Blanca en Nájera. SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, R., "Ecos de la Chanson de Roland en la iconografía del sepulcro de doña Blanca (+ 1156) en Santa María la Real de Nájera", en *Lecturas de Historia del Arte*. Ephialte, II, 1990, pp. 206-214.

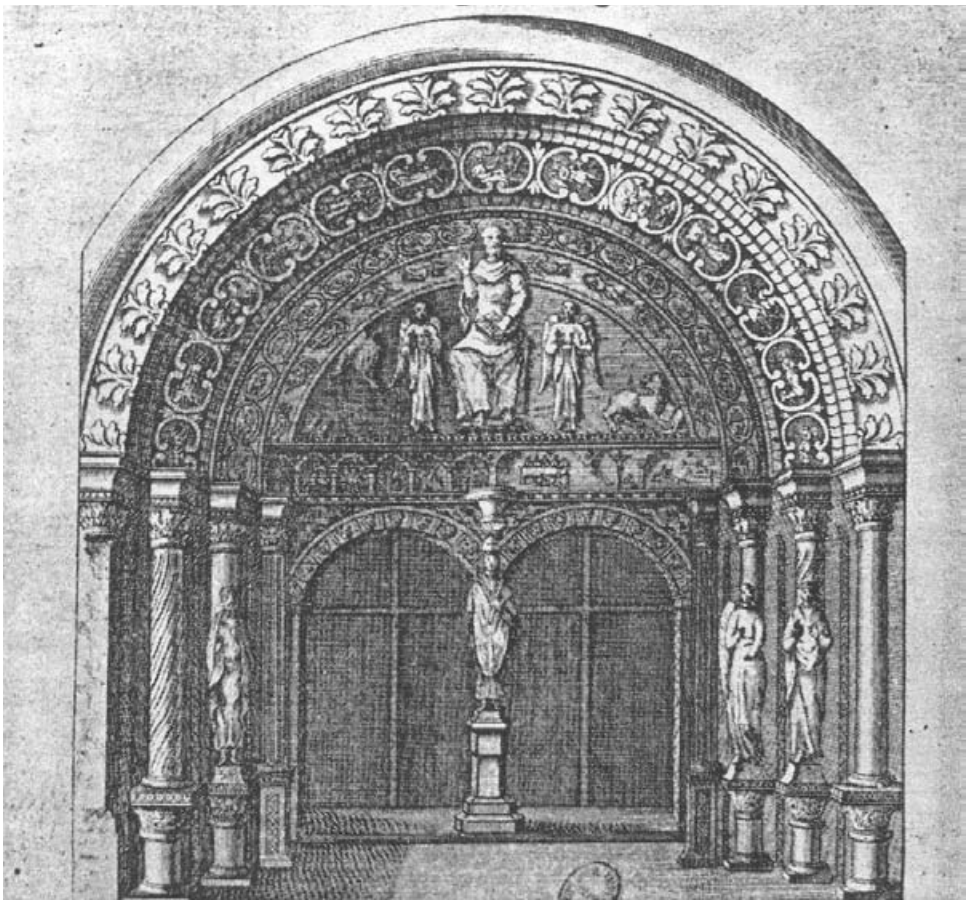
165 El asunto bíblico al que más podría parecerse y del que seguramente obtiene bastantes influencias es el de la vida del rey David. La caza del león y la del oso, así como la danza final y la representación del joven victorioso podrían estar vinculadas a la biografía de este héroe veterotestamentario al que se representa como venator o como músico para caracterizarlo. Sin embargo, son muchas más las diferencias que lo separan de la iconografía tradicional del rey músico y que lo circunscriben a un relato de corte profano. Es interesante poner en relación el ciclo de este joven rey con el dintel y tímpano superior. Para temas relacionados con la iconografía de David ver: MORALEJO, S., *Iconografía gallega de David y Salomón*. Santiago de Compostela, 2004, pp. 30-39.

166 En la década de los noventa del siglo XII, los monjes de Glastonbury reivindicaron que habían descubierto los restos de Arturo e identificaron indirectamente su monasterio con los legendarios valles de Avalón. LOOMIS, R. S., *The Grail: from Celtic myth to Christian symbol*. Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1991, 249-277.

explicación a esta clara coincidencia formal. Por un lado, qué sucedería si el capitel del cazador agazapado asumiera en cada iglesia un valor iconográfico diferente. Por otro, qué pasaría, entonces, con la interpretación simbólica del ciclo completo. Comencemos por analizar el caso de la iglesia de Saint-Lazare y veamos qué se está narrando allí. Tal y como hicimos la primera lectura de los capiteles de la portada meridional de Avallon, que habremos de reconocer estuvo condicionada por seguir la dirección habitual de la escritura, es decir, de izquierda a derecha[162], parece como si allí se contaran las tribulaciones de un joven que comienza luchando a caballo contra un león hasta concluir con un último combate que le enfrenta a un temido monstruo o dragón. En medio, los peligros que ha de sortear son escenificados por el enfrentamiento con un centauro en un bosque, el posterior encuentro con las sirenas y la captura de un oso en algún lugar habitado, un burgo o ciudad, y que se encuentra ya en la jamba opuesta de la portada. Después, el capitel del cazador agazapado nos vuelve a llevar al bosque para concluir con la escena palaciega representada en el último capitel de la serie. En ella, sentado ahora al interior de una lujosa construcción con columnas y decorada con arcos de perlas, se nos alecciona de la recompensa alcanzada por nuestro personaje. Nuestro joven cruza sus piernas en signo de la posición social alcanzada y participa en una fiesta en la que una bailarina acróbata despliega todas sus artes sin por ello hacer procaces exhibiciones ni otras obscenidades como dejar al aire las desnudeces de su cuerpo. Obsérvese la trenza de su pelo y el vestido largo como signos de contención y pudor dentro, eso sí, de la sensual danza de celebración. Quizá, habríamos de poner esta interpretación por dudosa ya que, tal vez, sea esta la última prueba que habrá de superar nuestro joven victorioso, la de resistirse a la tentación de la lujuria que habitualmente encarnan estas danzarinas de posturas contorneadas como las que enarbola la joven[163].

Finalizada o no la lectura de esta manera tan intencionada, ¿no parecería corresponder este ciclo con una traslación directa en piedra del novelesco argumento de un poema cantado por algún juglar? Pero, para poder afirmarlo con cierta fuerza tendríamos que encontrar en un *roman*, si no la misma trama, alguna otra cuya variación sea menor y pueda asumirse como aceptable[164]. Sin embargo, como ya habrán podido adivinar algunos, nuestra lectura estaba condicionada por el hecho de que mientras estudiábamos los capiteles de Avallón se nos cruzó por el camino la posibilidad de establecer un paralelismo indirecto a un ciclo de poemas artúricos en el que encontramos algunos rasgos comunes que nos hicieron pensar que podrían estar conectados. Estas coincidencias nos abrieron a un mundo de incertidumbres y sospechas donde estudiar, no sólo las fuente de los capiteles de San Vicente, sino también los usos y el sentido iconográfico que tendrían dentro de un marco religioso como era la portada de una iglesia[165].

Pero antes de adentrarnos en la búsqueda de ese valor cristiano revestido de mundano expliquemos mejor qué posibles coincidencias pueden existir entre un texto artúrico y la portada sur de Avallon, dada la poca credibilidad que entre la iglesia tenían estas leyendas. Quizá lo primero que tengamos que aclarar es que la población de Avallon tiene un nombre muy similar a la legendaria isla de Avalón, a donde llevaron al rey Arturo a que curara de sus heridas y en donde se pensaba que estaba enterrado[166]. Es probable que el equivoco entre el nombre de la ciudad del departamento del Yonne y la mítica isla artúrica pudiera funcionar como estímulo indirecto para permitir esta coincidencia aunque nos parece algo temprana para poderse contemplar como veraz. A pesar de que el sustrato oral llevaría tiempo en pleno funcionamiento, la literatura artúrica se estaba gestando por los mismos años en los que se esculpía la portada. Sin embargo, en esta población borgoñona y en esta iglesia se dio por mucho tiempo otro equívoco más importante para lo que nos ocupa. O mejor dicho, hubo una disputa por la veracidad de la reliquia de la cabeza de su santo patrono, San Lázaro, al amigo de Jesús que había resucitado. La cercana ciudad de Autun, en su catedral homónima, no sólo tenía la cabeza sino los restos del cuerpo, y esta incertidumbre que desconocemos el tiempo que llevaría en pie, sí sabemos se mantuvo



Grabado de Dom Plancher del portal principal de Avallon

167 VALLERY-RADOT, J., "L'iconographie et le style des trois portals de Saint-Lazare d'Avallon", en *Gazettes des Beaux-Arts, LII* (1958), p. 25.

168 PLANCHER, D., *Histoire de Bourgogne… op. cit.* cf. VALLERY-RADOT, J., *L'iconographie et le style des trois portals… op. cit.* figs. 2 y 3.

169 A Vallery-Radot le pareció identificar el almuerzo después del encuentro mantenido en el camino a Emaús, y no la Última Cena como aparece en la descripción. Por nuestra parte, creemos que la Cena estaría todavía representada en el dintel central y lo que aparecería nombrado como la Resurrección sería la aparición de Jesús a sus dos discípulos y el ágape posterior. Ya se discutirá más adelante esta posible identificación.

170 En el tímpano norte estarían, siguiendo en lo sustancial a Vallery-Radot, el comienzo del ciclo de la infancia con la Anunciación, la Visitación y la Natividad que concluiría en la sur con los referidos de la adoración de los Reyes Magos, la cabalgada y la visita a Herodes. En los dinteles estaría al norte la Circuncisión y la Epifanía, en el central el episodio completo de Lázaro (en la tumba, Marta y María implorando a Jesús y su resurrección) y el ciclo de la muerte de Cristo (entrada en Jerusalén el día de Ramos, la Última Cena y la Pasión de Cristo). Por último en el sur estaría la Resurrección de Nuestro Señor (posiblemente la visita al sepulcro o el ágape en la casa de Simón) y el descenso a los infiernos.

171 La descripción dice textualmente: "ad instar unius episcopi mitram habentis, sub cujus pedibus est scriptum in pictura alba id quod sequitur: S. Ladre" que podría ser un santo por la S seguido del apócope de LAD(A)RE (lazare). Que se identificara con un obispo con mitra en la cabeza no resultaría extraño dado que podría tratarse de un gorro antiguo y dado lo extraño que sería por entonces poner allí a un obispo por muy santo que este fuera. De esta misma opinión es VALLERY-RADOT, J., *L'iconographie… op. cit.* p.23; la cita en latín de la descripción en p. 32, n.12. En Autun se colocó también a Lázaro en el parteluz acompañado a cada lado por una de sus hermanas.

172 No sabemos las estatuas columnas que estaría colocadas allí, ni el ciclo de capiteles que tendría en semejante disposición a la sur. Sería interesante comprobar si su temática sería la misma que la que se colocó en la portada simétrica.

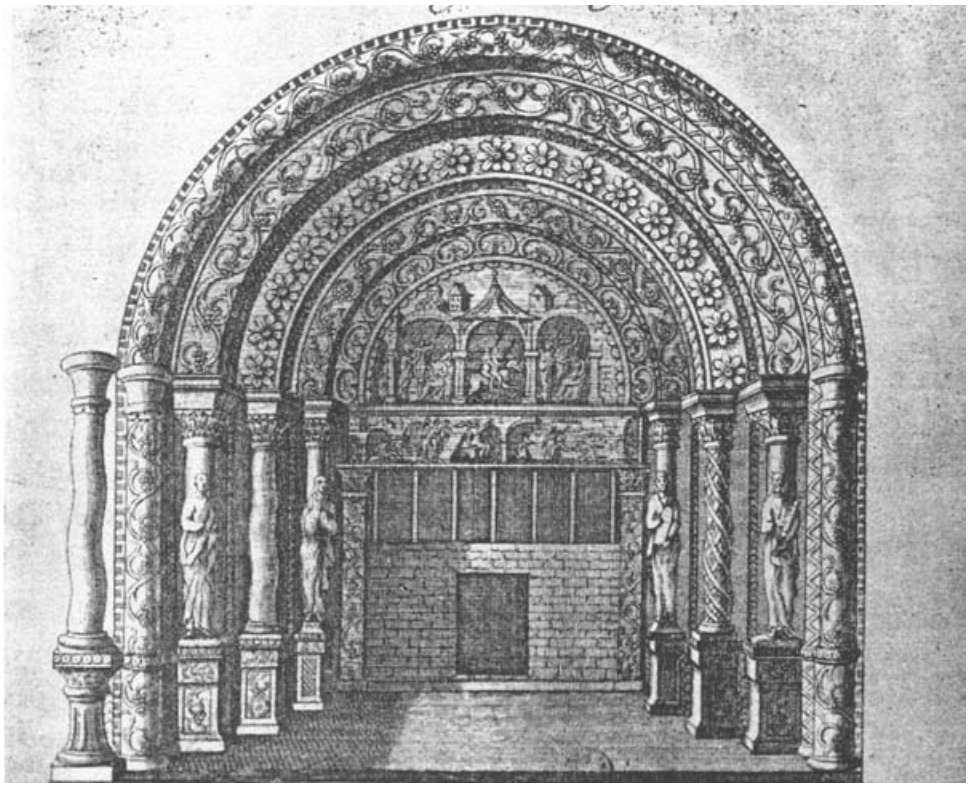
173 GRAFENBERG, W., *Wigalois, le chevalier à la roue*. Ed., trad. y notas de C. Lecoutex y V. Lévy. Grenoble, Ellug, 2001.

174 En todos ellos el héroe es hijo de un hada y desconoce el nombre de su padre hasta muy avanzada la narración cuando descubre que es el afamado caballero Gauvain (Gawein en alemán y que corresponde con el Galván ibérico). BEAUJEU, R. *El bello desconocido*. Ed., trad. y notas de V. Cirlot, Madrid, Siruela, 19862. Los poemas relacionados con Guinglain el protagonista de El Bello Desconocido son el alemán Wigalois, Carduino en Italia y el Lybaus Desconus en Inglaterra. De ellos el Wigalois (c. 1204-1215) de Wirnt de Grafenverg es después del francés el más antiguo. Las variaciones entre ellos son amplias pero el que más se distancia de la trama general es el de Renaut de Beaujeu. Vid.: CIRLOT, V., "Estructura y significado de la obra", en *El Bello desconocido*, *op. cit.*, pp. 113-122; LECOUTEX, C., "Introducción" en *Wigalois*, *op. cit.*, pp. 5-10.

activa más allá del siglo XV[167]. De por entonces se conserva una descripción de los tres portales que antes tuvo la colegial avallonesa. En ella se hace una lectura general incluso del portal izquierdo hoy desaparecido al caérsele encima la torre norte. Vallery-Radot, sirviéndose de ella y mediante el cotejo con las dos láminas grabadas que Dom Plancher incluye de la antigua portada en su libro[168], logró reconstruir en lo sustancial los temas que se representaron en las antiguas puertas. Por suerte, aunque los grabados son posteriores al derrumbe, muestran las portadas central y sur antes de los destrozos que se produjeron durante la ilustrada Revolución. Pero, por supuesto, en este trabajo nada se dice de la lectura iconográfica de los capiteles que a nosotros nos interesan, aunque sí de los dinteles y tímpanos con los que formaban conjunto.

En el tímpano de la puerta sur son todavía reconocibles las escenas de la visita a Herodes y la adoración de los Magos, mientras que el dintel es más complicado de identificar, a pesar de contar con la ayuda de los antiguos grabados y de la descripción[169]. Según la reconstrucción que hacemos del ciclo completo, allí estaría representada la Resurrección del Señor y la posterior bajada de Cristo a los Infiernos[170]. Es decir, en la zona alta, se habría colocado una representación del reconocimiento de la naturaleza real del niño Jesús asumida por parte de otros magnates y la aparición del rey malvado que es encarnado por Herodes y que como suplantador teme perder su reino. En la zona inferior del dintel vemos a Jesús como Cristo Rey, es decir, apareciendo ante sus discípulos después de que Dios Padre le confirmara como su Hijo otorgándole el triunfo sobre la muerte y el poder para interceder en la salvación de los justos. Además, en esta puerta había cuatro estatuas columnas hoy desaparecidas y los comentados capiteles de la zona del zócalo. Pasemos ahora al portal central. Lo más destacado es la presencia en el tímpano del Cristo en majestad junto a dos ángeles y los símbolos de los evangelistas. En el dintel que se apoya en el parteluz, donde se esculpió al disputado Lázaro[171], están al lado izquierdo el episodio de su resurrección y al derecho un ciclo dedicado a la pasión de Jesús, desde la entrada a Jerusalén el Domingo de Ramos, la Última Cena y concluyendo con La Crucifixión. En las columnas se representó una Anunciación con la Virgen y el Ángel, y al lado norte una estatua más que podría corresponder a David. Nótese, como han señalado Rico o Lacoste, el parecido con la portada sur abulense en la que también se colocó este mismo trío. Por último, el desaparecido lado norte, tendría representado por exclusión el tímpano de la Anunciación, la Visitación y la Natividad y en dintel inferior la Circuncisión y la Aparición del Señor (Epifanía)[172]. Es decir un portal dedicado al nacimiento y primeros años de la formación de Jesús. En el central, su pasión y muerte junto a su anticipador poder resurrector manifestado en el episodio de Lázaro y, por último y más destacado, el Salvador en Majestad del Juicio Final. En el tercer portal tendríamos representado ante nosotros su reconocimiento como Cristo Rey.

Pero volviendo a la búsqueda de un posible *roman* que tuviera relación con los capiteles de la puerta meridional, hemos de decir que sólo hemos logrado encontrar un vago parecido en *Wigalois, el caballero de la rueda*, obra escrita por Wirnt de Grafenberg a comienzos del siglo XIII[173]. Esta historia está emparentada con otros poemas con los que forma el ciclo artúrico del *Le Bel Inconnu*[174]. De entre ellos, *Wigalois*, es el único en el que el protagonista pasa por algunos episodios similares. Nuestro héroe, después de varios combates en los que deja claro su gran valor, luchará contra el dragón Phetan al que mata con un venablo mágico que le había regalado un animal fabuloso (una pantera con corona dorada similar a la cornamenta de un ciervo) y que ante él se transforma en el espíritu del antiguo rey destronado cuya hija ha solicitado la ayuda de nuestro héroe. Más tarde es atacado por Ruel, la mujer salvaje que asemeja un oso, y lucha contra el centauro Marrien que protege la entrada del castillo del caballero usurpador. En definitiva, una serie de lances a los que hay que añadir muchos más, y mediante los cuales consigue que le sea reconocido su linaje real, condición hasta entonces negada pero que por nacimiento le era de derecho.



Grabado de Dom Plancher del portal sur de Avallon

175 Según Lecouteux, (*Wigalois*, *op. cit.* n. 99 p. 217) cuando describe al dragón, "l'e auteur, qui est imprégné de récits et de légendes oraux, puise aussi dans le Physiologus et l'histoire naturelle pour dresser un portrait inédit de ce monstre". Otras citas del mismo libro donde se anotan semejanzas: (león) n. 44 p. 87, (ciervo y serpientes) n. 104 p. 241, (salamandra) n.132 p. 317. Además está la aparición del centauro ya señalada.

176 En un capitel de Saint-Benoît-sur-Loire dos hombres domestican un oso. En el centro un oso músico danza y a su lado se encuentra un trovador con un libro. Para Berland se trata de una escena que representa el teatro popular de la época. El oso es un animal peligroso pero también, domesticado, un animal de espectáculo. En este ciclo la ambigüedad entre el cazador de osos y los juglares que los domestican no es casual y acentúa el valor dual de la narración. BERLAND, J.-M., "Les chapiteaux historiés du faux triforium de l'église abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire", en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, 11* (1980), pp. 33-66, cap. nº 29.

177 La estatua situada en el lado derecho de la puerta central correspondía en origen al portal sur y es de un profeta del antiguo testamento como se dice en la descripción antigua de las portadas. Otra cabeza apareció posteriormente y fue identificada también con la de otro profeta. No es extraño que además de profetas en estas portadas aparecieran también reyes como sucede en la central donde la Anunciación debería de ser acompañada en el lado contrario por un rey David. RECHT; R., "Sculptures découvertes a Saint-Lazare d'Avallon", en *Bulletin Monumental, 141* (1983), pp. 149-163, ff. 13-17.

178 Para el uso de las imágenes en el mundo literario artúrico y en especial de una ilustración del Wigalois puede verse: WETZEL, R., "L'image du monde dans un monde d'images. Les fresques littéraires et courtoises de Castelroncolo dans leur contexte socioculturel et historique (Haute Adige, XIV-XVe siècles)", en *L'Histoire dans la Littérature*. Ginebra, Drozz, 2000, pp. 139-150. De este castillo es la única ilustración en la que el caballo aparece sujeto por la cola del dragón. Muy posiblemente estarían representados ambos muertos. Es por tanto, una muy tardía representación que se asemeja someramente a nuestro capitel pero que no puede ponerse en relación con él. De las demás ilustraciones de los manuscritos que hemos podido localizar ninguna se puede poner en relación con nuestro capitel. RUSHING, J., "The Medieval German Pictorial Evidence", en JACKSON, W., H. y RANAWAKE, S. A., eds., *The Arthur of the Germans*. Cardiff, University of Wales Press, 2000, pp. 257-279, esp. 271-272. LOOMIS, R. S., *Arthurian Legends… op. cit.* pp. 79-81, f. 171-183.

179 Para Ingeborg Hernderson en la narración del Wigalois se representa una viaje que "becomes a physical descent into hell and his quest turns into a religios cause, since the powers of evil can only be neutralized by divine force". El paralelismo con la intención religiosa que proponemos en el ciclo esculpido es evidente por lo que es posible establecer un uso coincidente en medios tan diferentes. HENDERSON, I., "Manuscript Illustration as Generic Determinants in Wirnt von Gravenberg,s Wigalois", en *Genres in medieval German literature*. Ed. by H. Heinen and I. Henderson. Göppingen, 1986, pp. 59-73.

180 Aunque José no sea un desconocido ni María un hada, es una forma desplazada de ver que ni el primero era su verdadero padre ni la segunda tenía una condición humana normal. Este problema fue muy importante para la iglesia y dio como resultado gran cantidad de discusiones que se tratan entre otros lugares en el texto de san Jerónimo sobre la Natividad de la Virgen. Vid.: VORÁGINE, S. de la, *La Leyenda Dorada*. Madrid, Alianza Forma, 1987, v.2 , "La natividad de la bienaventurada Virgen María" pp.565-575.

Sin embargo, a pesar de estos parecidos es importante que aclaremos que no se puede establecer un paralelismo directo que ligue los capiteles de Avallon y la narración artúrica de Wigalois. Son lo suficientemente diversos como para hacer imposible una comparación ni tan siquiera estructural a no ser como mera ejemplificación del traumático paso de la infancia a la madurez. Pero, por el contrario, sí creemos que se pueda traer a colación una fuente común que sería, además, la causante de la individualidad del Wigalois alemán frente a los demás poemas de su ciclo. Esta fuente no es otra que la que se deriva de la fama alcanzada por *El Fisiólogo* a través de los bestiarios medievales. Es decir, para nosotros lo que en Avallon se da es la plasmación de una narración recreada a semejanza de las juglarescas pero vinculada a los contenidos temáticos de esos libros fantástico y moralizantes. De forma semejante tenemos la utilización que se hace en el *Wigalois* de las mismas fuentes para conseguir aderezar su historia con contenidos reconocibles que introduzcan en la épica artúrica un sentido moral[175]. Por tanto, lo que vemos en los capiteles es una narración que imita las que solían usarse en el mester de juglaría pero adaptada a los fines que perseguían los autores del mester de clerecía. Narración que cumple con su sentido doctrinal en la que poder reconocer y concentrar ejemplos moralizantes y valores cristianos tipificados en los bestiarios y aludidos en los sermones. Por eso se ven emparejados el centauro y las sirenas, el león y el cervatillo, o se alude al dragón. Pero se añaden temas nuevos de otros repertorios narrativos juglarescos como la escena de corte y el baile de la doncella, la persecución a caballo, el oso amenazante[176] o la muerte del palafrén por una monstruosa alimaña. Lo que también conviene aclarar, es que la clave para asociarlos con una narración que forma un relato del tipo *roman* se debe a la presencia del joven que vestido de idéntica manera y en circunstancias muy parecidas se le ve en casi todos los capiteles salvo en el de las sirenas en las que se encuentra a su lado. Es claro que se trata de una serie en frente de la cual se debía producir la narración oral de un cuento, dado que es difícil encontrar una fuente escrita que pueda vincularse directamente con ella.

Por oto lado, nos parece importante que seamos capaces de poner en relación estos capiteles bajos con el tímpano y dintel superior y con las estatuas columna de la portada sur. En ellos recordemos que están los siguientes episodios. En el tímpano, el señalado trío del reconocimiento real del Niño Jesús en el episodio de los Reyes Magos. En el dintel se colocaron las escenas de la Resurrección y del Descenso a los Infiernos y que como señalábamos está implícito el reconocimiento regio que después de muerto Dios Padre le otorga a Jesús. Más abajo quedan las estatuas columna pero por desgracia sólo se ha conservado el grabado y algunos restos de los que se puede deducir que probablemente representaban a cuatro antiguos profetas o reyes[177]. Por último contamos con los capiteles inferiores donde estaría el ciclo escenificando otro tránsito a la realeza. Esta vez, a través del ejemplificante virtuosismo del joven caballero y de los peligros que ha de sortear y que es puesto de manifiesto por la posición sedente en la que se le presenta en el último capitel. Sin embargo, si lo comparáramos con el ciclo artúrico veríamos cómo las semejanzas van más allá. Por ejemplo, la negación de la condición áulica del candidato que le correspondía por nacimiento. Sólo mediante la inmersión en el peligroso mundo de lo fantástico y manteniéndose fiel al código de honor de la caballería es capaz de reconquistarla. En nuestro caso no podemos llegar tan lejos, aunque la ausencia del portal norte quizá nos hubiera permitido completar la lectura del ciclo. Pero sin él, lo que tenemos ahora se limita únicamente al parecido establecido con la segunda parte: la inmersión en el bosque maravilloso y la salida victoriosa del mismo. Sin embargo, nos aventuraremos a establecer una relación entre el ciclo de poemas de El Bello Desconocido con la vida de Cristo[178]. Para ello, es importante destacar que en estos poemas el caballero de padre desconocido tiene por madre un hada que le ayuda dándole regalos mágicos. El paralelismo con la figura de José y de la Virgen es innegable. El joven debe luchar con todas las formas imaginables en las que se esconde el demonio hasta lograr vencerlo[179]. Es evidente también el parecido simbólico con la propia vida de Jesús[180] por eso ahora nos parece reseñable el







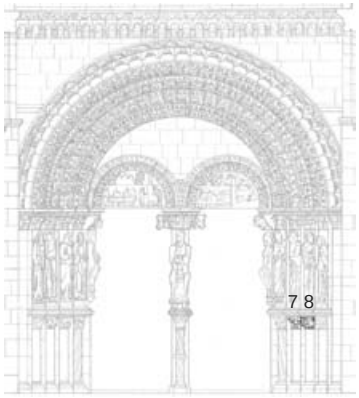


181 En Anzy-le Duc (Borgoña) hay un relieve muy similar al capitel abulense en el que se da un enfrentamiento entre caballeros y que se sitúa también en la parte lateral derecha de la portada sur. ANGHEBEN, M., *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, *op. cit.*, pp. 458-459. En Saint-Benoît-sur-Loire existe uno de caza en la que un caballero toca el cuerno y un ciervo es perseguido por perros y otro cazador a pie. BERLAND, J.-M., *Les chapiteaux historiés (...) de Saint-Benoît-sur-Loire*, *op. cit.*, capitel nº 2.

182 POWERS, J., F., *A Society Organized for War*. Berkeley, Los Ángeles y Londres, 1988. MARTÍNEZ LLORENTE, F., "Régimen jurídico abulense medieval", en *Historia de Ávila, II, Edad Media (siglos VIII.XIII)*, coord. A. Barrios. Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2000, pp. 411-478.

Fotografías de las 2 caras de los capiteles 7 y 8 de la portada principal de San Vicente
Debajo, capitel del caballero de Avallon





contexto donde se instalaron los capiteles. Recordemos que toda la portada está regida por la asunción de la condición real de Jesús en sus dos etapas más importantes la de su nacimiento y la de su resurrección. Somos conscientes de que, por ahora, es una posibilidad que no se puede dar por probada y que debe permanecer en el ámbito de la especulación. Sin embargo, abre el camino a una lectura muy sugerente de lo que podría quererse decir en estas costosas y complejas emanaciones plásticas representadas sobre las portadas occidentales medievales.

6.10 Explicación de los capiteles inferiores de San Vicente

A pesar de esto último, la hipótesis general sobre Avallon plantea algunas interesantes coincidencias con el caso abulense aunque el ciclo se reduzca a tres capiteles y del que sólo uno es copia segura del borgoñón. Los otros dos son modificaciones o complementos, más o menos cercanos, eso sí, de un mismo tronco. Por ejemplo, el capitel del enfrentamiento abulense de los dos caballeros es un tema bastante usual tanto en Francia como en España, como también lo es, la versión de la caza del ciervo, sobre todo es evidente el parecido de los dos caballeros con la espada en alto, aunque en Saint-Lazare persiga al león y libere a la presa[181]. En su conjunto, en Ávila creemos que también se dio un pequeño ciclo narrativo más o menos ampliado al resto de la zona baja mediante los monstruos fantásticos que se colocaron en los laterales y los dos ejemplos de temática religiosa. Este conjunto se puede resumir de la siguiente forma. Como sucede en muchos comienzos de estas aventuras de caballerías, el caballero protagonista se enfrenta a otro en una justa que gana demostrando así gran valor. Una vez superada esta prueba se le abre la posibilidad de internarse en el bosque donde se da el posterior encuentro con un animal fantástico que tiene un carácter positivo. En nuestro caso el capitel de la caza del ciervo al que, sin embargo, parece matar. De este encuentro azaroso y si este animal no es matado (como es el caso de Avallon) el protagonista sale reforzado lo que le posibilita la posterior victoria contra el mal encarnado en otro animal fabuloso como es el caso del temible dragón. Sin embargo, en Ávila no parece cumplirse el esquema de esta simple fábula, por lo que se acentúa lo contrario, la condena a los peligros de quienes se desviaban de las enseñanzas impartidas por la iglesia.

Para continuar con la explicación de la zona de los capiteles bajos de la portada de San Vicente, sigamos señalando que las parejas de grifos y basiliscos situados a ambos lados de las puertas representan una seria amenaza para cualquier caballero que quiera ir en busca de aventuras, ideal profano de toda esa época. Pero no lo veamos como un peligro real sino como un riesgo metafórico encarnado por estos monstruos fabulosos y con las sirenas y arpías que quedaban a su vera. Quizá sea interesante ahora recordar la destacada importancia que se le daban en los fueros que se otorgaron a las ciudades de frontera a aquellos que tenían una cabalgadura propia y cómo este tema está directamente relacionado con los privilegios de la sociedad más acaudalada y con mayores prebendas, aquellos que en Ávila serán llamados *serranos* y que terminaran por copar todos los puestos de poder en la ciudad. Esa clase quedaba exenta de muchos tributos y acumulaba grandes riquezas de los botines de las cabalgadas de castigo que anualmente hacían contra los reinos musulmanes del sur. Su oficio era, por tanto, la guerra y su enseña, la posesión de la caballería[182]. Quien lograba tener un caballo podía acceder a un medio de vida que le catapultaba hacia la riqueza y el reconocimiento de la sociedad. Así que este ideal no estaba sólo dirigido a las clases más pudientes sino que era compartido por todos aquellos que querían emularlas.

Pero atención, esas serán las cuestiones que tendrán que vigilar quienes quieran tener una vida acorde a las normas que la religión instruye. Así, que el capitel de la justa entre caballeros es para nosotros la representación de un combate entre guerreros, bien contra un adversario maléfico como podrían ser algún jinete mahometano, o bien, entre ellos mismos

183 No es posible reconocer en los pocos restos que quedan a cuál de estos dos tipos pertenecería. En el Wigalois, el caballero malvado que ha pactado con el demonio y controla el antiguo reino de la princesa Larie era mahometano. En Ávila se daban, por entonces, enfrentamientos las caballerías salmantinas pertenecientes al reino de León.

184 ANGHEBEN, M., *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, *op. cit.*, en esp.: "Les combats entre guerriers", pp. 261-269. Este autor se hace eco de las conclusiones recogidas en la tesis doctoral de François Marie Besson que ven en este tipo de luchas una condena de la violencia del mundo laico frente a otras interpretaciones anteriores que veían en ellas la representación del combate espiritual (cf.: BESSON, F. M., *À armes égales, une représentation de la violence en France et Espagne au XIIe siècle*. Tesis Doctoral, EHESS, 1988).

185 Además del señalado capitel de Anzy-le Duc en la Catedral de Ávila existe otro en la enjuta central de la primera bífora del lado norte del transepto y otra lucha a pie en la misma disposición pero en el lado norte del presbiterio. Este tema tuvo mucha repercusión en la frontera como puede verse en las iglesias de la zona segoviana. Su colocación en alto y visible sobre todo desde la galería sobre la capilla mayor puede estar indicándonos el uso al que se reservaba esta zona.

186 La simbología del ciervo se basa en gran medida en su cornamenta que pierde y renueva cada año de su vida. Es acérrimo enemigo de las serpientes y según el Fisiólogo del dragón al que mata con el agua que expulsa de los agujeros de su nariz. También en el Salmo 42 [41], 2 se menciona el deseo que tiene el ciervo de las corrientes de agua, similar al deseo que nuestra alma muestra por Dios. MC CULLOCH, F., *Medieval Latin and French bestiaries*. Chapel Hill: The University of North Carolina, 1960, pp. 174-176; MASPERO, F. y GRANATA, A., *Bestiario Medievale*... *op. cit.*, pp.124-131; CHARBONNEAU-LASSAY, L., *El bestiario de Cristo*, *op. cit.*, pp.241-257.

187 CLAVERÍA, M., "El sarcófago romano. Cuestiones de tipología, iconografía y centros de producción", en NOGUERA, J. M., CONDE, E. (edits.), *El sarcófago romano: contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción. Actas de las jornadas de estudio celebradas en la Universidad de Murcia del 8 al 17 de mayo 2000*, Murcia: Universidad de Murcia, 2001, pp. 19-50. CLAVERÍA, M., *Los sarcófagos romanos de Cataluña*. Murcia: Tabularium, 2001, (Escenas de caza) pp. 80-86.

188 Ejemplos de ciervos con la cabeza vuelta mirando a la jauría de perros que le persiguen: ADHÉMAR, J., *Influences antiques*..., *op. cit.*, pp. 163-165 (Les Chasses).

189 Rico enfatiza la reminiscencia de las antiguas iconografías romanas y mantiene el valor funerario de este capitel. RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila*... *op. cit.*, pp. 273-274, n. 90.

190 MASPERO, F. y GRANATA, A., *Bestiario Medievale*, *op. cit.*, pp.124-131; CHARBONNEAU-LASSAY, L., *El bestiario de Cristo*, *op. cit.*, pp.241-257. VORÁGINE, S. de la, *La Leyenda Dorada*, *op. cit.*, pp. 688-694 (recoge sólo la de San Eustaquio y la de san Julián). Este último es otro santo de tradición más española. Cuando cazaba fue advertido por un ciervo al que perseguía de que mataría a sus padres como sucedió tiempo después cuando creyendo matar en su propio lecho a su mujer y a su amante cumplió el divino augurio: idem.: pp. 143-144

191 En un pasaje similar del Erec su héroe, cabalgando junto a su jauría de perros, se encuentra en el bosque a un ciervo blanco.

192 En ella (167), que recordemos se cantaba, según la Crónica de la Población de Ávila, en los corros de Ávila se menciona al ciervo: Jamais n'iert hum se voeillet vengier. / Si cum li cerfs s'en vait devant les chiens, / devant Rollant si s'en fuient paien. (Jamás hubo un hombre que quisiese vengarse más que él. Como el ciervo huye ante los perros, así los paganos lo hace de Rolando). Cfr.: MASPERO, F. y GRANATA, A., *Bestiario Medievale*, *op. cit.*, p.131. En el Erec la caza del ciervo blanco se convierte en una señal fantástica.

193 VOISENET, J., *Bêtes et hommes dans le monde medieval*... *op. cit.*, pp. 221-227 ("Le proie et le chausser: un regard divergeant"). Se recogen varias citas que reprueban la caza en sermones y textos religiosos de Rabano Mauro (De rerum natura), Prudencio (Hamartigenia), san Ambrosio (Vita Vincentiani), san Agustín, Gregorio Magno, etc. como el diablo cazador (venatores infernales) y la presa como indefensa. En algunas se utiliza directamente la imagen del ciervo perseguido por perros. El tema es obviamente ambiguo como señala el autor aunque para nosotros el sentido en el capitel es claro.

194 Recordemos que este capitel como el de Avallon, fueron relacionados con un tema similar de caballeros combatientes y caballos muertos picoteados por los cuervos. La posición del personaje en cuclillas observando la escena de forma pasiva y no luchando contra el dragón mientras que su caballo, muerto ya, sirve de alimento a las alimañas. no se parece aunque sí pueda derivar. Aun siendo conscientes de que pudiera corresponder a un tema concreto que aun no hemos podido localizar, la explicación que damos al capitel es, también, más moralizante que funeraria. MORALEJO, S., "Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago", en *Compostelanum, XXX* (1985), pp. 395-430, n. 59. También se hace eco del parecido borgoñón: LACOSTE, J., *Les grands sculpteurs romans*... *op. cit.*, p. 328.

195 Sea o no mágico como en el de Wigalois. En Tristán hay también una famosa lucha contra un dragón.

o contra otros semejantes[183]. El significado cambiaba radicalmente pero no lo que se trataba de representar, es decir la visualización de un pecado o de un vicio de orgullo, cólera, vanidad, discordia, soberbia, furia o cualquier otra característica de quienes utilizaban la violencia como forma de vida[184]. Como en muchos de los combates que se daban en los *romans*, estos enfrentamientos eran gratuitos y poco cristianos así que la iglesia los atacó y fueron colocados en gran cantidad de capiteles y pinturas de los edificios religiosos medievales[185].

El segundo de los capiteles nos muestra otro daño espiritual al que se enfrenta esta vez el cazador. Haciendo que la jauría de sus perros corra tras el ciervo está haciendo perseguir un símbolo de Cristo, de aquel que vino a morir y resucitó para salvarnos[186]. Se trata, por otro lado, de una vieja iconografía ligada desde los sepulcros romanos con la *virtus* demostrada por el difunto. A través de la imagen de la batida de caza se escenificaba al muerto en su triunfo sobre la muerte terrenal haciendo gala de sus virtudes humanas[187]. Sin embargo a pesar de la semejanza iconográfica y del parecido formal que podamos señalar como pervivencia de los sarcófagos romanos[188], el sentido ha variado y no debemos de ver ya una escena funeraria sino una lección de moral cristiana[189]. Aunque el ciervo aquí no tenga visos de haber llevado una cruz entre los escasos restos que quedan de su cornamenta, el recuerdo a las historias de los santos Huberto, Eustaquio o Julián no debe ser pasado por alto[190]. Tampoco el uso común que se hace de este animal en los *romans* como en *Erec*[191] o en la *Chanson de Roland*[192]. En muchas de estas leyendas, los cazadores al ir a dar muerte a un gran ciervo se encontraron persiguiendo al propio Cristo que les hizo cambiar de vida y abrazar la fe. Para Voisenet parece claro que la caza enraizaba al hombre hacia una actitud puramente terrenal, incluso infernal, y que, por el contrario, la presa inspiraba compasión[193]. El capitel, pues, se debe entender como el sustrato salvaje de los cazadores y el peligro que entraña la caza injustificada de indefensos animales, pero creemos, explicado como en un *roman*, mediante un acto fantástico en el que el perseguido se convierte luego en salvador.

Como pareja suya está el último capitel de la serie en el que el individuo descabalgado contempla agazapado detrás de un matorral la muerte de su caballo por una bestia mortífera. El cazador contempla por sí mismo el peligro que ha corrido y el sacrificio que la muerte de su caballo le ha reportado: poder matar al dragón o salvarse de la muerte[194]. Porque, hasta el momento no es claro el sentido final que hemos de darle a este capitel ya que puede ser interpretado de muchas maneras. Por un lado, la muerte del caballo podemos verla como, bien la fortuita ocasión del cazador para escapar y esconderse tras un matorral y sólo salvarse, o bien la oportunidad para posteriormente acabar con él. En algunas narraciones legendarias y cuentos populares el cazador deja un señuelo para poder cazar la presa deseada. En esta ocasión, mientras él se esconde, el caballo hace que el dragón salga (recuérdese que según los bestiarios medievales el dragón podía hasta con un elefante) y es cuando, descuidado en la encarnizada lucha, puede darle muerte con el venablo que sujeta en su costado[195]. De estas opciones nos quedamos con la última, ya que por el contexto del ciclo avalonés se puede deducir lo que se estaba intentando plasmar. Como se trata, según hemos visto, de un pasaje victorioso, nuestro joven escondido detrás de las ramas de árbol, logrará finalmente acabar con el dragón para poder disfrutar, en el capitel posterior, con la peligrosa presencia de una bailarina. Menos claro queda si el caballo es un señuelo o si su muerte accidental es la vía por la que él logra salvar su vida. Esta eventualidad cambia sustancialmente el sentido del capitel pero a nuestros intereses lo que más importa es ver en él la moralidad subyacente y que creemos pasa por reprobar estas luchas como no aptas al buen cristiano. Veamos por qué.

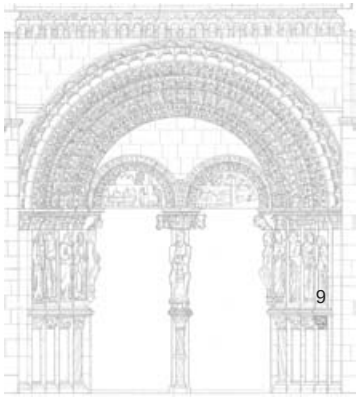
Entre los dos últimos capiteles abulenses nos inclinamos a ver dos aspectos antitéticos en la caza y muerte de un animal: el ciervo y el dragón. Por el primero, como símbolo que es de Cristo, se nos alecciona de los peligros que se derivan si nos separamos de su camino











196 *El Fisiólogo*..., *op. cit.*, pp. 79-80.

Capitel 9 de San Vicente y su “homólogo” de Avallon

y nos adentramos en la incertidumbre de movernos sin su bendición. En el bosque aparecerá ante nosotros un animal al que perseguiremos en un principio pero que dejaremos libre o protegeremos con lo que lograremos la ayuda necesaria para la siguiente acción. En el otro, es el maléfico diablo convertido en dragón quien nos amenaza y el caballo quien nos permite con su sacrificio nuestra posterior salvación. El peligro del que los grifos afrontados nos advertían es ya una realidad en el último capitel, ni a caballo, es decir, sobre la máquina de guerra más inexpugnable de ese momento, se podía estar seguro contra los peligros que corren quienes no abrazan la fe de Cristo. En el desarrollo de estos capiteles se esponja en dos partes uno de los epígrafes más difundios que *El Fisiólogo* nos comenta y del que se hicieron eco tantos bestiarios medievales. Cuando habla del ciervo (XLIII) nos narra la leyenda según la cual este animal cogiendo agua de una fuente, llena su nariz y la descarga sobre la hendidura donde obliga al dragón escondido a salir dándole muerte después. El ciervo, claro está, es la representación de Nuestro Señor que de la misma forma mató al diablo con las aguas celestiales. El agua es símbolo de la palabra y al igual que en la narración, nos dice el fisiólogo, “si tienes, pues, también tú, dragones espirituales agazapados en tu corazón, invoca por la plegaria a Cristo, según los evangelios; él les dará muerte. Pues eres templo de Dios y el Espíritu habita en ti”[196]. En resumen, el ciclo, tal y como lo entendemos se establece en un cruce de significados en los dos episodios en los que separa esta acción. Por un lado, en el capitel del ciervo nos vemos obligados a tomar una decisión y elegir entre los que le dan muerte y los que le perdonan la vida. Sólo estos últimos podrán acabar con el dragón a pesar de que para ello tengan, además, que sacrificar su caballo. Parece ser una forma indirecta una metáfora de hacer comprender a quienes poseían tan preciado bien cómo la muerte de Cristo fue precisamente el medio elegido por Dios para lograr la salvación de los hombres, parábola que funcionaba sin tener que hacer explícita esta comparación a todas luces tan poco pertinente. También, como no, puede verse allí una exaltación del sacrificio de la renuncia. La idea subyacente de *El Fisiólogo* que proclama de los *dragones espirituales agazapados* en los cuerpos de los cazadores se convierte aquí en la advertencia velada que se esconde detrás del virtuoso cazador de cuclillas que logra dar muerte al demoníaco dragón. Sin duda, la elección correcta es la menos apetecible para los jóvenes caballeros que habrían de renunciar a las fantasías de las leyendas y a la soberbia del fanfarrón para estar en gracia con la religión.

6.11 Daniel en el foso de los leones y los dos evangelistas

Hasta aquí lo referente al ciclo de los tres capiteles del extremo derecho: la justa, la caza del ciervo y la muerte del dragón. Pero el recorrido semántico ha de extenderse a los demás capiteles de la zona inferior de la portada para que el significado sea completo. Ya hemos aludido a la zona media con las representaciones de los animales fantásticos, sin duda, imágenes del peligro. Siguiendo la línea horizontal tenemos en el extremo derecho al capitel de los dos evangelistas que para nosotros ha de vincularse directamente con la palabra del Señor recogida y trasladada por ellos a los libros santos. En él, adelantando lo que más tarde señalaremos, creemos que se nos explica dónde y cómo encontrar el recto camino que nos conduce a la salvación del alma. Porque, si en los demás capiteles se nos muestran las tentaciones a las que nos vemos enfrentados al separarnos del camino marcado por Dios, en ese capitel que alude a las sagradas escrituras se nos alecciona para encontrar la senda que nos llevará a triunfar sobre los peligros que nos acechan. Si en los primeros veíamos representaciones alegóricas de algunas de las formas en las que el demonio se transforma, las bestias malignas que atemorizan a quienes se apartan de su protección, los dos capiteles que aun no hemos comentado, el de los evangelistas del extremo norte y el central en el parteluz, son la replica positiva donde habremos de mirar para escapar de su funesta acción.

Por ejemplo, con el capitel central, que identificábamos con Daniel en el foso de los leo-

197 El hecho de que sean cuatro los tipos de bestias que aparecen en los capiteles, aunque estén representadas por parejas, puede tener alguna relación con el capitel del parteluz en el que se ve a Daniel en el foso de los leones. Estarían reemplazando a las cuatro bestias de su sueño premonitorio (Da 7, 1-8). Sin embargo, de la descripción que hace de las mismas sólo una coincide someramente, los grifos de la jamba norte, que correspondería a la primera. Por otro lado, la visión del Hijo del hombre con la que la narración bíblica continúa puede tener que ver con la representación de Jesucristo Victorioso que está situada justo encima del capitel y que premonitoriamente él profetizó.

198 Existe otra coincidencia entre Daniel y el ciclo de los capiteles del lado contrario: antes de ser llevado a la fosa de los leones, Daniel ha vencido al dragón vivo al que consideraban en Babilonia como a un dios y ha desenmascarado al falso ídolo Bel y a sus seguidores. Al primero lo vence sin usar la espada ni la lanza, sólo le arroja para comer bolas de pez, sebo y crines. Al segundo, también relacionado con ofrendas de alimentos, mostrando las huellas dejadas por los sacerdotes que hacían creer que quien se comía las dádivas era su dios y no ellos mismos (Dn 14). Cifr.: ANGHEBEN, M., *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, *op. cit.*, pp. 187.

199 Coincidimos con Daniel Rico en atribuir a este capitel un valor señero en la interpretación de la portada "el capitel de Daniel se percibe ahora como principio y fin de todo el programa iconográfico, su resumen es cabal: la liberación del profeta es prefigura de la resurrección, y la corona de torrecillas (antes Babilonia), imagen de la Jerusalén celeste". Nosotros divergimos sólo en parte con la atribución preponderantemente funeraria que ve en el ciclo de los capiteles y acentuamos el valor del combate espiritual, de la lucha contra el demonio, como tema principal de toda la parte inferior. RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, pp. 263.

200 Angheben ha interpretado de esta forma el tema de Daniel en los capiteles a partir de algunos textos de la época que lo utilizaban. Por otro lado, es de señalar que fuera una representación tan recurrente en Borgoña. ANGHEBEN, M., *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, *op. cit.*, pp. 181-194 (Daniel dans la foie aux Lions), en especial pp.187-189 .

nes, se nos señala la victoriosa escena de la salvación de aquellos que confían y siguen a Nuestro Señor. Como le sucediera al profeta del antiguo testamento, el buen cristiano que contemplaba estas tallas podía salvarse de las bestias demoníacas[197] que le amenazaban estando en gracia y siguiendo la palabra de Dios[198]. Pero para que esto sucediera, se nos alecciona que habremos de estar, también, en gracia con su Iglesia. Esto se ve claro al elegir la escena de Habacuc transportado por el ángel y que ofrece a Daniel su propio alimento para que sobreviva los siete días que pasa en la fosa de los leones. Pues así, además de hacer patente la necesidad que todo buen cristiano tiene de practicar la caridad, algo que más arriba se ve en el dintel de la parábola del pobre Lázaro, se está remarcando la fe en la eucaristía.

Porque, la presencia de Habacuc y su pan en la parte izquierda del capitel es también un símbolo eucarístico, semejante al capitel del sacrificio de Abraham que está situado en el ábside mayor y que nos alecciona sobre las obligaciones a las que ha de someterse todo buen cristiano. Este contenido eclesiástico que se le añade con la simbología de la eucaristía refuerza la imagen de la salvación del creyente a través de la religión que como Daniel en la fosa de los leones es liberado de los amenazantes peligros que nos acechan. Por último, también habremos de referirnos a que esta iconografía nos introduce en otro de los temas capitales de la portada, el de la resurrección. En un comienzo, la representación de la figura de Daniel se empezó a dar en la época paleocristiana asociada a la *Commendatio animae* y otras oraciones funerarias. Es innegable que su disposición bajo los pies del Cristo Rey del parteluz no es casual. Pero, sin embargo, creemos que no sólo es esta antigua simbología la que aquí se ha de enfatizar. Ni la resurrección, ni el valor funerario al que estuvo ligado su uso en tiempos de los primeros cristianos han de mitigar los otros dos temas principales: la representación del combate espiritual y la incitación a la caridad vinculada con la eucaristía y el alimento espiritual. Ambos son los temas que se desarrollan, uno en el eje horizontal y el otro en el vertical.

De esta lectura múltiple se deduce una nueva fuente para la comprensión del capitel en el entorno de la portada y en coincidencia con su ubicación en el nártex, justo donde se produce el acceso al interior de la iglesia. Este capitel, se convierte así en la piedra angular de los temas que se representan en la entrada occidental[199]. En él se dan cita, de forma concentrada, todos los puntos que en la portada se expanden. Por un lado, se ejemplifica la forma en la que Dios nos salva de las bestias diabólicas sin recurrir a la fuerza física. No es un Sansón ni un David, sino que se presenta como el amo de las fieras que ante él dejan de ser combativas para transformarse en pacíficas, es el vencedor del diablo[200]. Este cambio de actitud se ejemplifica con el león que es una fiera mortífera pero noble como bien expresa su condición de rey de los animales. En otras partes del nártex veremos más adelante como vuelve a utilizarse esta doble naturaleza del león. Por tanto, en los capiteles del lado derecho se censuran las actividades contrarias a la religión que los caballeros abulenses desarrollan cuando festejan la caza y los combates. Pero esta recriminación no era frontal sino sutilmente alegórica, tamizada por una narración fantástica en la que se podía ver la victoria del héroe y en la que se podía dar una lectura secundaria moralizante. Ahora sí que nos vemos ante la representación de un combate espiritual en el que se enfrentan los piadosos y los justos para vencer a las fuerzas diabólicas que les amenazan, pero sin tener que recurrir a la violencia. Es una forma muy diferente a las luchas encarnecidas que se dan entre los hombres y a los vicios y pecados a los que se ven arrastrados al tenerlas.

6.12 Los dos evangelistas

Pero, por otro lado, la presencia de los dos evangelistas completa el valor de toda esta línea horizontal e introduce un nuevo tema que será el que domine en la escena principal del apostolado que se colocó encima. Nos referimos a la palabra que es recogida por el Nuevo Testamento, a la palabra que oyeron directamente los discípulos y que fijaron en la

201 Ya dijimos que la identificación de Mateo no puede darse como segura aunque sea probable debido a que es el evangelista que en ocasiones se representa como un ángel o incluso sin símbolo asociado.

escritura de los evangelios. Sin embargo, como ya hemos señalado más arriba, en este capitel sólo se representan dos de ellos, y los dos que faltan ni siquiera podemos presumir que se pensaron colocar. Ya más arriba nos hacíamos la misma pregunta sobre el porqué de la elección de Marcos y Mateo[201] frente a Lucas y Juan. Señalábamos que quizá fuera porque Lucas estaba ya presente en la parábola de Lázaro, pero decíamos que la ausencia de Juan era más complicada de justificar. El capitel muestra claramente a dos figuras sedentes frente a un libro abierto en el que están escribiendo, o tal vez, leyendo. Una de ellas tiene a su lado un león mientras que la otra, ya lo dijimos, al estar tan destrozada apenas podemos reconocer el símbolo que la caracterizaba. El león del evangelista Marcos es muy oportuno en este contexto y estaría funcionando para remarcar algo que es patente en el contexto general, la existencia de varios leones amansados por la fe frente a otros malignos que atemorizan o devoran hombres. Esta amenaza es explícita en las zapatas sobre las jambas de la portada, pero también extiende su sentido a los leones del foso de Daniel, a los monstruos que se sitúan en los capiteles vecinos y en la rosca de la arquivolta superior. Así, el león de Marcos subraya la victoria sobre el mal, mientras que el evangelista sin atributos podría funcionar como representación genérica de los tres restantes y todos en conjunto ser la victoria de la palabra misma. Bastaría con una explicación así, dos por cuatro, y sólo uno identificado por su animal emblema para dar sentido a todo el contexto. Con ello nos evitaríamos tener que ofrecer nuevas explicaciones que nos introduzcan en temas siempre conflictivos o dudosos. A pesar de lo sensato que resulta la contención simbólica preferimos reanudar la búsqueda de otro posible marco interpretativo donde la figura de Mateo surja con nuevo brío.

Para ello, comencemos por identificar un campo semántico vinculado obligatoriamente con algún pasaje concreto recogido en el Nuevo Testamento. Es decir, como ya hemos hecho hincapié al tratar de entender el uso de la escultura en la portada, para llegar a comprender su mensaje no es suficiente la identificación de la iconografía utilizada, sino que resulta imprescindible que ésta sea asociada a un contexto semántico concreto, que la forma narrativa se haga explícita en los contenidos plásticos. Es a través de la memoria visual activada por medio de las imágenes como se evocaban los diferentes contenidos semánticos. La imagen es nemotecnia de la explicación. Por eso resulta tan difícil reconstruir mediante las representaciones los mensajes, porque el uso que se hacía de ellos se producía al revés de como nosotros tratamos de hacerlo. Era el texto el que debía fijar su sentido asociándose con una imagen y no al revés. Nosotros intentamos que sean las imágenes las que nos evoquen el sentido del texto, pero para quien imaginó la portada el valor de las formas era secundario frente al del contenido de las ideas que podían rememorarse mediante ellas. Siempre tenemos que atender a la difícil cuestión de preguntarnos para quién se labraron estos grandes conjuntos. Es lógico contestar atestiguando el valor polivalente y polisémico que habrían de tener. Pero pensemos por un momento en quienes trataron de fijar los contenidos. Es posible que no fueran tan competentes como para encontrar la imagen más adecuada para llevarlo a cabo, o que el sentido que creemos identificar en ellos no es el que quisieron darle. Es algo común no comprender correctamente el significado preciso de un signo. La traducción no es una ciencia exacta y lo designado muta con cada época.

Para nosotros, en este capitel, deberíamos de reconocer, en primer lugar, que las dos figuras sedentes junto a un libro abierto son una explícita mención a la palabra de Cristo fijada en el Nuevo Testamento. La autoridad que emana de quien está sentado nos lo atestigua. El hecho de que al menos el evangelista desconocido conserve el libro abierto sobre su regazo nos refuerza la idea de que nos hallamos frente a un capitel vinculado a un texto escrito. Sin embargo, resulta difícil llegar a saber cual pasaje en concreto era el que mejor se avendría para expandir la idea general del programa iconográfico que estudiamos. Para determinarlo tendremos que considerar todo el conjunto y forzar una exégesis global: los capiteles son las frases que conforman el párrafo. Si en un extremo se colocó la nueva ley,

202 Podría tratarse de una representación de san Jerónimo pero resulta entonces extraño la asociación de la otra figura sedente junto a él. Ya en Autun se había echado mano de un conocido pasaje de la vida de este santo. En un capitel de la portada central situado en el lado sur se ve como un león levanta su pata con cara de sufrimiento. Junto a él está san Jerónimo sentado que le quita la espina de la pezuña. Ya se sabe que fue esta iconografía la que asoció el león al santo y que los tres restantes doctores de la iglesia se vieron identificados indirectamente con los restantes símbolos de los evangelistas. En Ávila, el león también tiene el torso, que es lo único que se conserva, dirigido hacia el santo y una de sus patas parece levantarse hacia el evangelista. A pesar de que fuera posible por época asociar este capitel con esa iconografía nos parece difícil identificar la otra pareja sedente que está a su vera. San Jerónimo fue autor de unos comentarios a Daniel (Commentarii in Danielem) que oportunamente podrían ser traídos ahora a colación, además de ser el traductor al latín de la Biblia, el autor de la Vulgata, por lo que el valor semántico que le damos al capitel, el de la representación de la palabra de Dios recogida en las sagradas escrituras se mantendría si se lograra cambiar la identificación. Las representaciones medievales de san Jerónimo le muestran siempre sentado con un libro en la mano o escribiendo en un atril. Por tanto, a pesar de lo inverosímil que resulta esta posibilidad no podemos negarnos a contemplar que, estando como está de lastimado el capitel, no existirían otros datos iconográficos que permitan abrir caminos ahora complicados de defender. RICE, E., *Saint Jerome in the Renassance*. Baltimore y Boston, The Johns Hopkins University Press, 1985, pp. 23 y ss., lls. 1 (s. VIII, sentado con libro), 7 (s. IX, escribiendo sentado), 9 (s. IX, sentado con libro), 12 (s. IX, de pie y con libro) y 50 (s. XI, escribiendo sentado). RING, G., "St. Jerome Extracting the Thorn from de Lion's Foot", en *Art Bulletin, 27* (1945), pp. 188-196.

203 De haber subsistido la figura del ángel se vería reforzada aun más la interpretación de la lucha espiritual a la que en tantas ocasiones están asociados estos seres espirituales en los capiteles de las portadas como en las portadas laterales de Vézelay.

204 Se completa el ciclo con los capiteles de las pilas anterior y siguiente a los que estos dos se enfrentan. Al de Daniel le complementa la lucha de Jacob contra el ángel y al de las tentaciones de Cristo otro con tema semejante de la lucha de Sansón contra el león. ANGHEBEN, M., *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, *op. cit.*, p. 461. Sobre las tentaciones de Cristo: Idem., pp. 229-243.

205 Idem.: p. 239. Daniel en Saint-André-de-Bâgué; Sansón y David: en Saint-Léger-sur-Vouzance (ábside). En un sermón de Haymon de Auxerre sobre la tentación de Cristo se asocia a David y Goliat y a Daniel y los leones como a los tres Hebreos en el horno (Homiliae de tempore, XXVIII; P.L. 118, 194 C et 198 D-199 A). Fuera de Borgoña en Sauve-Majeure y en la Dordoña está uno de los mejores ejemplos de esta asociación. Nos referimos al portal de Beaulieu donde el tema de Daniel se enfrenta a las tentaciones de Cristo en sendos relieves, pared frete a pared.

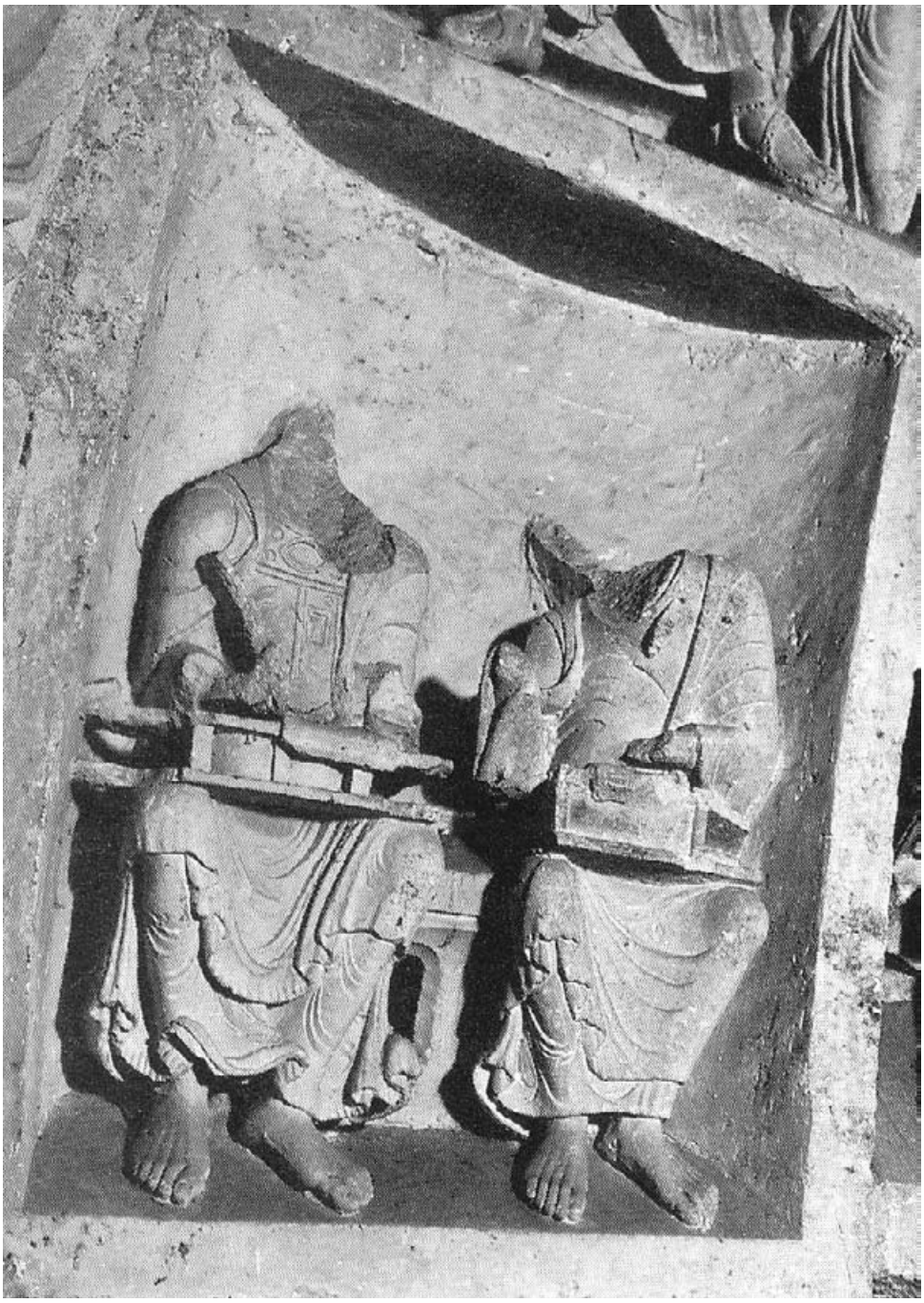
206 Una vez más, podríamos encontrar en este capitel la oportunidad de señalar la divergencia que existe entre el evangelio de Juan que nada dice de las tentaciones de Jesús y los tres sinópticos que sí lo recogen. Mt 4, 1-11; Mc 1, 12-13 y Lc 4, 1-12. El texto de Marcos es el más breve de los tres siendo el más explícito el de Mateo y algo más corto en Lucas.

207 Mt 4, 4; Lc 4, 4 no hace alusión más que a la primera parte sin mencionar la palabra de Dios. Las otras dos sentencias que dice Jesús en esta ocasión son, con alguna variante en Lucas: "también está escrito: no tentarás al Señor tu Dios" y "porque está escrito: al Señor tu Dios adorarás y a él sólo servirás". Marcos no menciona ninguna de ellas. La tres referencias a las que alude Jesucristo son del Deuteronomio (De 8, 3; De 6, 16 y De 6, 13-14).

lo primero que habremos de comprender es su relación con lo que ocurre en el centro: allí se dispuso una destacada referencia veterotestamentaria y por tanto, a la antigua ley. El otro elemento iconográfico que se ha salvado, el león, sirve ahora para reforzar el lazo de unión entre ambas zonas. Así cumple claramente con dos funciones diferentes. Una primera, ayudar a la identificación de uno de los escritores, Marcos[202], e inducir por asociación natural a reconocer a su pareja, Mateo, que sería su acompañante sin necesidad de tener su característico ángel. Por otro lado, el león estaba vinculado con el ciclo de las luchas espirituales libradas contra el demonio[203]. Así que, desarrollando más esta línea interpretativa y adentrándonos de lleno en la especulación, nos preguntamos, ¿será posible que el capitel esté también conectado temáticamente con el tema de la lucha espiritual contra el demonio que ya vimos en Daniel? Y por otro lado, ¿seríamos capaces de, en este contexto, identificar con cierta verosimilitud un pasaje bíblico que pudiera ayudarnos a completar el sentido que ya hemos desarrollado en esta zona? Para que esto suceda, como dijimos más arriba, habríamos de buscar entre aquellos textos que muestren una lucha contra el demonio y que tengan, además, una referencia directa a la palabra de Jesús según ésta quedó fijada en las escrituras. Estas premisas reducen mucho el campo de búsqueda, pero más aun se logra si restringimos el rastreo a los usos temáticos semejantes en la época. Así estaremos más cerca de entender qué se quería decir colocando ese capitel en esa posición.

En algunos de los ciclos borgoñones que ha estudiado Angheben, el tema de la liberación de Daniel en el foso está relacionado con el de la victoria de Cristo en el desierto contra el diablo, por ejemplo, en Autun en caras opuestas de una misma pila aparece Daniel en la fosa junto a Habacuc, y al otro lado, la segunda tentación de Cristo[204]. No resulta extraño que las tentaciones de Cristo se complementen y asocien con otras figuras bíblicas que vencen al león y a otras fuerzas maléficas como son Sansón y David o el mencionado Daniel[205]. Pudiera, por tanto, ser perfecto que el contenido semántico del episodio de las tentaciones se complementara textualmente con el capitel de los dos evangelistas. Por una parte, debido a que a pesar de que en Marcos sea meramente testimonial está muy desarrollado en Mateo[206], ocupando por ello la cara más destacada, la frontal. Por otro, debido a que en este pasaje se recoge una de las sentencias más famosas del evangelio y porque puede servirnos también de interconexión entre la parte baja y la superior de la portada como tendremos ocasión de ver. De entre las tres tentaciones que narran los evangelios, la que mejor encaja a nuestra búsqueda es la primera, aquella en la que el diablo provocó a Jesús para que haciendo gala de sus poderes supraterrenales calmara su hambre convirtiendo las piedras en pan. Sin duda es, además, un ejemplo muy cercano al que se representa en el alimento que el ángel hace entregar a Daniel al trasportar a Habacuc ante la fosa de los leones. La respuesta que recoge el evangelio de Mateo no puede ser más pertinente: “Está escrito: no sólo de pan vivirá el hombre, sino de toda palabra que sale por la boca de Dios”[207]. La referencia a la escritura de la antigua ley se renueva en la narración que Mateo hace de este episodio.

Así, imaginemos que el capitel de los dos evangelistas sirvió para introducir por asociación un pasaje tan concreto de la misma forma que lo había hecho en otros ciclos escultóricos borgoñones. La lucha de Jesús contra el diablo en el desierto y su posterior victoria es un combate contra el demonio como lo son todos los demás capiteles de la parte baja. Es de esta forma como quedaría reforzado el sentido general del ciclo inferior, ciclo que por otro lado se expande sobre las demás partes de la portada como tendremos ocasión de analizar. Pero somos conscientes, no crean, de que no se realizó esta asociación, ya que de querer rememorar en concreto esta frase lo mejor hubiera sido esculpir el capitel de la primera tentación de Cristo en el desierto. ¿Por qué no se hizo así? Sin duda, porque se prefirió destacar el valor genérico del Nuevo Testamento, de las escrituras en dos de los evangelistas, aquellos precisamente que apenas sí tendrían peso en los pasajes que se desarrollaban en el resto de la portada. Si la palabra escrita era la idea principal que se



Evangelistas de la portada de Vézelay



208 Es una interpretación controvertida pero que a la luz de nuestra portada se refuerza y gana valor. Uno de ellos podría ser Lucas, quien escribiera los Hechos donde se cuenta las distintas lenguas que hablaron los apóstoles después de Pentecostés y que se tallaron a continuación. El otro, tal vez, lee las enseñanzas de Cristo y sea Juan quien mejor encarna el valor del verbo. Sólo como apóstoles los considera SALET, F., *Cluny et Vézelay*… *op. cit.*, p. 99 y f. 62.

209 RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila*... *op. cit.*, p. 272.

quería mostrar en este capitel, cómo hacerlo mejor que retratando a los artífices que la fijaron por escrito, y qué mejor que usar a aquellos cuyos testimonios no iban a ser utilizados después. Mediante su escritura nos mostraron el camino por el cual los cristianos podían, como Jesús, defenderse del demonio: confrontando al hambre de cosas materiales el alimento espiritual que emanaba de los evangelios. Por eso no era necesario identificar las tentaciones de Cristo, bastaba con la representación de las sagradas escrituras a través de los evangelistas. Sólo trataron de hacer visible el valor que se le otorgaba a las escrituras, a la palabra de Dios que en ellas estaba recogida. En Vézelay, en la rosca donde se representan todos los pueblos que los apóstoles fueron a cristianizar, la primera dovela del lado izquierdo, representa a dos escribas sentados con sus pupitres portátiles sobre sus rodillas, uno escribe pues lleva pluma, mientras que el otro parece leer aunque no se puede asegurar pues está en peor estado. Pueden ser identificados de forma parecida a la que aquí se plantea: representan unos apóstoles o evangelistas que ponen por escrito y leen las enseñanzas de Cristo[208]. El parecido, a pesar de la falta en Vézelay del león, es reseñable dado, además, la ayuda que se establece entre ambas portadas para alcanzar una comprensión mutua. Lectura y escritura, oír y ver, son dos manifestaciones de la misma cosa, la fe en la palabra de Jesús.

Ahora bien, entrando ya en la fase final de este largo epígrafe sobre los capiteles bajos de la portada de San Vicente, quizá sea interesante reconsiderar el porqué nos hemos detenido con tanta prolijidad en la identificación de este ciclo de capiteles. La respuesta es sencilla y no la habrán pasado por alto aquellos quienes todavía confiaban en ver como explicación a esta iconografía la confirmación de los usos funerarios del nártex. Por ejemplo, ya tenemos argumentos bastante sólidos para matizar la interpretación de Daniel Rico según la cual “los motivos del zócalo (...) si algo tienen en común es, precisamente, su relación con la muerte” y por consiguiente con “el campo funerario del programa iconográfico” [209]. A pesar de que resulta muy difícil no toparse por todas partes con la muerte en un templo románico, para nosotros, lo que destacaríamos de este ciclo bajo de capiteles es su adscripción a los combates espirituales o ascéticos que la iglesia preconizaba desde sus comienzos para que los cristianos pudieran defenderse del Mal que les acosaba y que sentían le rodeaba por todas partes. Esta aleccionadora y proselitista lucha se enfatiza con elementos negativos como la muerte, el demonio y otras lindezas que permitieran exprimir el valor absoluto de la palabra de Dios.

Esta lucha constante la recoge por primera vez san Pablo en la Epístola a los Efesios (Ef 6, 10-20) cuando al concluirla, dirigiéndose a esta comunidad, les exhorta a que se fortalezcan en el Señor y en su fuerza poderosa. “Vestíos la armadura de Dios para que podáis resistir las estratagemas del diablo; porque no entablamos combate contra una criatura humana, sino contra los principados, contra las potestades, contra los dominadores de este mundo tenebroso, contra las fuerzas del mal que están en las regiones del aire” (Ef 6, 11-12). Esta lucha constante es explicada en toda su dimensión en este grupo de capiteles en los que se ve al diablo en sus muchas monstruosas formas (sirenas, arpías, grifos y basiliscos) que incitan a pecar de soberbia a los caballeros en el alarde de la justa, con la vanagloria de la caza del ciervo o con la fábula de la muerte del caballo causada por un fantástico dragón. Por el contrario, tienen en el ejemplo veterotestamentario de Daniel en el foso de los leones, la certidumbre de cómo se produce la defensa frente al él por intercesión a Dios y la ayuda que se nos brinda mediante el correcto acatamiento a su palabra. Porque, según Pablo, para defenderse del diablo bastaba hacer uso de “la espada del Espíritu, es decir, la palabra de Dios” (Ef 6,17). Pero, además, en está epístola se señala la caridad como la virtud mediante la cual lograr la santidad ante los ojos de Dios. “Porque nos eligió en él, antes de la creación del mundo, para que fuéramos santos e inmaculados en su presencia por la caridad (1, 5)”. Y además, se señala a los cristianos como los elegidos para ser alabanza del esplendor de Nuestro Señor, no sólo hacia los judíos, sino hacia todos los gentiles que “después de oír la palabra de la verdad, el evangelio de vuestra salvación; en



210 A pesar de que algunos restos de pergaminos se han conservado en buen estado nada nos permite poder sostener que hubieran tenido alguna inscripción grabada. Podría haber sido pintada aunque tampoco han sobrevivido restos que nos permitan esta conjetura. Por ello, el sentido que damos a nuestra especulación es más teórico y literario, y se basa en la conjugación de las posibles variantes que podrían darse de haberse producido este hecho. Sin embargo, en una pieza muy vinculada al taller borgoñón de San Vicente que debió pertenecer a la portada de la iglesia de San Juan Bautista de Arévalo, aparece san Zacarías esculpido con un rótulo en la mano en el que se lee parte del pasaje bíblico (Lu 1, 63) cuando dice como ha de llamarse su hijo: "Juan es su nombre". El texto se completa con "Fue el precursor del Señor Jesús, redentor del mundo". El texto es muy significativo por dos razones. Una, por estar grabado sólo en la parte central de la filacteria que es la zona que ha desaparecido en nuestra portada. Y dos, por el uso de un texto bíblico tan concreto y que identifica indirectamente a quien lo porta. Este juego no nos parece descabellado toda vez que nos encontraríamos ante un caso típico entre las funciones de estas inscripciones, las de completar el sentido de las complejas iconografías y que era saludado como deseable por algunos de los escritores que las conocieron y las mandaron tallar (Rabano Mauro, Suger o Guillermo Durando). FAVREAU, R., "Fonctions des inscriptions au moyen âge", en *Cahiers de Civilisatión Médiévale, 32* (1989), vid. epígrafes V y VI pp. 223-232. Para san Zacarías ver: *Testigos*. Salamanca, Fundación las Edades del Edades del Hombre, 2004, p. 175-176.

211 REPULLÉS, E.M., *La Basílica ... op. cit.*, p. 74. RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, p. 261.

212 Según Dulce Ocón, "los textos que parecen haber gozado de una predilección absoluta son aquellos que remiten a un contexto de identidad simbólica entre la puerta del templo, la del cielo y la labor redentora de Cristo, identidad que la exégesis cristiana perfiló basándose en las palabras del evangelio de Juan". Se refiere claro está a (Jn 10, 7-9). OCÓN, D., "Ego Sum ostium, o a puerta del templo como puerta del cielo en el románico navarro-aragonés", en *Cuadernos de Arte e Iconografía, (3)*, mayo 1989, pp.125-136, láms. XXIII-XXVI.

213 Dentro de los temas más comunes en las que Favreau divide la epigrafía de las portadas este tema corresponde a la asociación de la puerta del templo con el propio Jesús como puerta. FAVREAU R., "Le thème épigraphique de la porte", en *Cahiers de Civilisatión Médiévale, 34* (1991), nº 3 y 4, pp. 267-279, esp. 274-277.

214 Esta frase "PAX VOBIS", aparece escrita en múltiples ocasiones y no sólo ligada a un Cristo en majestad como el que hay en Saint-Sernin. Por ejemplo, lo tiene grabado el libro que sujeta el apóstol Santiago en la fachada de Platerías de Compostela.

215 Mateo (28, 18-20) quien no cita textualmente este saludo sí recoge esta larga frase de Jesús al presentarse ante sus discípulos que le sirve para concluir su evangelio: "Se me dio toda autoridad en el cielo y sobre la tierra. Así que id, haced discípulos a todas las naciones, bautizándolos en el nombre del Padre del Hijo y del Espíritu Santo, enseñándoles a guardar todo lo que os mandé. Y mirad, yo estoy con vosotros todos los días hasta el fin del mundo". Marcos (16, 17-18), por su parte recoge estas otras palabras: "Id a todo el mundo y predicad el Evangelio a toda la creación. El que crea y se bautice se salvará; pero el que no crea se condenará. Y a los que crean les acompañarán estas 'señales': expulsarán demonios en mi nombre, hablarán lenguas nuevas, cogerán serpientes en la mano, y aunque beban un veneno mortífero no les hará daño; impondrán las manos a los enfermos, y se pondrán bien".

216 Esta situación diverge frente a la posición que ocupa en Mateo, situados los apóstoles en el monte donde les había convocado Jesucristo, o en Marcos, sentados todos en torno a una mesa. Lucas coincide en lo sustancial con el relato de Juan.

Apostolado de la portada de San Vicente y Zacarías de Arévalo



el que, después de haber abrazado también la fe, fuisteis marcados con el sello del Espíritu Santo prometido (1, 13)". La epístola es, por último, muy significativa debido a que en ella se establece la primacía de Cristo, que era la piedra angular en la que se sustenta el edificio de la iglesia. "Por consiguiente, ya no sois extranjeros ni forasteros, sino que sois conciudadanos de los santos y familiares de Dios, edificados sobre los cimientos que son los apóstoles y profetas siendo la piedra fundamental el mismo Cristo Jesús, en el que todo el edificio, ensamblado armónicamente, va creciendo hasta hacerse templo santo en el Señor, en el cual también vosotros os vais edificando con ellos, para ser morada de Dios por el Espíritu" (2, 19-22). Con estas palabras de Pablo cerramos el epígrafe sobre la parte del zócalo de la portada y abrimos el siguiente tramo interpretativo del apostolado en el que como se dice en ellas, está Cristo en el centro de la construcción que conforma la iglesia y en la que se señala, también, a la caridad como el principio por el que va creciendo este edificio como sucede en nuestro dintel en el que la parábola de Lázaro nos alecciona sobre ella (4, 16).

6.13 Interpretación del apostolado

Es evidente que lo que ante nuestros ojos tenemos ha sufrido mermas importantes como, por ejemplo, el texto que decoraría el rollo que sujetaba la figura central de Cristo o aquellos secundarios que les colocaron a los apóstoles de las jambas y de las restantes columnas. En ellos podría haberse depositado la clave que ahora nos falta para dar con la atribución a Juan que reclamábamos para no hacer necesaria la representación de este evangelista y de su pareja en alguna otra parte de la portada. De todo lo que se podría elegir para escribir en ellos, es seguro que en el rótulo central que Jesús mantiene extendido se habría elegido alguna expresión de los evangelios en la que estuviera recogida su propia palabra[210]. Si, forzando nuestra interpretación, rebuscamos entre el evangelio de Juan alguna frase que fuera apropiada para la posición que ocupa este pergamino, el repertorio se limita bastante. Imaginemos que en él hubiera estado grabado, como pensó Repullés[211], la frase "Yo soy la puerta; si alguno entra a través de mí se salvará" (Jn 10, 9). Estas palabras recogidas por Juan (10,1-21) nos hacían entender claramente sus intenciones al decir "Yo soy el buen pastor", texto muy a propósito, por otro lado, para estas comunidades abulenses de aguerridos ganaderos. Sin embargo, este magnífico texto que daba sentido a la portada misma[212] y a quien por su vera hubiera de pasar para acceder al templo, se produjo antes de la última entrada a Jerusalén, por lo que no ayudaba a explicar la posición de autoridad del Salvador entronizado sobre la columna del parteluz. A pesar de lo acertado de la cita, lo cierto es que existen muchas otras frases que también hubieran podido estar colocadas en ese pergamino y no sólo del evangelista Juan, que tan empecinados andamos intentando justificar[213].

Por ejemplo, pudiera haberse optado por una sentencia más breve y de salutación, como el "Paz a vosotros" que Jesús dijo ya resucitado cuando se apareció por primera vez ante sus discípulos[214]. La frase la recogen Juan (Jn 20, 19, 20 y 26) y Lucas (Lc 24, 36), lo que en principio resultaría interesante para nuestra tentativa de buscar la preponderancia de estos dos evangelistas frente a los otros dos que habrían, en contrapartida, pasado a estar representados por el capitel ya reseñado[215]. Hay también que destacar un dato importante, en Juan esta frase se refuerza mucho al repetirla en tres ocasiones consecutivas. La primera, cuando Jesús se presenta en el cenáculo ante diez de sus apóstoles debido a que en ese momento el incrédulo Tomás estaba ausente. Es el Domingo de Resurrección, al atardecer y, mientras las puertas de la casa donde se encontraban los discípulos escondidos permanecían cerradas por miedo a los judíos[216]. Jesús, entonces, se pone en medio y enuncia por primera vez su "Paz a vosotros". Después de enseñar las manos y el costado a sus discípulos, alegres por haberle reconocido, vuelve a saludarles añadiendo: "¡Paz a vosotros! Como el Padre me ha enviado, también yo os envío" (Jn 20, 21) y añade "reci-





Fotografías de los relieves de *La duda de Santo Tomás*, del Monasterio de Silos, y de los apóstoles Pedro y Pablo, del cenotafio de la basílica de San Vicente

217 A Rico le corresponde el acierto de mencionar esta sugerente indicación en una nota de su texto y que seguiremos desarrollando en lo que sigue. RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, p.276, n.95

218 Hay que aclarar que los apóstoles que se representan no son los once que el Evangelio señala sino ya doce por estar Pablo incorporado. Esto nos viene a ofrecer un horizonte más abierto a la hora de ver en nuestra portada una representación fidedigna de lo que el Evangelio recoge. En otra portada tan destacada como la del Pórtico de la Gloria, el parteluz es ocupado por Santiago que vuelve a ser representado entre el apostolado. Lo mismo sucede con Juan, su hermano y evangelista, aparece a su lado y en el tímpano. Tampoco allí están los doce apóstoles. A pesar de esto, la ausencia de Pablo en la portada de San Vicente nos alienta a continuar.

219 Juan y Pedro serían los más destacados. Sin embargo, nada hay que lo pueda mantener.

220 Estos tres apóstoles son precisamente los que se tallaron en las columnas derechas del portal de Sangüesa. La explicación que da Lacoste de esta compleja iconografía ve en la pareja de Pedro y Pablo la representación de la "nueva ley" que por gracia de la crucifixión de Cristo derogó la antigua que decía: "maldito todo el que sea colgado de un madero" (De, 21, 23; Gá 3, 13), es decir, precisamente lo que Judas viene a encarnar en la columna vecina, el ahorcado que vendió a Jesús por dinero (en su pecho está inscrito: JUDAS MERCATOR). LACOSTE, J., "L'évocación de la Crucifixión à Santa María la Real de Sangüesa", en Dir. y coord. Ángela Franco, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, v.III, pp. 153-158.

221 De Pablo, además, se conserva una tabla pintada que está en el Museo de la Catedral de Ávila y que debió pertenecer al propio cenotafio.

222 D. Rico señala una vaga prueba en los rizos de uno de los evangelistas que lo identificaría con Andrés. Muy vaga para hacer de ella la única pista que podría sostenerse. También identifica a Pedro y Pablo con los dos apóstoles de las jambas aunque no aporta pruebas para poderlo hacer (ninguno de ellos sufre precisamente de alopecia, ni portan espadas, libros o llaves en sus manos, sólo los pies descalzos, las melenas y los nimbos nos indican su santidad). RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, p. 275, n. 95.

223 La identificación con parejas de leones es ciertamente voluntarista pero muy verosímil a tenor de lo que verá más abajo.

224 El que sean cuatro los libros junto a las restantes cartelas nos habla ya de la nueva ley frente a la antigua como sugiere Durando. DURANDI, G., *Rationale Divinorum Officiorum*, *op. cit.*, p.15.

225 Por ejemplo, en la típica representación paleocristiana de los sepulcros en los que Pedro y Pablo se sitúan a ambos lados de un Jesucristo entronizado. La iconografía de estos dos apóstoles suele indicar la presencia de las dos iglesias, la de los judíos y la de los paganos, que tratamos de asociar sin éxito a las capillas laterales.

bid espíritu santo. Si perdonáis los pecados de alguno, le quedan perdonados; si retenéis los de alguno, quedan retenidos" (Jn 20, 22). En la tercera ocasión, Jesucristo vuelve a pronunciar la frase cuando ocho días después reaparece, esta vez con los once apóstoles, y se dirige a Tomás para que compruebe con sus ojos y toque con sus propias manos sus heridas. Es entonces cuando Jesús añade: "¡felices los que no ven, y creen!" (Jn 20, 29).

La utilización de esta frase tendría además como explicación subsidiaria el porqué de la representación de los diez apóstoles. Como ya insinuó Daniel Rico[217], ese episodio bíblico sería único y contrastaría frente a los que tienen los doce tradicionales con san Pablo ya incorporado. Normalmente, cuando en los restantes evangelios se narra la aparición de Jesús ante sus discípulos se hace explícita mención a once por implícita ausencia de Judas (Mt 28, 16, Mc 16, 14, Lc 24, 33). Sólo en Juan se enfatiza, también, la ausencia de Tomás, y por tanto, se deduce indirectamente la presencia de diez discípulos. En esta ocasión, además, Juan tiene la oportunidad de reforzar el valor de la creencia en la palabra frente a la imagen o el tacto, valor que está tan presente en todo su evangelio y que marca una diferencia sustancial frente a los sinópticos desde su mismo comienzo cuando asegura que "la palabra se hizo carne y habito entre nosotros" (Jn 1, 14). Aunque no hemos localizado este tema iconográfico en otras representaciones de la Resurrección del Señor, sí que fue muy difundida la escena consecutiva de la duda de Tomás, cuando Jesús hace que el apóstol incrédulo le palpe sus heridas. Por ejemplo, y sólo por mencionar dos representaciones especialmente próximas a nuestra portada, ésta escena está contenida en una lámina de la Biblia de Ávila y se esculpió en un relieve del claustro de Silos[218].

Otro tema que ya hemos destacado en esta portada es la falta atributos mediante los cuales poder hacer la identificación de los apóstoles. Eso podría deberse a que se intentó reforzar el valor testimonial y cronológico a través de la ausencia de las biografías de unos discípulos que aun no habían marcado sus trayectorias vitales con experiencias que los caracterizarán. Por otro lado, podría existir cierta voluntad de no tener que identificar a cuáles de entre todos ellos les correspondería el privilegio de ser los elegidos para acompañar a Jesús en cada una de las jambas[219]. Esta identificación recae normalmente en Pedro con sus llaves y en Pablo, el duodécimo apóstol que reemplazó a Judas Iscariote, calvo y con espada o libro[220]. Esta personalización de los dos apóstoles principales se da claramente en el monumento del interior del templo que fue esculpido por los mismos artífices en memoria de San Vicente y donde sí forman pareja[221]. Es curioso comprobar cómo en la portada no nos ha quedado constancia de que se hubiera querido introducir la más mínima pista iconográfica que nos hubiera permitido poderlos identificar[222]. Sólo los apóstoles de las jambas tienen, frente a los demás, sus pies apoyados en parejas de leones de lomos arqueados, unos afrontados y otros vueltos[223]. Rasgo éste puramente decorativo del que no creemos se pueda deducir una explicación iconográfica que permita su caracterización. El otro rasgo que los separa es el de tener sobre sus cabezas dos leones devorando hombres frente a los restantes capiteles vegetales. Nos falta, claro está, lo más importante, aquello que se hubiera escrito en los pergaminos nos inclinamos a creer que en ellos no habría referencia explícita a los apóstoles dado que cuatro de ellos llevan los libros de los evangelios en los que nada se ve[224]. Por tanto, nos parece más sensato que en ellos se recogiera alguna sentencia que reforzara la iconografía de la portada, similar a la que antes intentábamos, y no la identificación de sus protagonistas. Así que, en ausencia de ese dato fundamental, lo que sí podemos concluir es que no se quiso identificar a Pablo, y por tanto, descartar incurrir en imprecisiones cronológicas. Esta voluntad de hacer arqueología bíblica contrasta, por otro lado, con otras muchas representaciones en las que la presencia de Pablo adquiere un valor más teológico que testimonial en el que se refuerza el carácter misterioso de la revelación misma[225]. Esta indiferencia a personalizar los apóstoles puede ser otra buena pista para reafirmar que diez fue el número que se decidió colocar desde un principio y representar un momento histórico determinado, aquel comentado de la resurrección del Salvador según lo trasmitió Juan. Con la sola caracterización de Pablo se ten-





Fotografías de las jambas de la portada principal de San Vicente

226 A pesar de lo indeterminado que resulta la ausencia de dos apóstoles en la portada, la exclusión de Pablo y Tomás podría tener algún valor. Tomás como el apóstol incrédulo faltaría para acentuar el valor del verbo y Pablo, tan ligado a la tradición del rito hispánico que fue eliminado con la llegada de los Cluniacenses, podría estar ausente para afianzar la reforma. Sobre Pablo en el panel de la duda de Tomás vid.: SCHAPIRO, M., "Del románico al mozárabe en Silos", en *Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza Forma, 1987, pp. 37-119. No desconocemos que esta lectura, a pesar de ser sugerente, fue ya puesta en crítica por MORALEJO, S., "Da Mariae Tympanum: de Pedro Abelardo, al Claustro de Silos", en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985*, pp. 435-456.

227 Angheben, que analiza las iconografías de estos espacios de las antenaves borgoñonas, es partidario de ver en ellos los lugares en los que se produce la lucha de san Miguel con el dragón según el Apocalipsis 12. La Jerusalén celeste, pues, estaría siendo defendida por el arcángel de la presencia de los diablos que rodean todo el aire que circunda las iglesias. ANGHEBEN, M., *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, *op. cit.*, pp. 140-141. La otra advocación, la de santa Marina, no puede vincularse tan fácilmente con espacios funerarios.

dría la confirmación del deseo de hacer de la decena una docena inconclusa. Así que por ausencias, diremos que en la portada de San Vicente se representó un apostolado sin Pablo ni Tomás[226].

6.14 Una portada con diez apóstoles

Es hora ya de que reagrupemos todos los asuntos que hemos ido tratando e intentemos hacer una interpretación global que reunifique, por un lado, los datos iconográficos recopilados, y que los entrelace con las explicaciones más complejas de su arquitectura. Algunas de estas hipótesis del crecimiento de la fábrica ya han sido formuladas en las páginas anteriores, pero en ellas no hemos aportado suficientes datos para que pudieran ser tomadas en consideración. Eran sobre todo insinuaciones o conjeturas que no llegaban, por sí mismas, a levantar la argumentación que una tesis requiere. Ahora, después de esta larga incursión en las procelosas aguas de la iconografía, tenemos algunos elementos más para que, gracias a la sinergia que se produce entre ellos, establecer un corpus más férreo con el que poder defender una interpretación novedosa de la construcción del cuerpo occidental de la basílica de San Vicente de Ávila.

Dos son las principales insinuaciones que habíamos comenzado a mantener pero que no pudimos apuntalar de forma suficiente. La primera estaba relacionada con la sensación de que no debían de encadenarse funcionalmente los primitivos propósitos de quienes diseñaran el portal y sus dos capillas gemelas con el uso al que fueron destinadas después: aquel de servir de lugar de enterramiento de algún clérigo célebre o de panteón familiar a los Orejones y Palomeques. El segundo tema que sugeríamos era que en la marcha de la obra, una vez reanudadas las labores por el taller borgoñón, hubo un importante cambio de orientación exclusivamente arquitectónico que varió en lo sustancial lo que se pensaba hacer en un primer momento. Eso lo veíamos en la ausencia de una bóveda sobre el portal y en la reconversión de todo este espacio en un nuevo y original nártex del que no se pueden encontrar parecidos tipológicos en otros lugares. Esta alteración afectó a las torres y a la coronación de las naves, en las que se instalaron unas galerías laterales que no habían sido prevista en el primer proyecto. También novedosa fue la solución dada a las bóvedas de la nave mayor, cuya construcción se alargó tanto que permitió la llegada de un nuevo taller que concluyó el cimborrio y añadió nuevas obras y remates.

Para poder demostrar la primera de estas hipótesis hemos acumulado gran cantidad de datos tendentes a desmontar la firme relación que había sido establecida por la opinión precedente en la que se vinculaba la iconografía de la portada, y en general de toda la arquitectura del nártex, con valores temáticos asociados a la muerte y a la resurrección. Lo primero que hemos visto, y así ha sido señalado, es que los arqueólogos no obtuvieron pruebas concluyentes para afirmar que en las dos catas que se excavaron en el suelo de las capillas, el uso cementerial se produjera desde un principio. Por el contrario, fue algo no previsto en un primer momento debido a la existencia del solado de cal encontrado. Lo siguiente que tratamos de demostrar es que otro de los datos manejados para que esta identificación se pudiera hacer, aquella que ligaba al arcángel san Miguel con la capilla sur, era una advocación documentada tardíamente y que, por tanto, podía haber sido introducida a posteriori. Su identificación con aquel al que suelen asociarse estos espacios previos a la iglesia, el defensor de la Jerusalén Celeste, podía no tener que estar directamente relacionado con un tema exclusivamente funerario[227]. Es más, en la maltrecha figura del ángel de la clave no parecen adivinarse restos de la lanza con la que suele aparecer el jefe de las milicias celestiales, sino que por el contrario se le ve con la mano izquierda levantada y con un dedo alzado, signo de indicación o salutación, y con la derecha hoy mutilada, más baja, quizá abierta en señal de advertencia o bendición.

Angheben ha reconducido la antigua hipótesis que veía la asociación del arcángel con los



1



2



3



4

Capiteles altos de la bóveda del nártex de San Vicente

228 Repullés los malinterpretó como "los animales atribuidos a los Evangelistas". REPULLÉS, E. M., *La Basílica... op. cit.*, p. 73. Gómez-Moreno los identifico como bustos de león, toro, parejas de leoncillos y diablo. GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo Monumental de Ávila... op. cit.*, pp. 137.

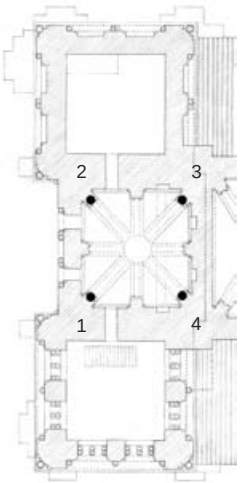
229 Quizá, también, estuvieran identificando a la pareja Beelzebub y Radamas (el primero con cuernos y el otro con melena de león) que pinchan con sus lanzas a Dives, el avaro, en el folio cosido al Beato de Santo Domingo que está en la British Library (Add. Ms. 11695). El hecho que estos dos diablos fueran los que atacaran al pecador condenado por avaricia introduce una semejanza con nuestra portada nada desdeñable. De esta representación del Infierno han tratado extensamente Schapiro y posteriormente Yarza. SCHAPIRO, M., "Del románico al mozárabe en Silos", *op. cit.*, pp. 50-53. YARZA, J., *Formas artísticas de lo imaginario*. *op. cit.*, pp. 94-118. Idem., "El diablo en los manuscritos monásticos medievales", en *Codex Aquilarensis. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real, 11* (1994) pp. 105-129, vid. p. 112.

230 Esta composición extraña la veremos repetirse en algún capitel de la galería alta.

231 En este caso las cabezas tienen las fauces abiertas, una de ellas con la lengua fuera, otras enseñan las garras y todas nos miran amenazantes con los ojos abiertos. El león se consideraba el animal que nunca descansa y que permanece siempre vigilante para nosotros, aquí, en clave positiva. Es posible, también, hacer la lectura negativa, aunque en nuestra opinión menos clara que la anterior. Aquella del peligro que representaría tener al demonio dentro del templo. Esta segunda posibilidad es más evidente en la Catedral, donde verdaderas caras monstruosas amenazan el espacio del presbiterio.

232 CHARBONNEAU-LASSAY, L., *El bestiario de Cristo*. *op. cit.*, pp.43-46.

233 En esta misma línea se inclina a interpretar la portada de Moradillo de Sedano Gerardo Boto, que recoge algunas de estas alusiones a cruces y campanas pero que más en consonancia a lo que sucede en Ávila ve en la iconografía de la portada la victoria del león contra el demonio. BOTO, G., "La victri del León, humillación del demonio. Una relectura de la fachada de Moradillo de Sedano (Burgos)", en MELERO, M. L., ESPAÑOL, F., ORRIOLS, A. y RICO, D. (eds.), *Imágenes y Promotores en el Arte Medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, pp. 67-78. Por otro lado, J. L. Hernando no encuentra este tema en ninguna de las representaciones de diablos esculpidos en Palencia que tan próxima estaba a la órbita vicentina. Sí ve y denota el parecido del capitel de castigo al que someten al pecador unos diablos que está en la catedral de Ávila. HERNANDO, J. L., "La representación del diablo en la escultura románica palentina", en *Codex Aquilarensis. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real, 11* (1994) pp. 177-214.



espacios funerarios y ha propuesto algo que también se da iconográficamente en nuestra iglesia. Los espacios del nártex pueden estar vinculados con la representación de la activa defensa contra los demonios que se produce ante la entrada del templo. La iglesia considerada como ciudad celestial podía ser amenazada por las fuerzas del mal que incluso llegaban a adentrarse en su interior. Además de lo señalado en la iconografía de la parte baja de la portada, donde veíamos una explicación de las lucha ascéticas que los cristianos libran a diario contra el diablo, la más clara demostración de que estos espacios estaban en consonancia con la hipótesis de lugares de defensa contra las fuerzas del mal la tenemos en los cuatro capiteles-ménsula que sujetan las columnas adosadas de los ángulos de la bóveda octopartita del nártex[228]. Aunque nos introduzcamos en una zona concebida y construida con posterioridad a la parte que estamos tratando aquí, merece la pena que nos detengamos en ver cuál fue la simbología de esas partes altas del nártex. De ellos, los dos que dan al lado oriental tienen talladas una cabeza de diablo, una con melena de león y otra con cuernos de toro. Esta pareja puede asociarse indirectamente a las ménsulas que sujetan los tímpanos de la portada, la de los leones andrófagos y la de los toros que, como luego tendremos ocasión de ver, tienen una compleja lectura a la que no le vienen mal estas concordancias[229]. Frente a ellos, los dos capiteles que se colocaron en el lado contrario representan unos pequeños leones que para nosotros no son amenazantes sino por el contrario dóciles. De ellos el capitel-ménsula del lado norte tiene una curiosa iconografía trinitaria: tres torsos de león, uno encima de otros dos, enseñarían sus cabezas y melenas hoy muy destruidas[230]. Pero es, también, justo reconocer que la precisa identificación con el fiero animal es algo conflictiva debido al mal estado de conservación. Sólo por los ensortijados mechones de las melenas y por la forma de sus torsos pueden ser señalados como tales. Por eso, debido a esta curiosa agrupación trinitaria y a la abundancia de este animal en el resto de la iglesia, hemos deducido que nuestra identificación puede ser la correcta. Por ejemplo, en la gemela ménsula del lado sur, los dos leoncillos afrontados y rampantes se mantienen por el contrario en mejores condiciones. En este caso, la dualidad estaría acentuando simbólicamente la doble naturaleza de Cristo. Para finalizar con estas atribuciones iconográficas tenemos otro dato que puede ser traído ahora a colación. En las cuatro esquinas de la nave mayor y a una altura semejante a la de los capiteles ménsulas que comentamos, las nervaduras de las bóvedas de los ángulos, al no tener previstos en planta pilares ascendentes para apoyar en ellos capiteles, se sostuvieron sobre ménsulas que fueron talladas también con cabezas de león[231]. Este predominio de la simbología de este animal en la parte alta nos induce a pensar que es correcta la identificación que hacemos.

Creemos que esta iconografía que enfrenta demonios contra leones ha de entenderse como una lucha entre las fuerzas de mal contra las del bien. Para ello, tenemos que entender que el león puede interpretarse también como un símbolo con claros valores positivos. En este caso debido a que se corresponde con una asociación según la cual Jesucristo se identificaba con él y con la victoria que propició contra la muerte y su representante el demonio. Esta asociación tiene su procedencia en la frase del Apocalipsis “vicit leo de tribu juda radix david” y que en su contexto completo dice: Mira, el león que procede de la tribu de Judá, el retoño de David, ha quedado vencedor, de forma que puede abrir el documento y sus siete sellos (Ap 5, 5). En ella hay una alusión, a su vez, al Génesis (49, 9) “¡eres cachorro de león, Judá!”, en la que se establecía la unión entre la tribu de Judá y la estirpe de David de la que procedía Jesucristo. Esta frase, estaba vinculada con otra, *¡Ecce vicit Leo de tribu Juda!* que era en palabras de Charbonneau-Lassay “una especie de fórmula de exorcismo o talismán piadoso” muy extendida para ahuyentar a los demonios[232]. Por ejemplo, se conservan inscripciones parecidas en varias cruces o en campanas cuyo sonido tenía el poder de hacer huir a los malos espíritus[233]. El sentido, pues, de la simbología que se da en la parte alta queda así aclarado. Se complementa, además, con el tema principal de la portada al que se subordina: el tema de la aparición del Salvador a los após-





Fotografías de dos de las caras del capitel del centro de la pequeña bífora norte junto al balcón de la nave central, representando a Sansón o David en una de ellas y a un ave zancuda en la otra.

234 Ya señalamos como estos temas se encardinan perfectamente dentro de las representaciones del combate espiritual y en consonancia a Daniel y a las tentaciones de Cristo de las que hablábamos en los capiteles del zócalo.

235 En Ávila, Vila da Vila ha identificado varias aves zancudas de los talleres plenorrománicos como la cigüeña y la gruya que ha asociado con valores positivos de ternura maternal y fidelidad frente a los negativos del ibis. VILA, M., *Ávila Románica*... *op. cit.*, pp. 275-277. El cuadrúpedo es un tema novedoso dentro del bestiario abulense pero que se verá también en otro capitel de la galería alta donde una res está siendo perseguida por un felino. El valor de animal manso con el que debemos asociarle nos aclara su colocación junto al ave zancuda. MC CULLOCH, F., *op. cit.*: crane, 105-106; Ibis, 132-133; ox, 148; stork, 174.

236 Esta simbología en un tópico de la época. CHARBONNEAU-LASSAY, L., *El bestiario de Cristo*. *op. cit.*, pp.35-53.

237 En la actualidad se encuentra muy deteriorado pero con suficientes rasgos para suponer que representaban leones. Unos, los de la jamba izquierda según se accede al interior del templo, tenían sus cabezas vueltas con los lomos arqueados y las partes traseras casi unidas. Por el contrario, los otros aunque mucho más destruidos, estaban de cuerpo rampante. Esta representación pensamos que no tiene un valor iconográfico destacado, es para nosotros una mera variación decorativa.

toles después de resucitado y del que tendremos ocasión de hablar dentro de poco.

A este valor apotropaico que se le atribuía a la referida sentencia habría que añadir el testimonio de otro capitel que se sitúa en la pequeña bífora del lado norte de la galería de comunicación junto al balcón sobre la nave mayor. En esta ventana norte, y no en la sur donde un simple acanto le sirve de pareja, se ve una cesta de compleja representación cuyas cuatro caras pueden ser interpretadas como un único tema entrelazado. La representación da comienzo en el lado este que mira al nártex en donde se ve una lucha de un hombre montado sobre un león. La cabeza del animal está girada y parece advertir la presencia amenazante del brazo alzado del joven que con el otro le sujeta el cuello. El estado de conservación es muy malo debido al raspado, que no limpieza, al que fue sometido durante las restauraciones decimonónicas. Esa eliminación de los detalles nos ha impedido identificar con exactitud el tema de esta lucha. Sin embargo, el ámbito semántico es evidente que ha de ser puesto en relación con alguna de las representaciones más comunes en las que se ve algo parecido, es decir, con un David o un Sansón[234]. El capitel prosigue por el lado norte con una figura de un cuadrúpedo que va en pos de una zancuda que se sitúa ya en la cara este, dando al vacío de la nave. Se la representa con la cabeza agachada y con su pico cerca del suelo, es decir, en actitud distraída ajena al peligro que se avecina. Por último, en lado que nos falta por comentar, se ve un animal amenazante que asemeja un grifo que aguarda la llegada de los otros dos animales hacia el que irremisiblemente se dirigen. Es una representación del peligro que corren las cándidas almas de los cristianos acechados por el mal[235]. La figura del joven representa por el contrario la victoria sobre el león después de una encarnizada lucha de aquel que es protegido por su fe y ayudado por Dios. Es la victoria sobre el mal que representa el león, animal que una vez Jesús venció a la muerte, se transformó en la parte superior, en nuestro defensor, es decir, en símbolo de la fuerza que encarna al Salvador resucitado[236]. Por tanto, el tema del capitel y de toda la simbología de la parte alta es un resumen del ciclo inferior, del centro, Daniel en el foso de los leones, y de los laterales, con las representaciones de los peligros a los que los fieles se ven expuestos.

Para corroborar esta asociación entre los leones con valores positivos y negativos en ubicaciones tan cercanas basta mirar la portada inferior y ver cómo los apóstoles de las jambas pisan leoncillos[237] mientras que en sus cabezas se apoyan otros andrófagos que nos advierten del peligro que corren quienes se salen de la recta senda marcada por las Sagradas Escrituras. Así, la misma idea de pisar al león se refiere y recoge en un famoso pasaje escrito en la Biblia. En el salmo 91 [90], versículo 13, se lee “caminarás sobre el áspid y el basilisco / hollarás al leoncillo y al dragón” que es precisamente lo que se ha representado, no sólo en las dos jambas sino en toda la línea de capiteles en los que se apoya el apostolado donde hemos señalado existían basiliscos, sirenas, arpías grifos y dragones. Por otro lado, los leones andrófagos se relacionan con otro salmo, el 22 [21], versículo 22, que nos dice: “sálvame de las fauces del león y de los cuernos de búfalos al mísero de mi”. Pero en otros pasajes de la Biblia la asociación a estos animales tiene un carácter positivo que se asemeja mejor con las dos cabezas de vacuno que están encima del capitel de acantos sobre el Salvador entronizado del parteluz. La Biblia nos recuerda como bueyes y leones vivirán juntos y pacerán en las mismas praderas que los demás animales salvajes en el reino que sobrevendrá cuando éste se acabe. En una de las composiciones poéticas mas bellas de Isaías, la que se denomina el “Reino universal y pacifico del Mesías” y que lleva el número once, se dan este tipo de asociaciones. En ella se comienza hablando del árbol de Jesé y del vástago que de sus raíces germinará y que fue identificado más tarde con Jesús de la estirpe de David. También, menciona al espíritu de Yahveh que se posará sobre Él, alusión que ha sido interpretada como una referencia premonitoria al Espíritu Santo. Nos dice, además, que “no juzgará por lo que vean sus ojos / ni fallará según lo que oigan sus oídos / [4]sino que juzgará con justicia a los pobres / y fallará con rectitud respecto a los humildes del país / y golpeará al tirano con la vara de su boca





Fotografías de las cabezas de leones y bueyes de la portada occidental

238 REPULLÉS, E. M., *La Basílica... op. cit.*, p. 74, n. 2. CORBLET, J., "Le lion et le boeuf sculptés aux portails des églises", en *Revue de l'art chrétien, 6* (1862) pp.82-99. Recogida, anotada y comentada con bibliografía en: FAVREAU, R., MICHAUD, J. y LABANDE, E. R., *Corpus des Inscriptions de la France Médiévale. 1 Poitou-Charentes, 2 Département de la Vienne*. Poitiers, Centre National de la Recherche Scientifique, 1975, pp. 8-9, il. 7, p. IV.

239 Recogidas por: BARTAL, R., "La coexistencia de los signos apotropaicos cristianos y paganos en las entradas e las iglesias románicas", *Archivo Español de Arte, 262* (1993) pp.113-131

240 DURANDI, G., *Rationale Divinorum Officiorum*, *op. cit.*, p.14.

241 MORALEJO, S., "La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago", en *Compostelanum XIV* (1969) pp. 623-668.

242 *Liber Sancti Iacobi Codex Calixtino*, trascripción W. M. Whitehill, Santiago, 1944. Trad. castellana A. Moralejo, J. Feo y C. Torres, Santiago. En el libro V, un peregrino llamado Aimery Picaud escribió una descripción de la catedral hacia 1144.

243 BARTAL, R., *La coexistencia de los signos apotropaicos cristianos y paganos... op. cit.*, ver esp.: apéndice pp.122-131 donde se recogen gran cantidad de portadas con ménsulas con cabezas de animales.

244 En realidad, esta identificación procedía de una interpretación muy extendida desde san Jerónimo que asociaba a Jesucristo con los valores emblemáticos de los cuatro animales del tetramorfos: Christus este homo nascendo, vitulus moriendo, leo resurgendo, aquila ascendendo. CORBLET, J., *op. cit.*, p. 92. En palabras de Hildeberto de Lavardin, arzobispo de Tours del siglo XII esta semblanza toma esta otra forma: "Christus HOMO, Chritus, VITULUS, Christus LEO, Christus este AVIS, in Christus cuncto notore potes" y prosigue, "Es Hombre cuando vive, Buey cuando muere, es León cuando resucita y Ave cuando sube a los cielos" cf.: CHARBONNEAU-LASSAY, L., *op. cit.*, p. 71 y 90.

245 DEONNA, W., "Salve me de ore leonis. A propos de quelques chapiteaux románs de la Cathédrale Saint-Pierre a Genève", en *Revue Belge de Philologie et d'Histoire, 28* (1950) pp. 479, 511.

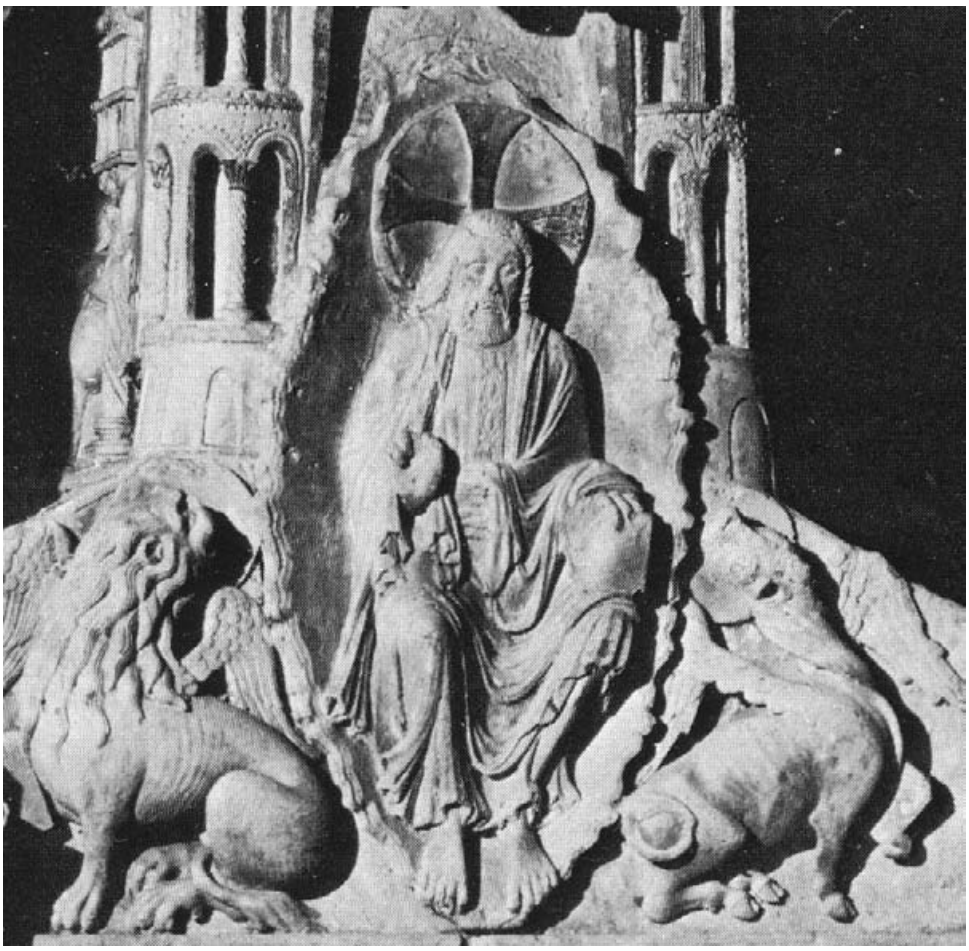
246 A este respecto es interesante ver la página iluminada de la Biblia de San Isidoro de León, fol. 319v en la que se representa el sueño de Nabucodonosor con el gran árbol que llega al cielo en cuyo tronco las bestias del campo que buscan su sombra se identifican con un toro y un león con sus cabezas enfrentadas (Da 14, 9). En San Isidoro, las ménsulas de las portadas tienen también cabezas de animales aunque no formen parejas de animales como la de Ávila. Una buena reproducción puede verse en: WERCKMEISTER, O. K., "El profeta Elías en la Biblia de San Isidoro de León. El sacrificio de vísperas del profeta Elías", *Imágenes y promotores en el arte medieval... op. cit.*, pp. 231-242, f. 5.

247 El rechazo al toro o al becerro como animal de sacrificio está muy presente en el Nuevo Testamento. Para la cita de Tertuliano cf.: CHARBONNEAU-LASSAY, L., *op. cit.*, pp. 63-64.

/ y con soplo de sus labios hará morir al impío.” Y prosigue narrando lo que vendrá cuando esto suceda: “6entonces morará el lobo con el cordero / y el leopardo con el cabrito se echará; / y el ternero y el leoncillo pacerán juntos / y un muchachuelo podrá conducirlos. / 7 Vaca y osa pastarán; / juntos se tumbarán sus cachorros, / y el león, como una res vacuna, comerá paja. / 8 Entonces el niño de pecho jugará junto al agujero del áspid, / y hacia la caverna del basilisco / extenderá su mano el destetado”. No ha de pasarse por alto la gran cantidad de asociaciones que este texto permite hacer con toda la zona baja de la portada. También en la última estrofa de otra profética composición, la penúltima de las de Isaías y que lleva por número el 65, se recoge la respuesta de Yahveh prometiendo salvar a sus elegidos: “24Y sucederá que antes de que clamen, responderé; / estando aun hablando, los oiré. / 25Lobo y cordero a una pastarán / y el león comerá forraje con la res vacuna, / en cuanto a la serpiente, el polvo será su alimento; / no se obrará con maldad ni se causará daño / en toda mi santa montaña, dice Yahveh.”

Este emparejamiento de leones y bueyes en las portadas tuvo mucha aceptación y ha sido relacionado con una famosa inscripción que ya recogiera Repullés en su monografía sobre el templo y que dice “Ut fuit introitus templi sancti salomonis sic est iustus in medio bovis atque leonis” situada en una arquivolta de la abadía de Notre-Dame de Moureaux en el Poitou[238]. No resulta fácil identificar qué valor debiéramos de otorgarle a esa frase ya que la alusión al templo de Salomón no es del todo correcta. Según han puesto de manifiesto aquellos que han estudiado la fama que alcanzó esta asociación en las portadas de las iglesias románicas, la única referencia que existe de un león y un buey no estaba en la puerta sino en las placas que adornaban las basas de los lavamanos que había frente a ella (I Re 7, 29) [239]. También, se ha relacionado esta asociación con otro pasaje posterior de la *Rationale Divinorum Officiorum* donde Durandus nos cuenta explícitamente que “algunas pinturas e imágenes se ponen sobre la iglesia, como el gallo o el águila; otras fuera, concretamente en la portada, como el buey y el león”[240]. La tercera mención que traemos de esta dualidad procede del texto en el que un peregrino describe en el siglo XII el templo de Santiago de Compostela y en el que como ahora se ven, existían leones en la portada de Platerías y dice que también los había junto a cabezas de toros en la porta Francigena hoy desaparecida y que estaba en el lado norte donde se sitúa la plaza de la Azabachería[241]. El comentario que se recoge en el *Calixtino*[242] no resulta fácil de reconstruir pero nos permite ver un horizonte de coincidencias que debió ser habitual cuando se talló la nuestra.

De todos estos datos y de la gran cantidad de ejemplos en portadas que se han conservado con cabezas de animales en las ménsulas de las puertas de templos románicos[243], el valor que se ha venido asignándole a esta iconografía ha de aunar la doble condición que antes señalábamos. Por ello, no pueden hacerse sólo identificaciones del tipo de las que Corblet ensayara: buey-pasión y león-resurrección, ya que a pesar de ser ideas que estaban muy probablemente presentes en quienes las contemplaban, hemos de entremezclar valores positivos con negativos generando una compleja trama de significados que no pueden ser asociados con presupuestos tan lineales como los anteriores[244]. Como se puede comprender, en nuestro caso, sería muy difícil establecer una identificación entre la resurrección de Jesús y unos leones andrófagos por mucho que estos fueran los verdaderos sarcófagos, textualmente los comedores de la carne, del cuerpo de sus víctimas[245]. Además, el buey, el toro o el becerro, según el valor que queramos otorgarle en cada momento a estas cabezas de rumiantes, podía ser también un animal peligroso como hemos visto en el salmo (Sal 22 [21], 22) que por su fuerza y bravura podía enfrentarse a cualquiera[246]. Tertuliano recoge este valor simbólico doble del toro y dice: “Lo pregunto, ¿es algún animal poderoso o algún monstruo fabuloso lo que presagia este emblema? Sin duda no. Este toro misterioso es Jesucristo, juez terrible para unos, redentor lleno de mansedumbre para otros”[247]. La idea de justicia estaba también muy vinculada al león en cuya presencia, *inter leonis*, normalmente se reunía el juez que la impartía delante de las porta-



Fotografía del testero del sepulcro

248 RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, p. 319 y ss.

249 Moralejo, al estudiar los signos del zodiaco de la portada del cordero de San Isidoro de León, también relaciona al toro con las víctimas de los sacrificios y al león con un símbolo de la resurrección. Los signos de Tauro y Leo le permiten analizar estas simbologías según dejo escrito Zenón, obispo de Verona (362-371) en su Tractatus XLIII. Ad Neophitos post baptisma. VI. De duidecim signis, que recoge en apéndice (P.L. XI, col. 429-496). Cf.: MORALEJO, S., "Pour l'iterpretation iconographique u portail de l'Agneau à Saint-Isidore de León: les signes du zodiaque", en *Príncipe de Viana, 142-143* (1976), pp. 137-173. En la portada de Vézelay se esculpió el sacrificio de un buey entre los paganos con un valor negativo. Otras alusiones a los sacrificios paganos en: ADHÉMAR, J., *Influences antiques*..., *op. cit.* pp. 177-179, y figs. 78 y 93. Por último, una cabeza de toro asoma en la enjuta de los dos tímpanos sobre el parteluz de Oloron oprimido por un crismón y que ha sido identificado como el buey de sacrificio. En una posición semejante están los dos leones de lomos arqueados encima del parteluz de la portada de Platerías en Compostela. La superposición de un crismón sobre ambas representaciones es claro signo de victoria de los símbolos cristianos frente a los paganos.

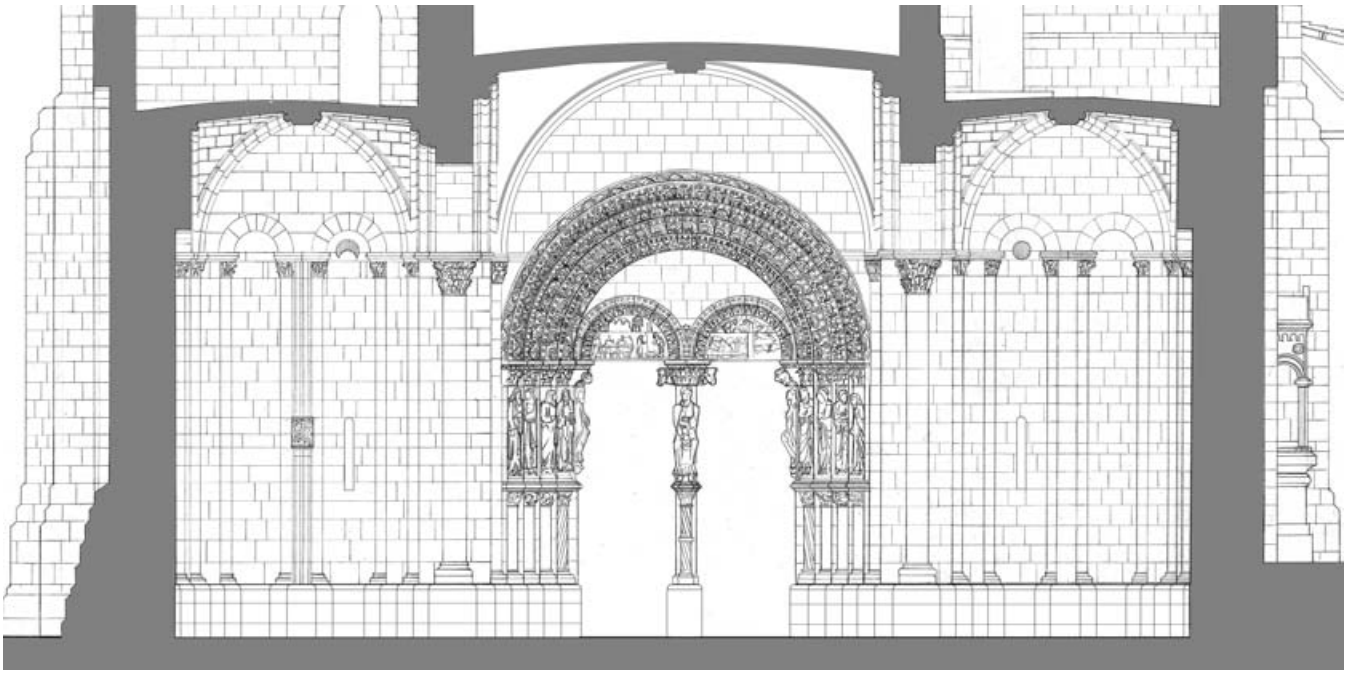
250 Citando a CHARBONNEAU-LASSAY, L., *op. cit.*, pp. 62. Cf.: RABANO, M., *In Genes., 49. De Univers., 7, 8.*

251 También es sumamente explícito el comienzo de la epístola a los Romanos (Ro, 1, 1-7). En la carta a los Filipenses vuelve a insistir sobre la condición humana de Jesús y de su encarnación, y de los valores que han de seguir los cristianos cumpliendo con la caridad (Flp 2, 1-11). A Timoteo le escribe: "para que sepas cómo hay que proceder en la casa de Dios, que es la Iglesia de Dios vivo, columna y base de la verdad. Sí, indudablemente es grande el misterio de nuestra religión, que se manifestó en la carne, fue justificado en el espíritu, se dejó ver de los ángeles, fue predicado entre los gentiles, fue creído en el mundo, fue elevado al cielo esplendorosamente" (Tim 3, 15-16).

das en las catedrales e iglesias. Esta asociación cristológica del toro y del león la tenemos muy presente en la misma iglesia de San Vicente. En su sepulcro, sobre el frente occidental y a imagen y semejanza de la portada que ya señalara Daniel Rico de forma tan concluyente como brillante[248], los mismos escultores que tallaron la escultura de la puerta hicieron esta otra puerta simbólica en la que un Cristo entronizado dentro de una mandorla tiene, a sus lados, un toro y un león alados. Aquí es donde adquieren una explicación clara como complemento de la Teofanía, pero en la portada los valores polisémicos de los que hablamos fuerzan interpretaciones menos nítidas. Es evidente que los leones andrófagos se enfrentan con un valor negativo a los mansos toros que se sitúan sobre la figura del resucitado Jesús y a los pequeños leoncillos en los que descansan los pies de los dos apóstoles de las jambas. La fiereza del castigo y la tranquilidad de la mansedumbre son complementos de la justicia como la que se imparte encima de ellos en la parábola de Lázaro.

En resumen, dos pasajes del Nuevo Testamento nos permiten ver la dualidad que se da en la elección de estos animales. Por un lado, la identificación de la maldad del diablo como león es utilizada por Pedro (I Pe 5, 8) cuando dice: “Manteneos serenos; velad. Vuestro contrario el diablo ronda como león rugiente, intentando devorar a alguno”. Siendo en Pablo donde mejor se advierte el valor negativo que cobran ante la nueva ley los sacrificios en los que se derramaba la sangre del toro. A partir de la muerte de Jesús se hace innecesario proseguir purificando con la sangre de las victimas. “Pues si la sangre de los machos cabríos y de los toros, y la ceniza de una novilla, que rocía a los profanos, los santifica respecto a la purificación externa, cuánto más la sangre de Cristo, que en virtud del espíritu eterno se ofreció a sí mismo inmaculado a Dios, purificará nuestro interior de obras muertas, para servir a Dios vivo” (Heb 9, 13-14). En un pasaje posterior nos lo aclara mejor: “pues es imposible –dice Pablo – que la sangre de toros y machos cabríos quite los pecados” (Heb 10, 4). Los pecados se quitan estando en gracia con las tres virtudes de la fe, la esperanza y la caridad como nos recuerda asimismo unos versículos más adelante: “Así, pues, hermanos, teniendo como tenemos libertad para entrar en el santuario en virtud de la sangre de Jesús (...) acerquémonos con sincero corazón lleno de fe (...), mantengamos inconmovible la religión de la esperanza (...) y observémonos mutuamente para estimularnos a la caridad y buenas obras” (Heb 10, 19-25). La posición de estas reses de sacrificio salvadas por la sangre de Jesús resucitado[249] y de los leones fieros que devoran pecadores y que están sobre las cabezas de los apóstoles cuyos pies se apoyan ya sobre leones mansos, todos estos cruces de significados, cobran un sentido pleno ante la puerta de la iglesia, y más aun, si sobre ellos descansa el tímpano con la parábola del pobre Lázaro y del rico Epulón donde se ejemplifica, en la caridad, la condena y salvación de las almas.

Creemos, por tanto, que si bien la piedra angular de la portada es la visión de la resurrección del Salvador cuando por primera vez se presenta ante sus discípulos en ausencia de Mateo, no hemos de darle un valor exclusivamente funerario, sino que, como hemos ido analizando, existe otro mayor de exhortación a los valores cristianos de la virtud y de la lucha contra el mal que nos rodea. Rabano Mauro llamó a Jesús “Taurus, Christus” como víctima redentora que mediante la efusión de su sangre aseguró la purificación de nuestro género y su reconciliación con la justicia Celestial[250]. Si la sangre está presente mediante las cabezas de las reses, en el león está representado el castigo de la carne, de la fragilidad del hombre, de su mortalidad. Los leones nos recuerdan el castigo de los condenados y el terror al diablo. Sangre y carne en el cuerpo de Cristo son los principios básicos de la nueva ley como Pablo[251] explica en su epístola a los Hebreos: “Así, pues, dado que los hijos comparten la carne y sangre, también él participó de ellas de modo parecido, para aniquilar por la muerte al que poseía el poder de la muerte (es decir, al diablo), y liberar a todos aquellos que con el miedo de la muerte estaban durante toda la vida sujetos a esclavitud” (2, 14-16). Por todo esto, no nos ha de sorprender en la figura del Cristo resucitado en el parteluz, la ausencia de las marcas de la Pasión en su cuerpo, de la sangre que brotó



Hipótesis de la sección del nártex con la bóveda que finalmente no se llegó a ejecutar

252 FAVREAU R., *Le thème épigraphique de la porte*... pp. 274, cf. Patrología Latina, CLXXII, col. 587.

253 Recuérdese que lo que hemos hecho no es otra cosa que desarrollar una agónica nota, la 95 del capítulo VII (pp. 275-276), en la que según mi interpretación, creo trataba de negar y salvar in extremis la brillante idea que se le había ocurrido cuando estaría finalizando su tesis, sin por ello tener que desmontar toda la argumentación que hasta ese momento ya llevaría redactada.

de las heridas de las manos, pies y costado, ya que están representadas en las explícitas simbologías que aparecen sobre él.

En definitiva lo que aparece como elemento más importante de toda esta portada es la representación de los apóstoles como los trasmisores de la palabra de Jesús. Después de la formula de salutación del “Paz a vosotros”, Juan refiere las palabras que les dirige a los discípulos presentes cuando resucitado lo ven por primera vez: “como el Padre me ha enviado, también yo os envío”. E insuflándoles su aliento prosiguió: “Recibid espíritu santo. Si perdonáis los pecados de alguno, le quedan perdonados; si retenéis los de alguno quedan retenidos”. Cristo es juez y como él sus apóstoles a quienes dio el poder de perdonar o castigar como sucede en la parábola que se situó más arriba, donde Epulón es castigado y a Lázaro se le perdona. Pero para que ello sucediera hizo falta la presencia del espíritu santo. Quizá fuera en forma de ángel anunciador como se pensó colocar encima de la bóveda que cubriría el portal. Porque, lo que subyace bajo toda esta explicación es lo apropiado que resulta la iconografía de la portada con los diez apóstoles que vieron al tercer día de muerto la primera de las apariciones de Jesús, es decir, el Domingo de Resurrección. Ocho días después, según Juan, se les volvió a aparecer, esta vez para reprender a Tomás y para dejar claro algo que subyace también en esta portada: “¿Porque me has visto me has creído? ¡Felices los que no ven, y creen!” (Jn 20, 29). Es decir, la primacía de la palabra sobre la vista, de la fe frente a la falta de evidencias. Para concluir este largo epígrafe en el que se ha intentado establecer un vínculo entre la justicia que imparte el Salvador y la puerta del templo debemos referir una pasaje de Honorio de Autun que recoge Favreau y en el que se ven asociados los dos temas. Según este influyente autor y dentro del sentido epigráfico de las portadas ligadas a Cristo como puerta, la frase de Honorio no puede servirnos mejor de resumen de todo lo expuesto: “Cristo es la puerta que en nombre de la justicia descarta a los infieles de su casa y que por la fe permite el acceso a los fieles[252]”.

6.15 Reconstrucción del primitivo nártex

Por ello, si en un determinado momento se varió la concepción de la portada y se tuvo la oportunidad de colocar dos apóstoles más, esa opción resultó del todo innecesaria. Como muy bien intuyó Daniel Rico[253], el Domingo de Resurrección según lo había dejado escrito Juan y ninguno de los demás sinópticos habían llegado a precisar mejor, al no estar Tomás entre ellos, ni claro está, tampoco Judas, debido a estas ausencias, el número de apóstoles que estuvieron presentes en la primera aparición de Jesús no pudo sobrepasar la decena, los mismos que fueron representados en Ávila. Por esa razón tampoco colocaron a Pablo y buscarle una pareja a Pedro resultaría, si no difícil, al menos inconveniente, de ahí la semejanza de los apóstoles de las jambas y la total falta de atributos que tienen, a no ser, cosa que ahora dudamos, se hubiera escrito algo en las cartelas. Por tanto, si fue así como se pensó la iconografía de la portada, ¿qué sucedió para que se cambiara la forma del espacio en donde se había pensado instalar? Y antes, ¿cómo se llegó a elegir una solución con un sentido tan arqueológico y literal del evangelio de Juan? De estas dos preguntas nos vamos a referir en primer lugar a la primera, al proyecto que se varió. Lo trataremos de hacer reconstruyendo las huellas dispersas que aun se conservan y que, camufladas por los mismos artífices, todavía tenemos ante nosotros. Decimos camufladas pues siendo un proyecto que se varió en plena marcha de las obras, los constructores trataron de no dejar palpables desarreglos debidos a estos cambios, y los rastros que quedan son escasos y están bien disimulados. Cuando tengamos claro todo esto, intentaremos ir más atrás y buscaremos la explicación del reducido espacio en el que se acomodó la decena de apóstoles. Quizá entonces sea el momento de preguntarse por la extraña iconografía que se decidió esculpir y que no se varió cuando de ocho columnas en la portada se pasó a diez.







254 En la superior, donde se encontraba la clave del ángel anunciador que ahora está en el museo lapidario, ya se realizó con nervios todos ellos quebrados. En Autun, tenemos otro ejemplo más arcaico con bóveda de cañón y aperturas a las naves laterales de arcos apuntados.

255 El hecho de que tuviera otra curvatura menor no es un problema ya que al ser tan fina se ajustaría con facilidad a la curvatura de la posición inferior. El que el tamaño del perímetro fuera menor tampoco resulta una dificultad insalvable. Su recorrido coincide con el largo que ahora tiene ya que no es completo al tenerse que interrumpir antes debido a que las paredes laterales no permitían que finalice su desarrollo hasta el final del arco. Al colocarse en la penúltima rosca de perímetro menor y algo más de curvatura, el ajuste de esta cinta sería mejor al que después se le dio.

Fotografía del nártex de Vézelay

Esquina inferior norte de la portada occidental, donde vemos el fuste de la columna exterior con tambores y los de las interiores monolíticos

Detalle del encuentro de la arquivolta de piedra de La Colilla con el machón del arco de entrada a la capilla norte en el que se ve la cornisilla que disimula los distintos planos de la enjuta

Lo primero que debemos recordar es algo que ya ha sido sugerido en varias ocasiones pero que ahora podremos demostrar definitivamente su existencia: la presencia de una bóveda proyectada que se eliminó mediado el proyecto en marcha. Ésta sería rectangular y estaría ocupando la antesala del portal. Dos de sus casquetes serían apuntados como sucede en los arcos de los laterales mientras el frontal sería de medio punto, obligado por la forma de la arquivolta de la portada. El ejemplo más cercano de este tipo de bóveda aun siendo de aristas lo tenemos en Vézelay[254]. La nuestra sería nervada como las que se colocaron en las capillas norte y sur, y presentimos que en ella nos encontramos con la candidata perfecta para, en su clave, colocar un ángel anunciador. Pero establezcamos antes algo mejor cuál fue su posible morfología. Por ejemplo, ¿a qué altura quedaría instalada y de donde arrancarían sus nervaduras? Lo más lógico es suponer que su trasdós finalizaría lo más cerca posible a los trasdoses de las bóvedas de las capillas laterales para que todo el primer piso de las torres quedara enrasado y poder crear así una superficie de terraza comunicada con la galería alta. Es algo que ya vimos tuvo en el nártex de la catedral abulense y otras iglesias de frontera como las de Évora y Lisboa. En cuanto al dónde arrancarían las nervaduras, habremos de convenir primero que lo más lógico sería pensar que proseguirían la línea ascendente de cuatro columnas acodadas. ¿Pero cuáles? Dos seguras serían las de los ángulos exteriores del portal. De las otras dos podemos afirmar que eran las que, sin apóstoles, se sitúan a los extremos de la portada. En cada columna quedarían instalados los capiteles en los que descasarían los nervios de la bóveda, no sin antes mediar un cimacio corrido que presumimos discurriría a la misma altura de los de los arcos apuntados de las entradas a los cubículos laterales.

¿Por qué estamos tan seguros de esta hipótesis? Porque hemos detectado algunas pruebas concluyentes que pasamos a explicar. Por ejemplo, y comenzando por la parte baja ya realizada antes de los cambios y que tendría que servir, según nuestra hipótesis, tal y como ahora está, para el primitivo proyecto y para el que se cambió, las dos columnillas acodadas que se sitúan en los extremos y de las que estamos hablando, fueron realizadas con pequeños tambores del mismo tamaño que los sillares de la pared situados a su espalda, como todas las demás del nártex. Es decir, no pertenecen a la misma familia de las de la portada, que son exentas y con fuste de una sola pieza. Otros planteamientos nos permiten apuntalar nuestra hipótesis en las zonas altas, allí donde sí se produjeron alteraciones y cambios mayores. Si hacemos el esfuerzo de imaginar cómo sería la bóveda de la que estamos hablando, lo primero que necesitaríamos hacer es fijar a una misma altura los cuatro capiteles que la soportan, que como dijimos estarían nivelados con los de las capillas laterales. Para ello tendríamos que hacer un doble ejercicio de imaginación: por un lado descender los dos que están más al oeste, y alzar aquellos en donde ahora descansan las columnillas extremas de la portada. Entonces, nos apercibimos que mediante estas operaciones lo primero que no podemos dejar, tal y como está, es la parte alta de la portada. Nuestra hipótesis obliga a eliminar completamente la última rosca de la arquivolta. Esto se advierte cuando, al izar los capiteles a la altura señalada, nos comemos parte de su dovelaje: los dos salmeres y algunas de sus primeras dovelas. Pero recordemos, y esto es otra prueba más de nuestra suposición, que fue precisamente esta rosca exterior la que precipitadamente se hizo sin apenas decoración y en piedra de La Colilla. Nuestra hipotética bóveda no habría necesitado más que del penúltimo arco de la arquivolta que era como los demás en piedra caliza. Quizá, encima de esta rosca se pensó instalar una pequeña cinta para ajuste y remate de esa unión. Esta sería muy probablemente la misma que se colocó como cierre de la portada actual que, sorprendentemente, se realizó en piedra caliza en vez de con granito decompuesto como el de la rosca inferior[255]. Por tanto, si hacemos el esfuerzo de eliminar mentalmente la ruda rosca que se talló con piedra de La Colilla y desplazamos hacia abajo la fina cinta de caliza que ahora la circunvala, toda la portada encaja mejor y resulta más uniforme. De lo que se deduce que cuando se decidió eliminar la bóveda y ampliar la portada mediante una columna más por lado, les hizo falta







256 Podríamos pensar que la portada se había tallado para otra posición y se ajustó a esta. Esta sugerencia la comenta D. Rico cuando habla de la última rosca de la arquivolta pero sin llegar a concluir nada más allá de la prisas o malos ajustes por negligencia de los ensambladores o montadores (RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, pp. 249, n.11). Otra posición alternativa podría haber, por ejemplo, adelantándola a la fachada. Sin embargo, debido a que en ella, la parte baja es idéntica en dimensiones y formas, los problemas detectados surgirían en una y otra de la misma manera. Esto nos da pie a señalar que las columnillas que sin remate ascienden acodaladas no se las llegó a dar una solución adecuada en el segundo proyecto. Ya hemos señalado qué se pensaba hacer con ellas en la primera fase, una solución de arco doblado que tienen las actuales apuntadas de acceso a las capillas gemelas bajo las torres.

Fotografías de los anillos de las columnas de los capiteles bajos de la portada

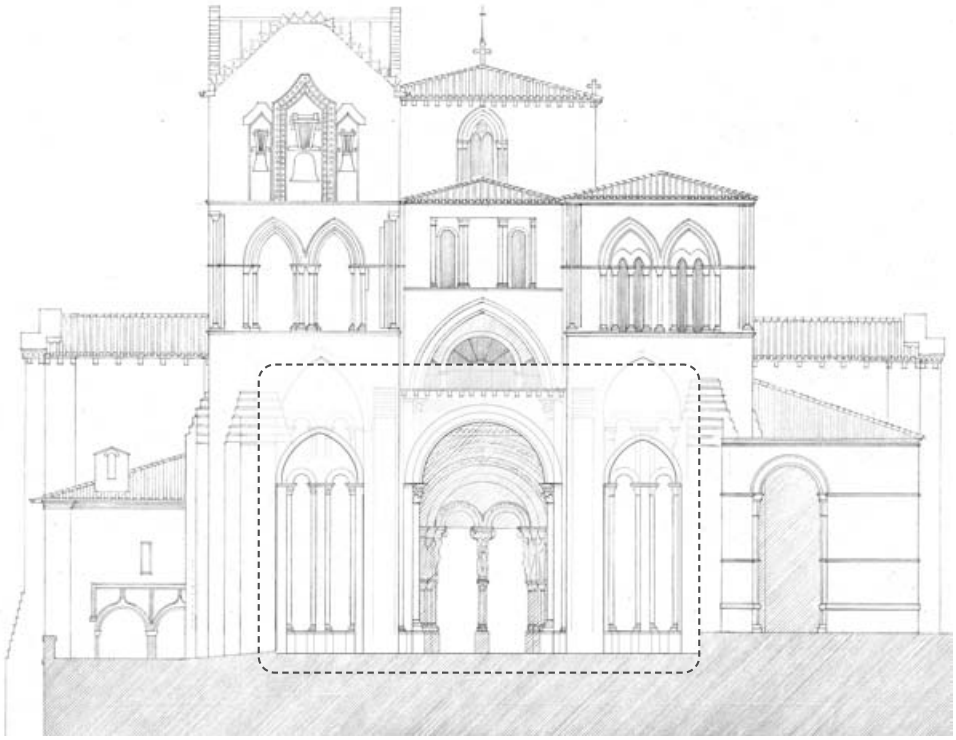
Capiteles altos del lado sur de la portada, donde se aprecia la imperfecta acopladura entre las tallas

Arco de la fachada a poniente

añadir una rosca para completar la parte superior del capitel, ya que si no, sería el único que no tendría rosca. Sin poder saber qué lo motivó, es evidente que la falta de tiempo, economía o material les obligó a improvisar el rudo dovelaje que hoy vemos.

Pero prosigamos observando la portada en busca de otras posibles pruebas. Por ejemplo, fijémonos ahora en una breve cornisilla que se ve a ambos lados de las enjutas entre las paredes laterales y el arco de la portada. En ella se da un cambio de plano que parece disimularse con el resalte de su breve talla. Lo más lógico es que esta pequeña anomalía debió servir para disimular un desajuste no previsto en la linealidad de los planos que habían sido proyectados en la construcción de la fachada, y que terminaron por hacerse visibles en la zona alta de la portada cuando se decidió eliminar la bóveda. Esta falta de alineación acentuaría el volumen de la arquivolta y nos induce a considerar una posible continuación de la imposta de las capillas hasta chocar con ella. Por último, recordemos ahora otra imperfección más, señalada también antes: la de los dos salmeres de la penúltima rosca de la arquivolta. En su momento advertimos su diversidad al no haber sido tallados con caliza blanca sino con granito descompuesto. Lo cierto es que así se ahorraron material del que hemos señalado no andaban muy sobrados. En plena marcha de las obras debieron decidir gastar esa piedra en la talla de los remates de la cornisa de acantos sobre los nuevos capiteles, aquellos que no existían antes de necesitar dar apoyo a la burda rosca añadida. Para nosotros es evidente que lo que ahora vemos es una improvisada solución que trató de disimular la repentina eliminación de la bóveda mediante estos pequeños arreglos. Pero, ¿por qué se optó por sacrificar la labra de esos salmeres, se preguntarán algunos lectores, y no de cualquier otra dovela? Sin duda porque eran las piezas menos visibles desde el suelo, semiocultas como estaban tras el vuelo saliente de la cornisa. Mediante esos dos bloques sacrificados, una vez sustituidos y con el material sobrante en su poder, los escultores prefirieron emplearlos para realizar los finales de la cornisa que no habían sido previstos en un primer momento y que eran mucho más perceptibles y necesarios para camuflar la alteración.

Ahora bien, siendo estrictos con nuestra hipótesis, diremos que lo que se necesitaba tallar no eran los remates sino dos de las piezas intermedias de la cornisa. En realidad los extremos eran tallas de ajuste y por tanto piezas especiales. De haberse ya fabricado no podrían usarse para remate de la nueva posición salvo que pudieran cortarse o rectificarse – es decir, si estuvieran hechos los remates sería difícil que se pudieran adaptar a la nueva posición sin serios ajustes. Esto se puede entender viendo cómo se produce la entrega de la cornisa-repisa de los capiteles bajos al llegar a sus esquinas. Las últimas, las que tocan el fuste exterior, tienen un lobulado especial a su final. En la cornisa alta, las que ahora llegan a la pared lateral, serían nuevas y tuvieron que cortarse perpendiculares al muro y no ajustándose al tambor como todavía se ven en las de abajo. Por el contrario, todas las intermedias doblan en uno de sus lados para hacer el quiebro que permite la unión con la consecutiva – este ajuste se realizó siempre en la cara menos visible desde la posición frontal de la portada y no en todas se llegaron a labrar acantos. Por tanto, si se aumentaba el número de columnas, debían hacerse dos piezas más de las intermedias y ajustar las finales a su nueva situación. Sólo en una, la penúltima del lado sur, no se ajustó el doblez saliente de encuentro como en las demás cornisas intermedias. Por algún motivo hubo una falta de precisión y su talla prosigue inexplicablemente por el interior de la junta que tapa la pieza de remate sobrepuesta como final. Esto es, para decirlo de forma más contundente y sencilla, una prueba más de la prisa con la que se resolvió el ajuste de esta zona y que todavía conservamos fosilizado ante nuestros ojos como resto inalterado de la precipitada solución que se tuvo que llevar a cabo debido a la modificación del espacio de la portada original. Es, por otro lado, un inmejorable testigo de cómo y cuándo se decidió eliminar la bóveda sobre el portal: en plena obra y sobre la marcha, con varias piezas realizadas y otras por fabricar[256].



Hipótesis de la parte inferior de la fachada de ponientesobrepuesta a la solución definitiva





Capitel del cuarto tramo norte de la nave y capitel al suroeste del nártex, ambos con semejanzas en la decoración de tallos

257 La luna y el sol, como ya señalamos, se indicaron mediante la forma que se les dio a las ventanas de los husillos que asoman sobre las capillas.

258 La pieza de la clave tiene labrados, como por otro lado es habitual, sólo los arranques de dos nervaduras contrarias y no de cuatro. Mediante este procedimiento se lograba un buen ajuste a cualquier geometría que se diera según la planta del espacio inferior. Es decir, no tendría dificultad para ajustarse a un crucería de ángulos rectos de noventa grados como sucede en la actual, ni a otros más agudos como serían los del espacio que cubría la bóveda central.

259 Con la referida clave y la fina rosca exterior de remate de la arquivolta ya serían al menos tres los elementos que habiendo sido tallados con anterioridad no fueron colocados en su primitiva posición.

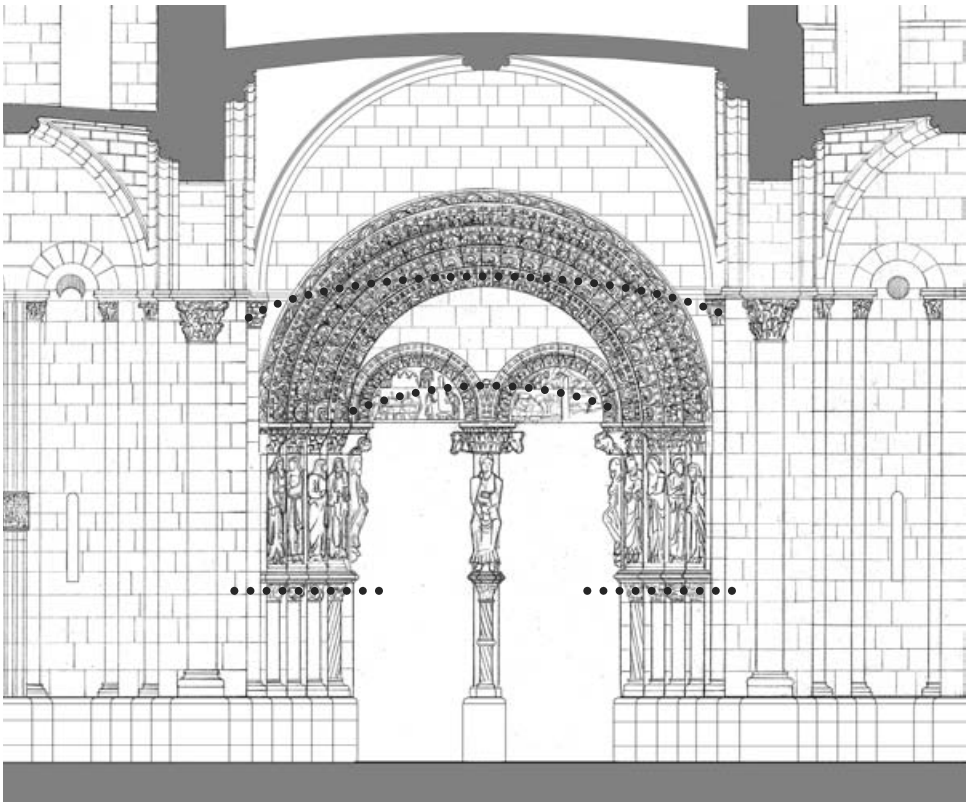
260 No podría ser apuntado como el actual, pues alzaría mucho su clave y eso repercutiría en la altura del suelo de la terraza, que no quedaría ligada a los pisos de las torres. No es raro encontrar arcos apuntados y de medio punto en una misma bóveda como sucede en el nártex de Vézelay, donde se dan ambos en la bóveda que cubre la portada.

261 Sobre todo el que se sitúa al sur es muy semejante a otro de lazos que se situó en la bífora del cuarto tramo. El del lado norte, de doble piso de hojas de acanto, podría estar más en consonancia con alguna de las tallas de la capilla inferior sin que se adivine cierta independencia a los modelos usados en ella.

Así que para que aquellos que como Tomás necesiten ver para creer, el azar nos ha brindado varias pruebas irrefutables de que la portada se pensó con ocho columnas y no con diez como ahora la vemos. El motivo por el cual todas estas variaciones se hicieron sobre la marcha, cuando ya estaba medio izada la portada, será tratado más adelante, pero digamos ahora que no resulta fácil justificar qué causa motivó la escasez de piedra caliza, ya que sabemos fue utilizada en piezas de factura posterior. Parece lógico pensar que en este tipo de obras, el material se programara con antelación y se tallaba de forma escalonada y no siempre siguiendo el orden lógico de montaje. Por tanto, debió darse también el caso contrario, que alguna pieza ya tallada no pudiera ser acomodada en su lugar después de la reestructuración que se hizo. Estamos pensando en la clave que se hubiera colocado en el centro del portal. Para nosotros, se tenía preparado un ángel anunciador cuya mano alzada recuerda la iconografía del que fue colocado en la bóveda de la tribuna del nártex de Vézelay. Ya hemos comentado más arriba que su simbología no debía confundirse con la del guerrero san Miguel ni con la de las claves que se pusieron sujetando una luna y un sol en la cripta compostelana[257]. Para no descartar una pieza tan bonita como bien labrada, se la tuvo que encontrar otra ubicación[258]. Les pareció bien situarla en la capilla sur, seguramente debido a que contaba con uniformes y finas tallas de acantos que debieron considerar irían mejor que las variaciones iconográficas de la norte, que como vimos tenían mayor diversidad temática y formal.

¿A qué altura, nos preguntamos ahora, se habría realizado el arco exterior de entrada al portal? Y, ¿se habría adornado desde un principio con flores como las que ahora tiene? No es fácil resolver estas dos cuestiones, pero vamos a intentar ofrecer una explicación que nos permita seguir escrutando otros temas que aun nos quedan pendientes. Como respuesta a la primera pregunta, diremos que creemos que se pensó en una posición más baja a la actual. Somos de ese parecer debido a que al menos uno de sus grandes capiteles de acantos se hizo en caliza, y esto nos sugiere que ya estaba labrado cuando todavía sobraba este tipo de piedra[259]. El arco sería de medio punto, obligado por la forma de la bóveda que hemos detectado y es difícil decantarse por una solución conjunta para las dos columnillas que quedan en el codo del machón saliente[260]. La fachada tendría además un balcón con un peto que se situaría lo más seguro encima de un tejaroz con rica talla o de una cornisa de molduración más sencilla. Es decir, las dovelas del arco apuntado actual, que tienen decoraciones florales, no eran las que se pensaban colocar en el arco de medio punto inferior. Por otro lado, de las flores de las dovelas sólo podemos señalar que en todo lo que se había hecho hasta la altura del cierre de las bóvedas de las capillas, los escultores borgoñones no habían usado este tipo de ornamentación. Por el contrario, sí lo hicieron, y con profusión, en la cornisa alta del mediodía, es decir, en una fase constructiva temporalmente conectada con el arco apuntado de entrada al nártex del que hablamos.

¿Qué decir de los capiteles en los que se hubiera apoyado la bóveda abortada? Veamos primero los del lado oeste. A pesar de que es posible pensar que una vez tallados fueron usados más arriba, al ser de piedra de La Colilla y debido a la factura y temática de sus tallas, es muy probable que fueran nuevos y que pertenecieran a la primera fase de la galería alta sobre la nave y del segundo cuerpo de las torres[261]. Ahora bien, ¿podríamos precisar algo más de los otros dos, aquellos de caliza que rematan las columnillas de los extremos de la portada? La verdad es que por el momento no podemos asegurar fehacientemente si fueron tallados para una u otra posición. Pero por la iconografía de los animales músicos, nada nos obliga a no considerarlo ligado con la clave de la primera rosca, aquella de la sirena. Por otro lado, esta interconexión se incrementa si se restablece la posición de los dos capiteles a la concepción que tendría la portada con una bóveda de crucería sobre el portal. Ya que entonces, la clave y los dos capiteles se situarían en la misma línea y altura, formando un bloque temático más uniforme que el triangular que ahora ostenta. Si alguien hubiera mirado hacia lo alto, hubiera visto estos tres elementos conectados tanto por su contenido ideológico (si es que el del sur que nos falta fuera como es de presumir



Explicación de la temática de la portada según tres líneas o bandas

262 REINHARDT, H. y FELS, E., "Église-porches carolingiennes et leur survivance dans l'Art Roman", en *Bulletin Monumental, 92* (1933), pp. 331-365. SCHAEFER, H., "The origin of the two-tower façade in romanesque architecture", en *The Art Bulletin, 27* (1945), pp. 85-108. SENRA, J. L., "Aproximaciones a los espacios litúrgico-funerarios e Castilla y León: pórticos y galileas" en *Gesta, 36* (1997), pp. 122-144. Idem., "Les massifs occidentaux des églises dans les royaumes du Nord-Ouest de la péninsule Ibérique", en *Avant-nefs & espaces d'accueil sans l'église entre le IVe et le XIIe siègle*, ed. Christian Sapin. París, CTHS, 2002, pp. 336-350. GALTIER, F., "Le corps occidental des églises dans l'art roman espagnol du XIe s.: problèmes de réception d'un modèle septentrional" en *La Façade romane (Col.loque internaional, Poitiers septembre 1990) Cahiers de Civilisation Mediévale, XXXIV (3-4)*, 1991, pp.297-307.

263 La de Platerías de doble hueco es parecida pero no usa todavía el parteluz que es el rasgo más innovador en la península de la nuestra.

264 Sobre todo después de los trabajos realizados por: HEITZ, Carol, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie á l'époque carolingienne*. Paris, 1963. Idem., L'architecture religieuse carolingienne. Les formes et leurs fonctions. Paris, 1980. Idem., "Eléments carolingiens dans l'architecture méditerranéene", en *Les cahiers de Sant-Michel de Cuxa, 1*2 (1981), p. 119. Idem., "Rôle de l'église-porche dans la formation des façades occidentales de nos églises romane". en La Façade romane (Col.loque internaional, Poitiers septembre 1990) *Cahiers de Civilisation Mediévale, XXXIV (3-4)*, 1991, pp. 329-334.

265 Cf.: FERNÁNDEZ VALENCIA, B., *Historia de San Vicente... op. cit.*, pp. 238-239. Según se cuenta en el Libro Becerro de todas las dotaciones y aniversarios... un documento del archivo de San Vicente en el que se insertó un cronicón de mediados del siglo XVII, en el año 1582 se "quitó la costumbre que había de más de seiscientos años de venir el cabildo en procesión todos los domingos de Ramos, habiendo bendecídolos en la iglesia mayor, con el clero hasta esta iglesia, y en llegando al portal adonde estaba hecho un altar, y entapizadas las paredes, y puestos sus bancos para el cabildo y clero en la parte (de) de abajo, y puesto el púlpito al medio del portal, se decía tercia y luego se cantaba el evangelio y se predicaba, y acabado el sermón se hacía la ceremonia de "Attolite portas" estando la puerta de la ciudad cerrada, y los cantores unos en el coso y otros en las murallas. Y acabada la ceremonia se abría la puerta, y en un altar que estaba en medio del coso se acababa el oficio, todo el pueblo con grandísima devoción, y no cabía la gente, que parecía el coso una sala chica respecto del mucho concurso. Y desde allí procesionalmente se volvía a la catedral". RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, pp. 267, n.66 y Apéndice B pp. 357.

266 RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, pp. 315, n. 83. FERNÁNDEZ VALENCIA, B., *Historia de San Vicente... op. cit.*, pp. 239-240. TELLO MARTÍNEZ, J., *Cathálogo sagrado de los obispos ... de Ávila (1788)*, ed. Félix A. García Ferrer. Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2001, pp. 94-95.

267 El salmo 92 [91], 13 nos dice "El justo florecerá cual palma, crecerá cual cedro del Libano" e incluso en la vejez darán frutos y seguirán lozanos. Este pasaje ha sido puesto en relación con el friso alto sobre la portada del que más tarde hablaremos. GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo Monumental de Ávila... op. cit.*, pp. 144.

268 Otra más recoge Rico, la que se hacía cada lunes por difuntos alrededor de la iglesia. RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, pp. 270, n. 76.

de temática similar) como por su ubicación. Sería, pues, otra pieza más a tener en cuenta dentro de aquellas previamente realizadas antes del cambio.

Cuando llegaron los constructores borgoñones, como ya ha sido insinuado en varias ocasiones, la caja de la iglesia estaría ya replanteada con seis tramos y dos torres como los actuales y con un espacio suficiente y generoso para su puerta según los baremos que usaban los constructores plenorrománicos, planteamientos ya insuficientes para lo que se estaban imaginando hacer los artífices del nuevo taller. Esta caja sería herencia de la tipología carolingia de cuerpo de acceso entre torres y que en la península había sido utilizada en la catedral de Pamplona y en la de Santiago de Compostela[262]. A pesar de que la osamenta ya estuviera planteada, los nuevos artífices debieron de concebir para su entrada una nueva portada. No es fácil decantarse sobre el porqué utilizaron un modelo tan poco borgoñón. Nunca lo sabremos, pero una posibilidad podría ser que, al no habernos llegado portadas occidentales tan importantes como la de Pamplona o la de Compostela anterior al Pórtico de la Gloria, ese motivo estuviera ya en uso en la península[263]. Sin embargo, es una hipótesis muy arriesgada. También podríamos hacer recaer la iniciativa en una persona ajena al obrador, esto es, en alguien próximo a los comitentes eclesiásticos, pero tampoco esa respuesta nos parece convincente para justificar la introducción de una estructura constructiva tan nueva. Lo más sencillo sería explicarlo mediante algún motivo más prosaico, algo tan tonto como que los escultores habrían sido seducidos por una tipología como las usadas en los Pirineos. Cuando pasaron por allí les gustó el modelo y lo reprodujeron en Ávila.

Qué decir del tema de la portada, de la representación de la aparición de Jesús a los apóstoles en un lugar, día y hora determinada, en el cenáculo de la casa donde se reunían los discípulos en Jerusalén, al ocaso del domingo del mismo día en el que había resucitado. La dedicación al Salvador de las portadas occidentales es un motivo recurrente y muy extendido[264]. ¿Pero, por qué ese momento tan concreto como poco común? Sólo se nos ocurre ponerlo en relación con la precariedad de espacio y con la satisfacción de utilizar un episodio que por encima de otras consideraciones puede ser vinculado al arranque del ciclo Pascual y a la conclusión del de la Pasión. Ésta comenzaba una semana antes, el Domingo de Ramos, y discurría hasta que finalizaba el siguiente de Resurrección. En el primero de ellos, según testimonio de los que han historiado la basílica, San Vicente recibía una celebrada y muy antigua procesión que salía de la catedral y llegaba hasta su atrio[265]. ¿Es posible relacionar esta ancestral costumbre, precisamente cuando el nártex sería utilizado con mayor profusión y boato, y extenderla toda una semana hasta el domingo siguiente, en el que la iconografía propia de la portada servía de marco conmemorativo de su conclusión? ¿Es posible que la procesión que todos los sábados se hacía alrededor del templo para recordar a los tres mártires Vicente, Sabina y Cristeta[266] también nos ayudara a comprenderlo así? Las pinturas que decoraban el tímpano central de la portada antes de ser retiradas por Repullés representaban un festón hecho de hojas y frutos del olivo y tres palmas en el centro. El olivo hace referencia al árbol que da nombre al monte donde Jesús paso la noche que precedió a su crucifixión, y las tres palmas hacen eco, por un lado, con los hermanos mártires, pero son también símbolos del Domingo de Ramos. La palma es una de las simbologías más extendidas para identificar la resurrección debido a que una vez seca no se marchita ni perece como las demás plantas[267], y el olivo, de cuyo fruto se extrae el aceite usado para la unción, es también una planta de extendido e incuestionable uso celebrativo. ¿Quedaría algo en la representación que retiraron los restauradores decimonónicos del recuerdo de lo que se había pensado pintar en origen? ¿Se escondería en esa pintura hoy desaparecida la primitiva significación entre el martirio de los tres hermanos y la Pasión de Cristo que daba sentido a nuestra portada en las procesiones[268] antes referidas? Estas y otras preguntas que por ahora no tienen respuesta son las que habremos de investigar, ya que en ellas es posible que se escondan las claves que ahora nos faltan.

269 HEITZ, Carol, "De la liturgie carolingienne au drame liturgique médiéval: répercussions sur l'architecture religieuse du Haut Moyen Age et de l'époque romane" en *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Arquitettura Andrea Palladio (teatrale dall'epoca greca al Palladio), XVI*, 1974, pp. 73-92.

270 PÉREZ PRIEGO, M. A., *Teatro Medieval. 2 Castilla*. Barcelona, Critica, 1997, pp. 12-14.

271 GÓMEZ MORENO, A., "Teatro Religioso en Ávila", en *Crotalón, 1* (1984), pp.769- 775. En este mismo pasaje (pp. 770-771) es donde se dice que se permite seguir celebrando: "pero por esto non quitamos nin defendemos que non se faga el obispillo e las cosas e actos pertenecientes honesta e deuotamente que por ciertos misterios se suelen acostumbrar fazer cada año".

272 CASTRO, E., *Introducción al Teatro Latino Medieval. Textos y públicos*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1996, pp. 194-202. Muchos de estos textos son anteriores a nuestra portada. Otros, más tardíos, nos permiten ver la supervivencia del ciclo y los desarrollos que tuvo.

273 GARCIA DE LA CONCHA, Víctor, "Dramatizaciones litúrgicas pascuales de Aragón y Castilla en la Edad Media", en *Homenaje a José María Lacarra de Miguel, vol. V. Zaragoza*, 1977, pp. 153-175.

274 CASTRO, E., *Teatro Medieval. 1 El Drama Litúrgico*. Barcelona, Critica, 1997, pp. 247 y ss. Este texto finaliza bruscamente antes del reconocimiento de Cristo por los discípulos por lo que se piensa debía proseguir algo más.

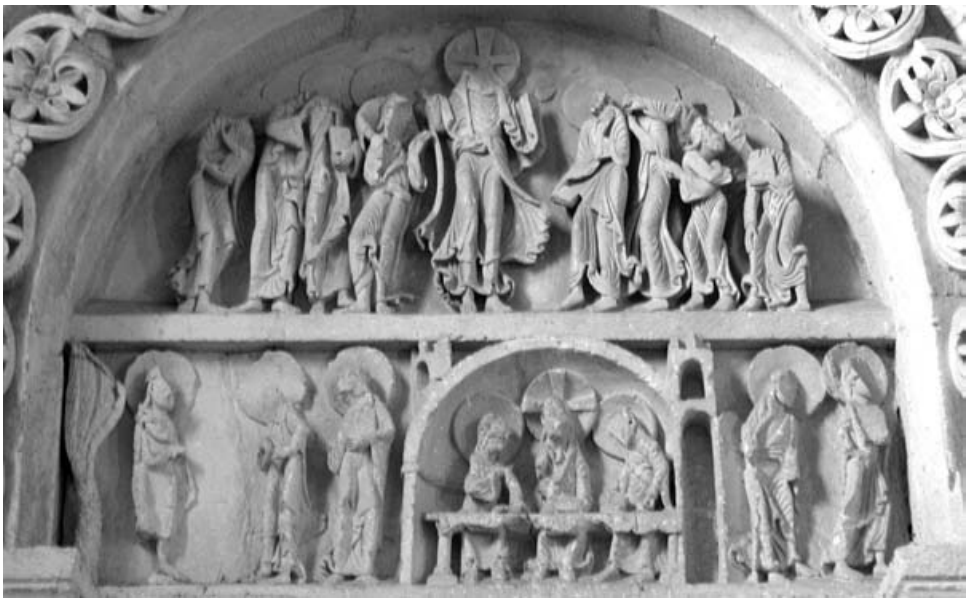
275 En las *Actas Capitulares de la catedral de Gerona*, año 1356-1360, fol. 58r-v dice: "las representaciones del Centurión, que solían hacerse en Maitines, y de Magdalena y Tomás, que era costumbre realizar antes, durante o después del oficio de Vísperas". Por lo que nos permiten indirectamente entender que si en Gerona se hacía una representación de la Magdalena y de Tomás es más que probable que en otros lugares se dieran también los pasajes intermedios entre los que se encontraban las apariciones de Jesús que narra Juan y que se añadían después del viaje a Emaús y se completaban con la duda de Tomás. Esta concatenación de episodios ha sobrevivido en algunos manuscritos franceses que tendremos ocasión de analizar más tarde. CASTRO, E., *El Drama Litúrgico*, *op. cit.*, pp. 147 y 220.

6.16 Drama litúrgico

La cuestión de las pocas señales que han sobrevivido del uso celebrativo de este espacio nos permite especular con otros hábitos que se darían y que no han dejado huellas documentales. Entre ellos se encuentra la representación de dramas litúrgicos más o menos importantes, es decir, de esas manifestaciones religiosas dramatizadas que encontramos entre los orígenes remotos del teatro moderno y de la transformación de la arquitectura de los antiguos cuerpos occidentales carolingios[269]. Tenemos constancia documental de al menos una de estas representaciones, la que se hacía en la catedral de San Salvador y que, debido a su arraigo y comedimiento, no fue eliminada hasta mucho tiempo después. Nos referimos a la fiesta del *obispillo,* en la que un niño asumía durante la celebración de ese día la autoridad de un obispo[270]. Este tipo de representación que se hacía antes de navidad no debió ser única como se señala en un pasaje del *Sinodal de Ávila del año 1481* en el que se afirma "que en los días de San Steuan e de San Juan Euangelista e de los Inocentes e en otros días festiuales de por el año (...) diciendo la missa e los otros diuinales oficios, salen e acostumbran fazer çaharrones e uestir ábitos contrarios a su profesión los omnes, trayendo uestiduras de mugeres e de frayles e de otros diuersos ábitos, e pónense otras caras de las que Nuestro Señor les quiso dar, faziéndose homarraches, e dicen burlas e escarnios e cosas torpes e feas e deshonestas"[271].

Decimos esto porque en una de estas dramatizaciones litúrgicas, la que se denominaba del *Peregrinus,* se daba la peculiaridad de hacer coincidir en una narración temporal consecutiva los sucesos acontecidos después de la Resurrección de Cristo según se recogían dispersos en la Vulgata[272]. En realidad, se trataba de una de las muchas escenificaciones que se producían por Semana Santa y que se adentraban de lleno en la Pascua[273]. A pesar de que no se ha conservado más que un testimonio de este drama litúrgico en la península, el que se recoge en el *Tropario de Vic*, se tiene constancia dentro de la diversidad de estos actos de algo que consideramos muy importante para lo que hasta aquí se ha venido defendiendo[274]. El drama se centraba en un episodio muy representado en la escultura románica del momento, la marcha hacia Emaús, pero se iniciaba y completaba con otros episodios bíblicos temporalmente anteriores o consecutivos. En él, se rememoraba el momento en el que dos discípulos se encuentran con un forastero (peregrinus) que parece desconocer los sucesos acaecidos días atrás de la crucifixión de Jesús y su posterior enterramiento (de forma muy breve lo refiere Mc 16, 9-14; más extenso es el relato de Lu 24, 13-35). En el viaje, caminando y mientras charlan, el forastero les interpreta las antiguas escrituras. Atardeciendo ya, a las puertas de Emaús los discípulos le encomiendan que no prosiga su viaje en solitario y le exhortan a que descanse y coma algo junto a ellos. Entonces, ya sentados a la mesa, mientras él mismo corta y les ofrece una fracción de pan, es reconocido como Jesús resucitado, momento en el que desaparece de su vista. Es sólo en Lucas donde se encuentra descrita esta dilatada aparición de Jesucristo resucitado. Sería la que haría el número dos, la anterior se había producido la madrugada de ese mismo día. Nos referimos a lo acontecido después de que las tres Marías descubrieran el sepulcro vacío, cuando María Magdalena se encuentra a solas con un hortelano al que reconoce como Jesús, quien le dice: «*Noli me tangere*» y le pide que anuncie a los apóstoles su resurrección. Este encuentro lo narra Juan (20, 11-18), quien es también el único que recoge la ya comentada aparición que tendrá lugar ese mismo anochecer en el cenáculo donde se refugiaban todos los discípulos estando Tomás ausente[275]. Es así, uniendo y entrelazando todos estos episodios que de forma tan fragmentada como incompleta estaban dispersos entre los cuatro testimonios evangélicos, como se producía una narración temporalmente consecutiva que servía, con variaciones muchas veces importantes, para representar en los templos y por sus alrededores -antes, durante o después de la misa-, una vívida escenificación cantada de la muerte de Jesús y de su Resurrección.

Aunque aquí sólo hemos hablado del *Peregrinus*, otras muchas de estas composiciones





Fotografía del tímpano del portal norte de Vézelay y del portal sur de San Lázaro de Avallon

276 YOUNG, K., *The Drama of the Medieval Church*. Oxford, Clarendon Press, 19512, 2 v.

277 Ya se ha hecho mención más arriba de las noticias que sobre esta procesión se conservan en Ávila. Otra buena explicación pormenorizada de una de estas celebraciones en el atrio de una iglesia y ante sus puertas: GÓMEZ MORENO, A., "Los límites de la teatralidad en el medievo", en *Cultura y representación en la Edad Media*. 1994, pp. 60-61.

278 En el caso español DONOVAN, R. B., *The Liturgical Drama in Medieval Spain*. Toronto, 1958; y los ya citados de CASTRO, E., *El Drama Litúrgico*, *op. cit.*; Idem., *Introducción al Teatro Latino Medieval. Textos y públicos*, *op. cit.*; *Lateinische Osterfeiern und Osterpiele I-IX*, eds. W. Lipphardt, H.G. Roloff, L. Mundt. Berlin, 1975-1990.

279 Desde que Émile Mâle pusiera el dedo en la llaga, nunca mejor dicho en lo que nos ocupa, muchos autores han echado mano de esta posibilidad para explicar la proliferación de algunos temas con respecto a otros en la escultura románica, entre ellos los ciclos de las visitas al sepulcro, los de Emaús (encuentro en el camino o cena) o la duda de Tomás. Ciclos que se dan en muchas de las portadas de iglesias románicas o en relieves como los del claustro de Silos. MÂLE, E., *L'art religieux du XIIe siècle en France. Études sur les originesde l'iconographie du Moyen Âge*. París, 1924. Sin embargo, sólo queremos mostrar posibles relaciones y no influencias. Si en los versos y prosas que se cantaban entonces en las misas se ve una predilección común por determinados temas, y además, son los mismos que están presentes en las manifestaciones artísticas será porque la sensibilidad del momento hacía que esos pasajes tuvieran un sentido especial.

280 CAMILLE, M., *El ídolo gótico... op. cit.*, p. 51.

281 La ascensión fue un tema mucho más difundido con varios ejemplos en portadas del área borgoñona como las de Montceaux-l'Etoile o Anzy-le-Duc. OURZEL, R., *Borgoña*. Madrid, Encuentro, 1979 (trad. de *Bourgogne Romane*. St. Léger Vauban, Zodiaque, 1974)

282 SALET, F., *Cluny et Vézelay… op. cit.*, p. 108, f. 75. Tenemos constancia de otro caso donde se ha podido identificar la escena de Jesús resucitado con los diez apóstoles aunque no se haya conservado imágenes de él. Se trata de uno de los paneles de las pinturas que decoraron el coro occidental de Essen. En ellas, en uno de los cinco paneles que había en la cara norte, se identificó con una pintura de la aparición de Cristo a sus discípulos sin Tomás. HEITZ, C., "Architecture et liturgie processionelle á l'époque préromane", en *Revue de l'Art, 24* (1974), pp. 30-47, en esp. 41.

poético-musicales se conocen pertenecientes a estas dramatizaciones cantadas que se hacían en las iglesias[276]. Entre las más famosas ligadas al ciclo de Pascua, que es el que nos interesa, el *Quem queritis*, la *Visitatio sepulchri*, las *Victimae paschalis laudes, Surgit Christus cum Tropheo...* y en ellas, los cantos y textos así como la propia *performance* en la que se ejecutaban, debieron ser de gran influencia para la inspiración de aquellos que tenían que concebir las manifestaciones artísticas que se esculpían o pintaban en los templos románicos. Estos ciclos compositivos, que comenzaron a redactarse y a representarse en el siglo IX, llegaron a la península en el siglo XI, sólo después de la introducción del rito romano. Se realizaban habitualmente en las fiestas litúrgicas más importantes, como los días de Navidad o durante la Semana Santa. El domingo de Ramos se hacía una procesión[277] que era muy popular y en la que se veía implicada buena parte de la población. De ella, ya dijimos, tenemos constancia documental tardía que nos cuenta que en nuestra portada tenía lugar una destacada estación anterior a la que se producía en el coso de San Vicente y frente a la puerta de la muralla. Estas representaciones de la pasión de Jesucristo se prolongaban hasta que concluía el siguiente domingo de Resurrección, cuando se celebraba la víspera y al ponerse el sol las fachadas eran bañadas por los rojos rayos del ocaso. En muchos lugares proseguían también durante la Pascua, por ejemplo, el primer lunes que era el día en el que se leía en la misa el pasaje de Emaús, y se extendían a toda la siguiente en cuyo primer domingo la lectura del evangelio recordaba los sucesos de la duda de Tomás que según san Juan aconteciera ese día.

Todas estas fiestas estaban ciertamente muy poco regladas y variaban según las costumbres de las iglesias locales, por lo que no se puede hablar de una fórmula común y codificada y sí de algunas expresiones poético-cantadas que se repetían sin mucha variación en diversos lugares. Tampoco se ha conservado gran cantidad de información, aunque se haya hecho un esfuerzo de investigación importante y estén bien estudiados los troparios y otros tipos de documentos (actas capitulares, procesionales, consuetas, cantorales...) donde podrían haber quedado recogidos estos cantos o donde habían sido mencionadas las reglas y costumbres con las que se llevaban a cabo[278]. Toda esta introducción, como ya se habrán percatado, está motivada por nuestro deseo de hacer razonablemente explícita alguna posible relación entre los textos que se entonaban y representaban en las misas o durante los dramas litúrgicos y la iconografía de la escultura románica de nuestra portada[279]. Se trata de poder visualizar y hacer más concreto el episodio que hemos señalado sirvió de inspiración a la puerta occidental de San Vicente. En realidad no es que en el evangelio de Juan la aparición ante los discípulos se diera de forma poco clara o sin suficiente peso narrativo, sino que somos conscientes que lo más extraño para poder admitir en la portada este determinado pasaje es el hecho de que dentro de las prácticas habituales por las que se confeccionaban estas manifestaciones artísticas románicas, y a pesar de la diversidad que en ellas se dan, la escena que reclamamos no tuvo, que sepamos, una destacada tradición iconográfica previa o posterior, lo que resulta un serio inconveniente a la hora de reivindicar su inspiración debido, como dice Camille, a la “firmeza con la que se agarró –el artista– a modelos arquetípicos: copias que le aseguraban estar siempre dentro de un ciclo seguro de duplicación y secundariedad, adoptando y alternando composiciones, pero rara vez creando unas nuevas” para no caer en la idolatría[280]. Por el contrario, resulta apabullante la repercusión que tuvieron los dos episodios del ciclo de Emaús y de la duda de Tomás. Lo cierto es que a pesar de no haber muchas representaciones de la aparición de Jesús a los discípulos la noche del día de Resurrección, ya que en ocasiones puede ser confundida con el pasaje posterior de su Ascensión a los cielos, podemos traer a colación una que habría tenido una incuestionable influencia directa en la que se hizo en Ávila[281]. Nos referimos, dada su importante relación con San Vicente, a la que se esculpió en el portal norte del nártex de Vézelay en el que se ve el ciclo de Emaús tallado en el dintel (desde el encuentro en el camino, la posterior comida y la apresurada marcha hacia Jerusalén) y la aparición a ocho de los apóstoles en el semicírculo superior[282].

283 Si lo que se adivina en la mitad izquierda del grabado contuviera dos escenas. Una, la del ángel sentado en el sepulcro y las tres mujeres según se cuenta en Mc 16, 5 y Mt 28, 2, y la otra, la mesa en la que Jesús identificado como Peregrinus corta el pan (Lu 24, 30). En toda la mitad restante del dintel estaría tallada la bajada a los infiernos y la ayuda para que se alcen los muertos del suelo. También podría ser que la parte izquierda tuviera sólo una única narración dividida en dos partes. El narrador del siglo XV que transmitió lo que en ese momento veía, sólo dijo que estaba reproducida la Resurrección y el Descenso a los infiernos. La aparición en el ágape de Emaús la señalamos influenciados por Vallery-Radot en su artículo ya citado, de que ésta se situaba en el dintel central, cosa de la que disentimos viendo allí la cena tal y como fue entendido por el encuestador. Así que si la forma en la que se representó la Resurrección fue propiamente la aparición en el camino de Emaús, el descenso a los infiernos nos vendría de perlas dado que en la composición procesional denominada Adam nouus se encadenaban una detrás de otra. Sin embargo, podría ser mejor sólo ver la visita al sepulcro dado que lo poco que resta en el dintel de Avallon parece más bien un sepulcro que una mesa. VALLERY-RADOT, J., *L'iconographie et le style des trois portals de Saint-Lazare d'Avallon*, *op. cit.*, p. 27.

284 Recuérdese que en la parte superior del tímpano se representaba también la escena de la visita de los Reyes Magos que tan prolífica fue su escenificación en los templos por Navidad.

285 La Bajada de Cristo a los Infiernos procede del evangelio apócrifo de Nicomedo. Se produjo desde la muerte hasta que resucita aunque es evocada en otros pasajes posteriores en muchos casos. Esta composición vinculada posteriormente a la ceremonia de la Visitatio sepulcri surgió primero como canto procesional. Tiene ese nombre debido que comienza mencionando al nuevo Adán que guió al antiguo hasta los astros. En él se dice: "el ángel de blancas vestiduras dijo: "El Señor ha resucitado, pisoteando ya la muerte"./ Abandonando el infierno quebrado y saqueado, el vencedor lleva consigo su botín hasta los astros". Es interesante porque inmediatamente después de invocar la subida de los infiernos se refiere a la aparición de Jesús en el camino de Emaús. CASTRO, E., *El Drama Litúrgico... op. cit.*, pp. 151-153. Idem., *Introducción al Teatro Latino Medieval. Textos y públicos*, *op. cit.* pp.166-167. Hay un capitel en Frómista que podría explicarse en parte mediante este canto procesional que por primera vez se atestigua en la península en una consueta de la catedral de Urgel del siglo XII (Vic 131, fol. 38r). Se encuentra en uno de los arcos torales correspondiendo a otro en el que se ve a Adán y a Eva con el árbol del fruto prohibido y dos prelados en las caras laterales. En el que se encuentra enfrente, el árbol que permanece en el centro del capitel, separa a un lado a Adán y a Eva y a Cristo con el nimbo crucífero, es decir ya resucitado, un ángel con una cruz y otro personaje que sujeta algo. Para Senra es Moisés con la antigua ley, pero cree que el tema tratado allí es la expulsión del Paraíso. Para nosotros, en este capitel se representa al Nuevo Adán que rescata a los muertos que no habían podido subir al cielo debido al pecado original. SENRA, J. L., "Origen, muerte y resurrección de la Iglesia de San Martín de Frómista", en RIVERA, J. (cord.), *Frómista 1066-1904. San Martín, centenario de una restauración... op. cit.*, pp. 31-32.

286 En Lucas el mensaje con el que concluye la aparición ante los discípulos (Lu 24, 49) está directamente conectado con la afirmación de que les enviará la Promesa de mi Padre, "vosotros, les dice, quedaos quietos en la ciudad, hasta que os revistáis de fortaleza venida de arriba", es decir, a la espera del día de Pentecostés, que es precisamente lo que se representa en la portada central de Vézelay. La coincidencia de que ambas narraciones, la de la ascensión del evangelio de Lucas y la de Pentecostés en los Hechos, sean del mismo autor no debe ser pasada por alto.

287 No pensemos que se puede hacer una reconstrucción fidedigna de los hechos según lo transmitido por los evangelistas. Por ejemplo, la ascensión que es narrada por Mateo (Mt 28, 16) como sucedida en Galilea, en Lucas (Lu 24, 50) es en Betania, muy cerca de Jerusalén. Tampoco es lógico que este episodio en el que están los once discípulos y la virgen se de el mismo día en el que Tomás está ausente. Todas estas pequeñas incongruencias hacían posibles las representaciones más o menos fidedignas que se llevaban a cabo en las iglesias en las que no se tenía en cuenta, como es lógico, una narración temporal escrupulosa sino la dramatización de determinados pasajes.

288 Por ejemplo, en un *Ludus Paschalis* (Tours, biblio. de la Ville, Ms. 927 Miscelanea Turonensis saec. XIII, fol Iv-8v edit. V. Luzarche, Office de Pâques ou de la Résurreccion, Tours, 1856, pp. 1-26) trae el episodio de Tomás y dos discípulos (vs. 212-211) después de una breve mención a la aparición ante Pedro y unos discípulos mientras comían (vs. 195-200). La celebración tenía lugar fuera de la iglesia "veniant ante ostium ecclesiae" (v. 20). YOUNG, K., *The Drama of the Medieval Church*, *op. cit.*, v. I, pp. 445-446 .

289 YOUNG, K., *The Drama of the Medieval Church*, *op. cit.*, p. 479. CASTRO, E. *Introducción al Teatro Latino Medieval*, *op. cit.*, p. 195, cf.: Tropario normando-siciliano de Palermo, Madrid, BN, ms. V-20-4 (antes C 132) ff. 105v - 108r: c.1130-1139 debido a las laudes dedicadas al monarca Roger II.

290 Además del de Palermo (s. XII) ya citado la unión de Emaús y Tomás está en las versiones más desarrolladas como las de Beauvais (s. XII), Fleury (s. XIII) y en el Carmina Burana (s. XIII). Vid. ref. ibidem. y textos en YOUNG, K., *The Drama of the Medieval Church*, *op. cit.*, p.463-476. Todos ellos con variaciones importantes pero en los que a la escenificación de la marcha a Emaús se le añadía el pasaje de Tomás casi siempre a través de los versos de "Pax vobis, Ego sum. Nolite timere..." u otros parecidos que indicaban la reunión de Jesús con sus discípulos y la incredulidad del ausente.

291 Consecutivos pero no ligados por el mismo sentido de lectura (derecha-izquierda el del Descendimiento y la Resurrección; al revés los otros dos) ni formando en conjunto una sucesión lineal que pudiera estar vinculada a un recorrido procesional (NE Resurrección-Descendimiento; NO Emaús-Tomás; SO Anunciación-Jesé; SE Ascensión-Pentecostés). Temporalmente hablando los relieves del ángulo suroriental son posteriores y también son los que más se separan de ciclo de la Pasión y Pascua.

292 La ausencia de la aparición a los discípulos puede ponerse en relación con la representación de la ascensión del Jesús. Uno y otro serían tan semejantes que se harían repetitivos o inducirían a error.

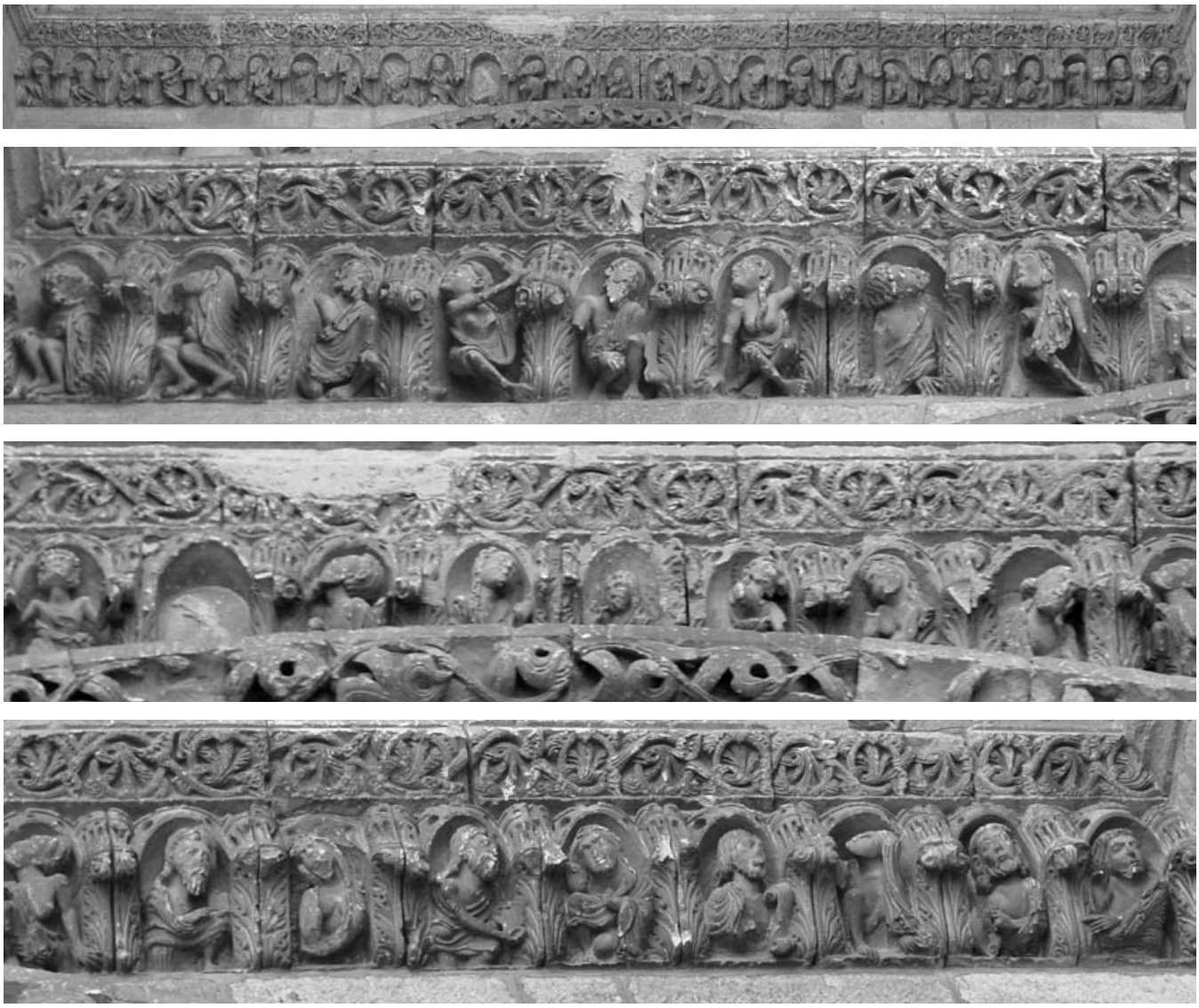
293 YOUNG, K., *The Drama of the Medieval Church… op. cit.*, p. 472.

Recuérdese, también, que este mismo ciclo se representó con variantes en el dintel de la portada sur de Saint-Lazare de Avallon. En él creímos ver la Resurrección de Jesucristo dividida en dos partes (posiblemente en la visita de las tres Marías al sepulcro o en la aparición del ágape en la casa de Simón[283]) y el descenso a los Infiernos. Aunque en ella no esté la aparición en el cenáculo de los discípulos, también se puede reclamar cierta relación con los dramas litúrgicos[284] y los pasajes más celebrados de sus composiciones poético-musicales, en este caso con los episodios de la *Visitatio sepulchri* o del *Peregrinus*, y con el *Adam nouus*, un canto procesional en el que se expresaba líricamente el descenso a los infiernos durante el periodo en el que los apóstoles creían que Jesús había muerto[285].

Esta representación de Vézelay es una buena demostración de la plasmación del episodio tal y como lo narró Lucas[286]. El siguiente suceso de lo acontecido en la reconstrucción histórica de esa señalada jornada, sería proseguir la narración con lo escrito por Juan. Comenzaría justo donde concluyó el episodio de Emaús, pero esponjando la resumida explicación de Lucas con una primera aparición en el cenáculo de Jerusalén donde se escondían diez discípulos y otra, ocho días después, en donde se nos cuenta la duda de Tomás[287]. Sólo uniendo ambas en un mismo episodio temporal, como se producía en algunos dramas litúrgicos que se han conservado, se puede tener la sensación de que el número de discípulos ha de pasar de diez a once, puesto que la aparición de Tomás se escenificaba consecutiva a la primera aparición[288]. A pesar de que esa necesidad de fidelidad numérica es un recurso retórico más que la escrupulosa obligación de una reconstrucción fehaciente de la escena, lo cierto es que en el drama del *Peregrinus* conservado en un documento fechado en el siglo XII se hace explícita mención a los diez discípulos “Thomás autem non erat cum ellis decem Discipuli(s) qui sunt in medio choro[289]”. Es decir, podemos afirmar con pruebas irrefutables que para algunas de estas comunidades la aparición de Cristo ante sus discípulos se realizó delante de diez apóstoles en ausencia de Judas y de Tomás. Además, la narrativa temporal que unía el evangelio de Lucas al de Juan en esos dos episodios se percibió como algo que podía haber sucedido en verdad, ya que es así como se representaba tanto en los pequeños dramas escénicos como en las manifestaciones artísticas de muchas iglesias[290]. Por ejemplo, en el claustro de Silos se colocaron consecutivas las dos escenas en los relieves tallados en las caras de una misma esquina donde se ve, primero a los discípulos junto al peregrino a las puertas de Emaús, y mediada la columna labrada en el ángulo, a Jesús mostrando su costado desnudo para que el incrédulo Tomás palpe en presencia de los restantes discípulos las heridas de la crucifixión. Este paso entre un episodio y otro es aquí consecutivo. Se mostró como la continuidad temporal entre dos sucesos recogidos en dos evangelios diferentes y ha de ligarse a los otros relieves en los que se ven episodios consecutivos: el Descendimiento de la Cruz y el Entierro junto a la Resurrección; la Ascensión y Pentecostés[291]. En nuestro caso, la portada, tal y como la hemos interpretado nosotros, se centraría justo en un momento que precisamente falta en Silos[292]. Aquel en el que Jesús se aparece en el cenáculo esa misma noche y una semana antes de volverlo a hacer ante Tomás. Es, por tanto, un episodio temporalmente concreto, situado al atardecer del día de la Resurrección y que finaliza con una importante manifestación de la voluntad del Salvador (Jn 20,23):

”Recibid espíritu santo. Si perdonáis los pecados de alguno, le serán perdonados; si retenéis los de alguno, quedarán retenidos”.

Esta misma sentencia es la que se cantaba en el drama litúrgico del *Peregrinus* redactado en el siglo XIII en Fleury, donde se lee: “Accipite Spiritum Sanctus; quórum remiseritis peccata, remittuntur eis, alleluia”[293]. Es, de todos los que se han conservado, el que da más importancia teatral al momento que se ve plasmado en nuestra portada. En su escenificación, además, para representar el siguiente pasaje en el que se mostraba la duda de Tomás y la aparición una semana después, Jesucristo desaparecía por la puerta del coro y los discípulos cantaban el *Adam nouus* en el que se recreaba la bajada de Jesús a los



Fotografías de la cornisa sobre la arquivolta de la portada occidental de San Vicente, en la que se ven figuras de resucitados alzándose

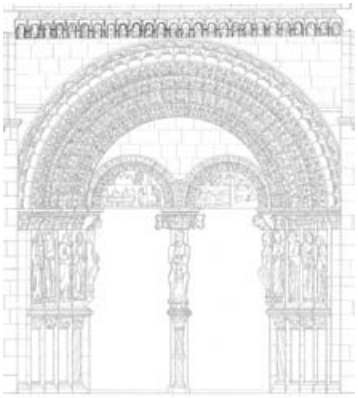
294 Ibidem.: "Quo percantando, Dominus exiens per hostium exadverso chori, Discípulo autem appropinquant, pedetentim incedents, alternando sus versus "Adam nouus"".

295 Lo primero en Jerónimo y lo segundo en Hipólito. ANGHEBEN, M., *op. cit.*, p. 186, cf.: JERÓNIMO, *Commentarii in Daielem*, II, 6, 22 e HIPOLITO, *Commentarius in Danielem*, III, 29. No excluye esta interpretación vertical la que ya se ha comentado más arriba del combate espiritual que se leería en sentido horizontal (ibid., p. 187-188).

296 "Surge Cristo con su trofeo y su solemne victoria, convertido ya de cordero en león. A la muerte venció con su muerte y abrió el cerrojo de la puerta gracias a su muerte". La traducción es de Eva Castro , quien afirma que esta extensa pieza, de mucha fama en Gerona, es "un excelente resumen de los dos momentos claves -y al mismo tiempo antitéticos- de la Semana Santa: primero el dolor al contemplar el sufrimiento de Cristo y su suerte; y después la alegría de la resurrección y la redención". Por ello, se cantaría la víspera del Domingo de Resurrección cuando se cerraba un ciclo y comenzaba el otro. CASTRO, E., *El Drama Litúrgico... op. cit.*, pp. 220 y 225.

297 La iglesia atacó mucho a todos estos estriones por ser fuente de pecado para los fieles y molestia para los templos. Así lo recoge en el tardío siglo XIV, Martín Pérez en su *Libro de las Confesiones*, caps. CXXIV-CXXXVI. PÉREZ PRIEGO, M., *Teatro Medieval. 2 Castilla... op. cit.*, pp. 206-208. Sobre trovadores, juglares, remedadores, zaharrones, bufones, etc. vid.: MENÉNDEZ PIDAL, R. *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Publicaciones de la Revista de Filología Española, Madrid, 1924; MENÉNDEZ PIDAL, G. *El siglo XIII leído en imágenes*. Academia de la Historia, Madrid, 1986; PÉREZ CARRASCO, F. J. y FRONTÓN SIMÓN, I. M., "El juglar románico. Sus manifestaciones en la literatura y el arte", en *Lecturas de Historia del Arte*. Ephialte, II, 1990, pp. 215-221.

298 La identificación del tema la hizo: RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, pp. 246. Este autor los comparó con los resucitados de la Puerta del Juicio Final de Tudela y con el arco norte del Pórtico de Santiago de Compostela. Como tendremos ocasión de ver, para nosotros no son comparables debido al diverso pasaje iconográfico que representan. Gómez-Moreno señaló su vinculación al juicio final. GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo Monumental de Ávila... op. cit.*, pp. 144.



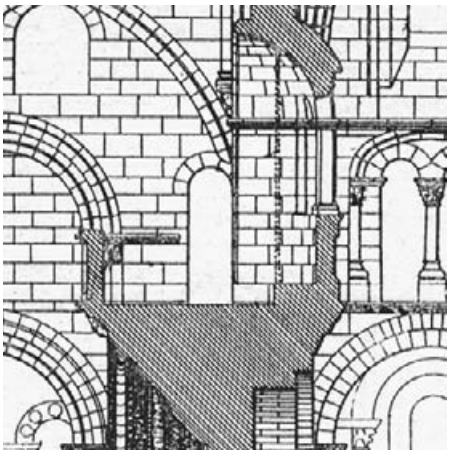
infiernos[294]. Este texto ha de ponerse en relación con el polisémico capitel de Daniel que en muchas ocasiones se asociaba no sólo al triunfo de Cristo sobre sus enemigos en la Resurrección, sino al propio Nuevo Adán y su capacidad de dominar a los leones[295]. También es muy importante para nuestra portada la lectura teológica de este episodio, aquel en el que Cristo concede a su iglesia caracterizada por el Colegio Apostólico la potestad de perdonar y de condenar, en definitiva, el privilegio de juzgar como hemos señalado se podía entender por otras iconografías presentes en la portada, aquellas de los leones y de los toros enfrentados, o en los tímpanos de la vida y la muerte del pobre Lázaro y del rico Epulón. Esta victoria sobre la muerte asociada al león sirvió algo después para componer el comienzo de una famosa prosa que se cantaba y escenificaba en el tiempo de Pascua: "*Surgit Christus cum tropheo / iam ex agno factus leo/ sollemni uictoria. / Mortem uicit sua morte, reserauit seram porte / sue mortis gratia..."*[296]*.* Así, en la portada se mostraban unidos todos estos temas de la resurrección de Cristo convertido ya en león-vencedor, con su triunfo sobre la muerte representada por el león-diablo, es decir, en ella se manifestaba la alegría propia del tiempo de la salvación de Pascua y del pecado y dolor propios de la Pasión. Por eso, el tema central se dedicaba a la aparición ante sus discípulos, dándoles la fuerza insuflada por el Espíritu Santo para que pudieran juzgar a los pecadores y perdonar sus faltas. Por último, estaban también representados los tres pecados principales en los que podían caer los fieles. La soberbia, de cuyo peligro se aleccionaba a los fanfarrones y barraganes, se situaba en los capiteles del zócalo. Los de la avaricia y tacañería propia de menestrales y burgueses, que escatimaban dádivas y limosnas a la iglesia, y que se ejemplificaba en la zona media con la parábola de Lázaro y Epulón. Y, a los ruanos débiles y tontos que se dejaban seducir por albardanes, juglares y trovadores[297] que caían en la procacidad y la lujuria y que se colocaron en la parte alta. De ellos se conserva la representación completa de la rosca de los diez combates con la clave de la sirena junto a la cabeza diabólica y abundantes restos del capitel de los animales músicos.

6.17 El tejaroz de los resucitados

Nada hemos dicho hasta aquí del último elemento esculpido de la portada, la cornisa que se colocó encima de la arquivolta y sobre la cual se apoyó el pretil del pasaje que comunica las dos torres y las galerías altas. Nada hemos dicho, en parte porque creemos que fue ya obra del taller una vez llevada a cabo la modificación arquitectónica de la que antes hablamos, y en parte, también, por el propio tema que desarrolla. Para nosotros se trata de una pieza elaborada para culminar la portada según su nueva configuración. Prueba de ello sería la impecable ejecución con la que se llevó a cabo y el perfecto ajuste que se observa en el lugar en donde se colocó, algo que vimos no se cuidó tanto al montar la parte inferior. Veintiséis arquillos encastillados apoyados en ménsulas con hojas de acanto recorren de un lado a otro el frente sobre la portada, con tal perfección y ajuste que hubo de ser hecha para ser colocada allí. En ellos se ven a unos resucitados levantándose y alzando sus ojos al cielo, otros cruzando la vista formando parejas, y por último, los menos, dirigiendo hacia nosotros sus miradas. Parecen todos vestidos de igual manera, los hombres, algunos con barbas y con ensortijadas melenas, y las mujeres, con trenzas y pelo largo, llevan por encima de su cuerpo apenas un manto que bien podría ser un sudario. Varios de ellos sujetan con sus manos pergaminos extendidos, menos uno que lleva un libro abierto. Por el contrario, algunas mujeres parecen escucharlos llevándose la mano al oído en señal de atención. Se encuentran arrodillados o sentados de medio lado, incluso algunos, apoyados sobre uno de sus pies y con la rodilla alzada, como si fueran a hacer fuerza para saltar fuera de su tumba. Se trata indiscutiblemente de una representación de muertos que han resucitado[298]. Pero, prosigamos con la descripción de esta zona y dejemos para luego el desciframiento de su compleja interpretación y su inclusión dentro del programa general de la portada.

Una cornisa tallada con roleos remata este tejaroz de arquillos sobre ménsulas de acanto







Fotografía de la cornisa del sepulcro

Detalle de la sección longitudinal por el balcón de Repullés

Fotografía de una pieza de la cornisa palmeada del balcón

299 Esta relación temporal ha sido la que hasta este momento han defendido los que han estudiado la decoración de la iglesia. Para Goldschmidt, se trataba, además, de un escultor diferente que acompaña al del pórtico: GOLDSCHMIDT, W., *El pórtico de San Vicente, en Ávila*, *op, cit.*; Idem. "El sepulcro de San Vicente, en Ávila", en *Archivo Español de Arte y Arqueología. XII*, (1935), n. 35, pp. 161-170, esp. 164. Pita Andrade la considera ya de un solo "Maestro de San Vicente". Pero Rico que tampoco ve diferencia entre los ejecutantes de una parte y otra, la asimila a un único taller. PITA ANDRADE, J. M., *Los maestros de Oviedo y Ávila... op. cit.*, pp. 16-25. RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, pp. 144-147.

300 Una cornisa con ese tamaño y con esa decoración es complicado asociarla con otro elemento escultórico del taller borgoñón. Sólo hemos encontrado una fotografía en la que parcialmente se ve este pretil antes de la restauración y en la que se observa que debió tener más piezas de la única que ahora se conserva. En la actualidad esta pieza se encuentra entre las que se amontonan en la puerta norte. La foto: [Vistas de España] Lichtdruck von Rommier & Jonas, K. S. Hof-photogr. Dresden, Gilbersche Königl. Hof-Verlags-Buchhanddlung (J. Bley). Sig. BN. BA - 6704, fol. n. 6.

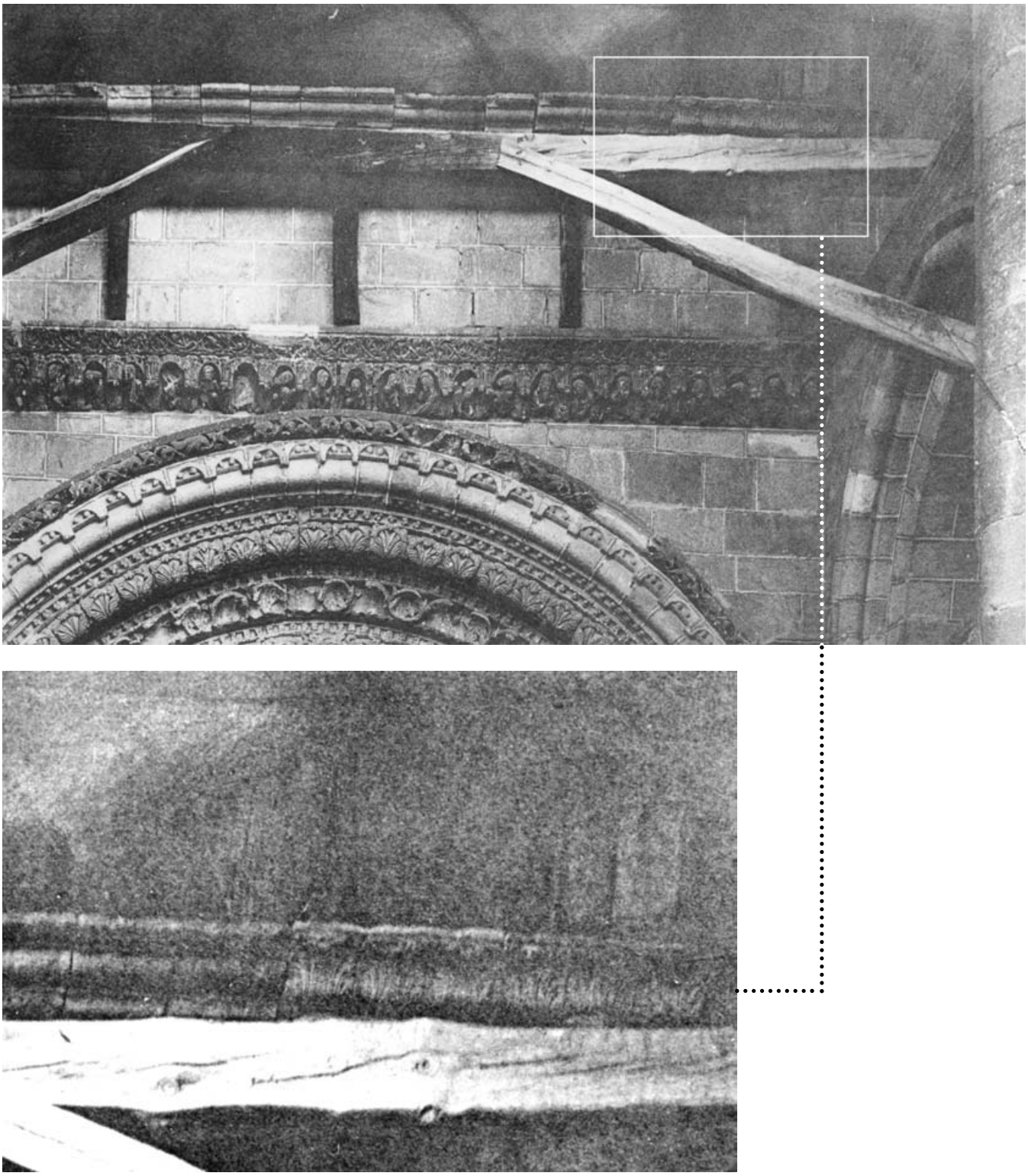
301 En la sección longitudinal que levantara Repullés puede verse todavía en su primitiva ubicación (lám. entre la pp. 71 y 72 de la monografía). En la actualidad, durante la restauración que realizamos de esta zona del templo se hizo descender dos hiladas más este pretil para conseguir que sin menoscabo de la seguridad de los que atravesaran la galería, la contemplación de este ámbito mejorara tanto para los que desde el suelo miran al balcón como para aquellos que lo hacen desde arriba.

302 Algunas inscripciones tardías nos atestiguan que el uso de esta zona estaba relacionado con los músicos. Por el nombre de un organero (pared norte junto a la puerta de acceso a la torre) y la de un mozo de coro (debajo de la ventana geminada de ese lado) podemos presumir que en esta parte del templo pasaban bastante tiempo. REPULLÉS, E. M., *La Basílica... op. cit.*, p. 81, n.1 RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, pp. 217-218, n. 33.

303 Están documentados desde 1302 cuando Fernando IV mandó que hubiera ocho mozos de coro para servir "en las horas del día en la iglesia". Es muy probable, sin embargo, que este fuera un uso anterior que sólo en época tardía es recompensado con las franquezas reales otorgadas ex profeso por Fernando IV. RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, pp. 344-345. REPULLÉS, E. M., *La Basílica... op. cit.*, apéndice IV, p. 113. El otro lugar ligado a la música era el emplazamiento en donde se instaló el órgano. Este se dispuso encima del primer tramo de la nave norte sobre el arco que da al transepto. Para ello se colocó una viga que atravesaba la nave menor a media altura de las columnas y se rompió el muro para darle acceso desde la escalera de la axila. No sabemos cuándo se hizo esta reforma de la que se conservan testimonios de dos fases. Un primer balcón de dimensiones menores y el actual entablado que ocupa todo el tramo y que fue realizado ya cuando se decidió instalar el órgano que ahora existe. Fue entonces cuando se varió su posición del costado del transepto a la nave mayor. El uso de los órganos fijos en posiciones altas debió estar relacionado con la paulatina desaparición de los instrumentos antiguos más pequeños y portátiles y que se usarían en las cercanías del presbiterio o en la zona de la tribuna.

que, sin duda, fue diseñada para que sirviera de apoyo del pretil del pasaje del balcón ahora algo más retrasado. El dibujo que se le dio a este roleo se vuelve a encontrar en el monumento funerario interior, allí donde se apoya el primer tejadillo. Esta coincidencia nos permite ver un horizonte temporal de proximidad entre la talla de esta cornisa y el comienzo de la suntuosa construcción funeraria[299]. En origen, este murete de protección se apoyaba directamente sobre la cornisa y quedaba por delante de los dos capiteles laterales en donde se apoyaban los arcos de medio punto ciegos que se sitúan sobre las puertas de las capillas laterales. Esto no deja de ser extraño, pues, desde abajo, al mirar la pared de las capillas de las torres, sólo se vería uno de los arranques de estos arcos ciegos, mientras que el del lado este quedaría escondido tras el pretil. Es como si se hubiera querido ganar el máximo sitio posible para el pasaje y se hubiera optado por prescindir de la buena contemplación de los cuatro capiteles, dejando dos casi emparedados contra el pretil. Ya Repullés, al restaurar esta parte del templo, debió ver extraño que se arrinconaran de esa forma, por lo que optó por retrasar este murete baranda para liberarlos y permitir que pudieran verse desde el portal. Por otro lado, hemos de señalar que se pensaba rematar con una rica cornisa hoy desaparecida y decorada con palmetas. Esta pretensión se funda, por un lado, en una fotografía del nártex anterior a su restauración decimonónica que incluimos en la página siguiente, en la que se ve en el lado sur una pieza tallada diferente de las restantes. La segunda evidencia es la constatación física de su existencia. Hemos encontrado, entre las muchas piedras que andan dispersas por el suelo del atrio, una exquisita pieza de caliza blanca en la que se ve una talla de palmetas que es, para nosotros, el único resto superviviente de esta cornisa[300]. No le debió dar mucha importancia Repullés a los restos conservados in situ porque fueron sustituidos por una cornisa con la misma sencilla molduración que hay por esta parte del templo[301]. Por todo esto, el paso de comunicación que ahora existe entre las dos torres y las galerías altas de las naves menores es más reducido que antes, aunque nada nos prueba que fuera así desde su origen, o si lo que llegó a ver Repullés fuera ya una modificación. Lo cierto es que debido al poco sitio que hay, los constructores prescindieran de la buena contemplación de los capiteles y ampliaran el paso al máximo. Porque es muy posible que este lugar tan significativo sirviera para alojo de los cantores del coro[302], y por tanto, al desaparecer la bóveda sobre el portal hubiera quedado demasiado estrecho y necesitara ampliarse todo lo que permitiera el vuelo de la cornisa. No descartamos que además de este uso se produjeran otros, como el eventual acomodo de autoridades, la celebración de determinados actos litúrgicos, la realización de ocasionales efectos escenográficos o prosaicas prácticas defensivas. En cualquier caso, como ya viera Rico cuando explicó esta parte del templo, la aparición de las dos tribunas laterales ha de ponerse en relación con la alteración del primitivo proyecto y con el desahogo que supusieron tras la eliminación de la terraza. Este coro que sabemos que con el tiempo se convirtió en una escolanía de mozos, debió utilizar estas zonas altas para cantar en las celebraciones y entonar las composiciones melódicas de acompañamiento de las misas, procesiones, así como las demás ceremonias litúrgicas que acontecieran en San Vicente[303].

Pero, por qué se decidió, al reanudar las obras de esta parte y entrando de lleno en el análisis de la iconografía del tejaroz de los resucitados, rematar la portada con una cornisa tan espléndida como la que se colocó allí. ¿Qué significado le añade a la zona baja? Es evidente que se trata de una representación de hombres y mujeres que se levantan y entonan himnos o proclaman versículos que están recogidos en los pergaminos que sujetan en sus manos. Pero esta representación puede corresponder con episodios muy diversos y de interpretaciones muy dispares según sean o no resucitados, y según cuándo se produzca esta resurrección. Varios serían los episodios con los que se podría relacionar esta cornisa, pero dos son, a nuestro parecer, los pasajes de los evangelios que mejor se avienen a lo que se representó allí. Descartamos que en él se representara el famoso pasaje del juicio final que se recoge en el Apocalipsis (20, 11), pues nada se dice en él de que los muer-



304 Lu 21, 25-28: "25 Y habrá 'señales' en el sol, la luna y las estrellas, y en la tierra serán presa de angustia las naciones, perplejas ante el fragor del mar y el oleaje; 26 mientras que los hombres enloquecerán por el miedo y la ansiedad ante lo que va a venir sobre el orbe, pues las fuerzas de los cielos se tambalearán. 27 Y entonces verán al Hijo del hombre que llega en una nube con gran poder y esplendor. 28 Cuando comience a suceder esto, poneos en pie y levantad la cabeza, porque ha llegado vuestra liberación".

Fotografía de la portada occidental de San Vicente y zoom de la parte de la cornisa con restos de talla

tos se estuvieran alzando, que es sin duda el punto más destacado que se ha querido representar. El primero que reproducimos es de Lucas y se ubica con posterioridad a la entrada de Jesús en Jerusalén. Se trata de la profecía de la destrucción del templo y de la venida de la posterior tribulación (Mt 24, Mc 13, Lc 21). En este evangelista se añade, frente a los otros dos sinópticos, una alusión a los fieles alzándose y mirando hacia arriba el día de su liberación que podrían corresponder con lo que se representó en el tejaroz. Eso, si lo que allí se colocó no fuesen resucitados como antes señalábamos[304]. Porque, en este pasaje sólo se indica que los creyentes habrán de ponerse de pie y levantar la cabeza, aunque añade otra mención importante de un tema del nártex que no habíamos podido aclarar completamente su significado. Nos referimos a la desaparición de la luz del sol, de la luna y de las estrellas, lo que concuerda con la colocación en las dos capillas laterales del cuerpo occidental de San Vicente de estos astros simulados en las ventanas de las escaleras de caracol. Sin embargo, a pesar de que en este episodio de Lucas se une a la alusión a los que se levantan y son liberados, con las referidas señales astrológicas del fin de los tiempos, creemos que nada tienen que ver con las verdaderas intenciones que quisieron imprimirle los escultores a este contexto. Ya nos hemos referido en varias ocasiones a que no veíamos en la portada elementos significativos que nos relacionaran su programa con la escatología de la Parusía. Por eso, tendremos que separar la cornisa de los resucitados del sol y de la luna de las capillas laterales, por muy tentador que nos parezca.

El segundo pasaje que decíamos podría también estar detrás de esa representación es el que se cita en los evangelios cuando se describe la muerte de Jesucristo en la cruz. Recordemos que desde la hora sexta (mediodía) hasta la nona (hacia las tres) el cielo se oscureció. Mateo, que transcribimos a continuación, nos relata así lo que aconteció en el momento que siguió a la expiación de Cristo: “50 Pero Jesús, después de gritar nuevamente con gran voz, exhaló el espíritu. 51 Y de pronto la cortina del santuario se rasgó en dos de arriba abajo, la tierra tembló, las peñas se hendieron, 52 los sepulcros se abrieron, y muchos cuerpos de los santos que dormían resucitaron 53 y, saliendo de los sepulcros después de la resurrección de Jesús, entraron en la ciudad santa y se aparecieron a muchos” (Mt 27, 50-53). El tema, la resurrección de los santos, o de los justos como también se les llama, que aconteció después de que se hubiera producido la de Jesucristo, es un tema complejo que se adelanta a la segunda venida del Salvador y que nos obliga a pensar en el tipo de reencarnación a la que se estaría refiriendo este evangelista. ¿Una resurrección que dejaría a estos santos vivir nuevamente como hombres, o sólo como testimonio de la condición divina de Jesús una vez identificado como Hijo de Dios Padre? Para nosotros, de lo que se trata aquí es de ver un complemento temporal perfecto a la aparición de Cristo en el cenáculo a los apóstoles. En él se dan, por un lado, el correlato de la visión de los discípulos ante la aparición de Jesús, pero entre los simples creyentes que también pudieron ver santos, y por otro, la constatación de la capacidad que les sancionó Jesús para salvar las almas de los pecadores.

Pero, en este pasaje de Mateo existe, además, una alusión subsidiaria que ha de ponerse en relación con el tránsito de la Pasión a la Pascua, y por tanto, con el momento temporal al que estaba ligada la portada. Nos referimos a la salvación de todos los muertos anteriores a la administración del bautismo y redentora del pecado original. Es un pasaje similar al de la bajada de Cristo a los infiernos, a la denominación del nuevo Adán, y que se da como correlato temático-temporal del inicio de la Pascua una vez concluida la Pasión. Recordemos, por otro lado, que el tema principal que veíamos en la zona del apostolado hacía alusión a la capacidad de los discípulos a perdonar los pecados y con ello se manifestaba la capacidad de la Iglesia para juzgar a quién asegurar la salvación el día del Juicio Final. En la primera carta a los Corintios (I Cor 6, 9-11), Pablo reprende a los fieles de esta comunidad que acuden a los tribunales de justicia de los paganos para solventar sus pleitos. Si así sucede es porque entre ellos se da la maldad. Y por ello les increpa diciendo: “9 ¿O no sabéis que los injustos no heredarán el reino de Dios? No os dejéis engañar: ni for-







Fotografía en detalle del tímpano de Oloron (sol y luna)

Dibujo del Annus y fotografía de un medallón de la portada de Autun con el mismo tema

305 Juan, en "El reino de los mil años" (Ap 20, 1-6) puede aludir a esos resucitados aunque ese tiempo parece un tiempo venidero que fue asociado al milenarismo del siglo X y superado dos siglos después.

306 CUMONT, F., *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*. París, 1966 (1942), pp. 177 y ss.

307 Ya se ha hecho mención de esta representación perteneciente al Chronicon Zwiefaltense minus que aparece tantas veces citado en referencia a la representación del tiempo. Otros ejemplos, sol y luna rodeados de las figuras del zodiaco en una miscelánea de la Biblioteca Nacional de Paris. GARCÍA AVILÉS, A., *El tiempo y los astros. Arte, ciencia y religión en la alta Edad Media*. Murcia, Universidad de Murcia, 2001, p. 91, il. 13.

308 GRIVOT, D. y ZARNECKI, G., *Gisbertus Sculpteur d'Autun... op. cit.*, p. 28.

309 Ap 21, 23 y 22, 5; Is 60, 19-20; Za 14, 6-7.

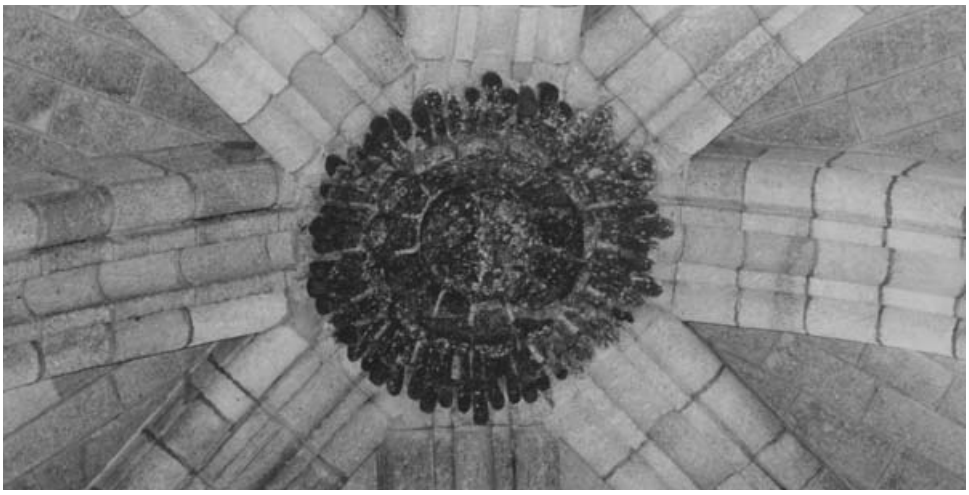
310 Esta tiniebla es pareja a la que logra el cuarto ángel turífero cuando tras su toque se oscurece una tercera parte del sol, de la luna y de las estrellas (Ap 8, 12).

nicadores, ni idólatras, ni adúlteros, ni afeminados, ni sodomitas, 10 ni ladrones, ni avaros, borrachos, insultadores, saqueadores, heredarán el reino de Dios. 11 Y eso erais algunos, pero os lavasteis, pero fuisteis santificados, pero fuisteis justificados en el nombre del Señor Jesucristo y en el Espíritu de nuestro Dios". Sólo los limpios del pecado original que permanezcan en el buen camino serán resucitados el día del Juicio Final. Por tanto, en esos que se alzan cantando una vez muertos está la prueba fehaciente de que a quienes los apóstoles perdonen sus pecados les serán perdonados. Como vemos este tejaroz de los resucitados no debe ser puesto únicamente en relación con la visión apocalíptica de Juan[305]. Es algo más concreto e instrumental que la llegada del Último Día, aunque claro está, tan señalada fecha estaría siempre presente en la mente de todo cristiano.

Si bien es cierto que este texto se utilizó mucho en la época románica, quizá también sea exagerado y algo tópico hacer un uso tan extenso como socorrido de él en los comienzos del gótico o al menos, entonces, se matiza y extiende, por ejemplo, con la mediación de la Virgen María. De hecho, en el Apocalipsis se recogen y refunden muchos episodios que aparecen dispersos por la Biblia, profecías, sentencias y visiones que están diseminadas en otros contextos y que pueden ser explicadas sin necesidad de recurrir a la creación de la nueva Jerusalén Celeste.

Y decimos esto, porque el otro tema del que hablábamos antes, el de la aparición de los dos astros en las capillas laterales puede estar en parte vinculado con este pasaje y en parte no. Veamos, por tanto, en qué contextos se solían representar estas figuras para tratar de ver si las capillas laterales tenían relación con el tema de la portada. El uso simbólico del sol y de la luna fue introducido en la crucifixión desde época muy temprana del cristianismo. En ellas se veía encima de Jesús en la cruz una representación convencional de dichos astros que en ocasiones se completaba con una mujer y un hombre, o con dos ángeles que los portaban cogidos por sus manos. El ejemplo más próximo a nuestra portada es el ya mencionado tímpano de Oloron. Y el tema que se quería contar se relacionaba directamente con la oscuridad que reinó entre la hora sexta y la nona del sábado en el que murió Cristo (Mt 27, 45-56; Mc 15, 33; Lu 23, 44-45). Sin embargo, no era este un simbolismo exclusivo de los primeros cristianos, sino que por el contrario venía heredado de la iconografía romana de la muerte, que vinculaba al astro con el vencedor del día y la noche, y al satélite con el ciclo mensual de la luna nueva a la luna llena, es decir, con la eterna resurrección[306].

Por otro lado, estos mismos astros estuvieron, también, asociados con las cosmologías y con los calendarios y con el cómputo del tiempo. Era habitual que aparecieran entre las representaciones de las horas, los días, las estaciones o el año. Por ejemplo, se ve a Annus sujetándolos con sus manos en una representación de un calendario en un manuscrito alemán[307] y en Autun, se les ha querido ver a los lados de la cabeza del Salvador entronizado y rodeado del zodiaco de tímpano[308]. Estos medallones circulares algo maltratados han sido identificados con ambos astros y puestos en relación con el calendario y con la figura de Dios. Es decir, fue la introducción de la temporalidad universal de la figura de Cristo cronocrátor lo que indujo a que en las portadas aparecieran también estos símbolos del tiempo sobre los que reinaba. Por supuesto, en tercer lugar se encuentra la mención profética de lo innecesario que serán estos astros cuando llegue el día que todo lo ilumine Dios. Es semejante tanto en Juan como en Isaías o Zacarías, aunque este último no los nombre directamente[309]. Ya hemos hecho mención de un cuarto episodio en el que vuelven a ser utilizados. Nos referimos a cuando Lucas habla de aquellos que alzaban la cabeza hacia el cielo el día de la gran tribulación. También en los dos sinópticos restantes se utilizaba el oscurecimiento de los astros en el contexto del advenimiento del Hijo del hombre muy similar a lo que sucede tras la apertura del sexto sello del libro de la vida según se narra en el Apocalipsis de Juan (Ap 6, 12-14) remarcando ahora la opresión de las tinieblas[310]. Por último, existen citas más antiguas contrarias a estas visiones del final de los tiempos, como la creación del sol y de la luna que se encuentran en el Génesis (Ge 1, 14-19)[311] o las alusiones que se hacen de ellos entre los salmos. Por ejemplo, en el 72





Fotografías de las claves de la bóveda del nártex de San Vicente y del último tramo de San Pedro de Ávila, con el cordero y los evangelistas

311 En las múltiples representaciones de la creación que iluminaron las biblias medievales aparece siempre en el cuarto día a Dios colocando los dos luminares para que alumbren la tierra, el mayor para el día y el menor para la noche. En muchas de ellas, la luna y el sol, se colocaron como en San Vicente a la izquierda y derecha de Dios Padre respectivamente. Sin embargo, no podemos dar esta situación como canónica, por el contrario, denotan la falta de una regla a la que había que someterse.

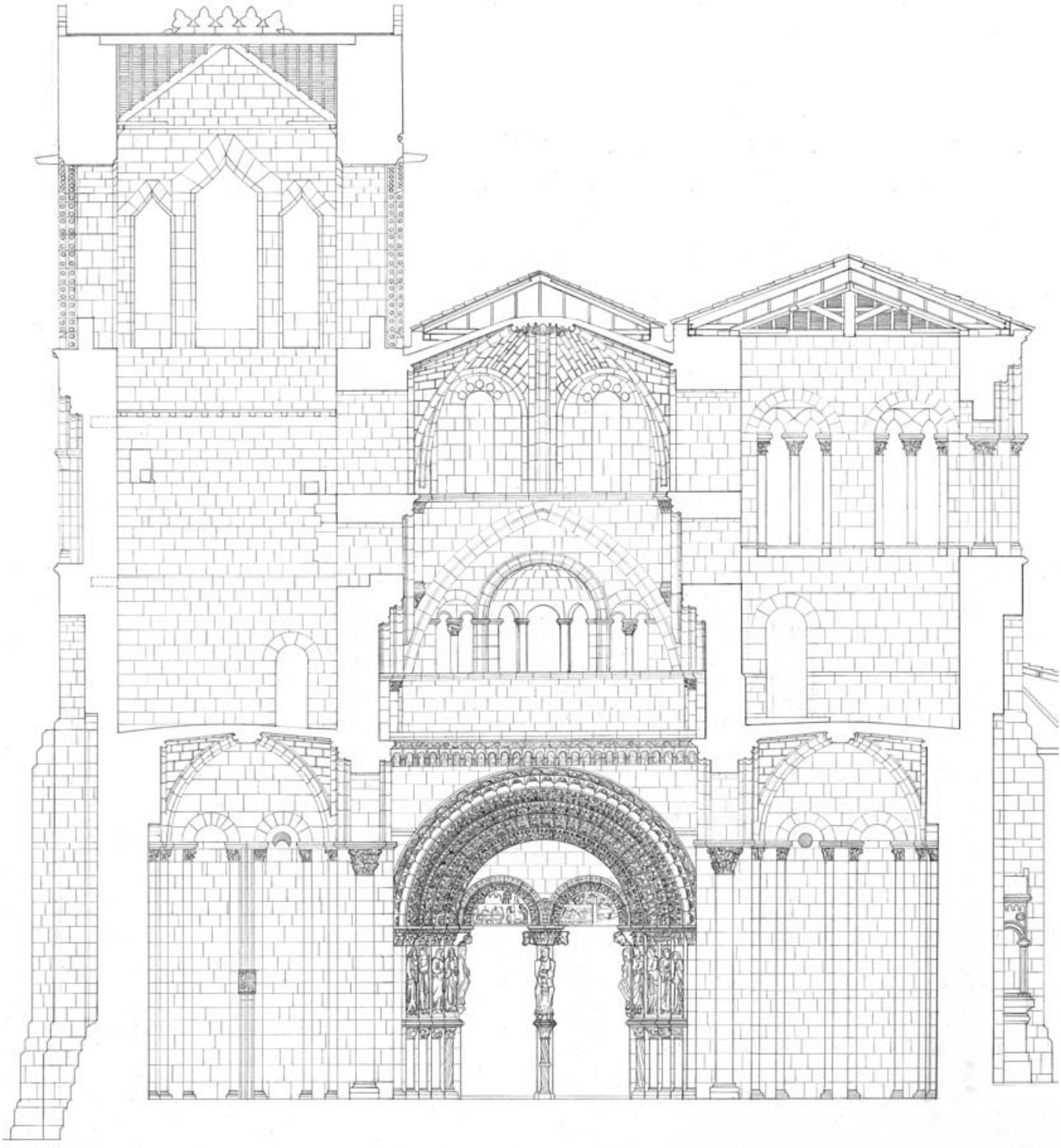
312 En San Pedro de Ávila, algo posterior a San Vicente, en la clave de la última bóveda del templo y en proximidad al gran rosetón de su fachada occidental, se ve un cordero místico acompañado de los cuatro evangelistas. La proximidad espacial de este uso nos induce a rechazar en el nártex vicentino un carácter semejante. Conviene recordar que en las ménsulas de la bóveda superior se representaron todavía diablos y leones y no santos o ángeles. La clave es muy similar en mayor tamaño de las que se colocaron en las demás bóvedas del interior. Tiene 18 lenguas triples en la circunferencia exterior y trece en la primera de las que en principio no resulta fácil deducir alguna posible simbología asociada.

313 El hecho de que se colocara en la portada un Juicio Final y en la clave de la galería un cordero místico no hace necesario que en la cripta tuviera también que vincularse exclusivamente con el tema apocalíptico. La explicación que Moralejo hace de este problema, el de la separación espacial de las tres claves y el contexto de proximidad que tiene en la cita ("non eget sole, neque luna ut luceant in ea, nam claritas Dei iluminait eam, et lucerna eisu est Agnus") complica la interpretación aunque el sentido es convincente. Sin embargo, si los ángeles astróforos estuvieran en un ámbito, hoy evidentemente perdido, asociado con la crucifixión, el tema cambiaría. Los capiteles de esta cripta son para este autor ajenos a cualquier contenido sacro, y "parecen referirse a una especie de "comedia humana", (...) lo que abunda en el significado "terreno" que conviene a tal dependencia dentro del conjunto" y que también servirían para significar el calvario del mundo en el que moran los hombres. MORALEJO, S., "Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1973, 28, pp. 294-310, esp. n. 18.

(Sal 72 [71], 5, 7 y 17) se pide a Elohim que imparta justicia entre los pobres y que todos los reyes de la tierra se postren ante él. Es la idea de la justicia eterna la que se pone en relación con la existencia de estos astros, aquella que se desea permanezca tanto como ellos en el cielo. En el 148 se pide que incluso ellos alaben a Dios: "¡Alabadle, oh sol y luna; alabadle, estrellas lúcidas todas!" (Sal 148, 3). Pero, naturalmente, el uso que se hizo de estas citas no se limitó a aislar un único uso y ponerlo por separado. Por el contrario, lo que habitualmente se dio fue el intercambio de valores específicos para conseguir efectos híbridos de mayor contundencia.

Así que tenemos tres grande bloques en los que parece lógico se produjeron estas inclusiones del sol y de la luna. Una primera positiva como recuerdo de los tiempos que están por venir y en los que los buenos cristianos ya no necesitaran que nada los ilumine gracias a la propia claridad que emanará de su Dios. En ella se suele colocar un cordero místico que añada una referencia simbólica sancionada por el texto de Juan (Ap 21, 23 y 22, 5). Entre las segundas se encuentran, con un sentido negativo propio de la hecatombe a la que va vinculada, las alusiones de los sinópticos y del Apocalipsis de la llegada de la gran tribulación. Esta visión antecede a la primera y en ella los astros se oscurecen para sumir al mundo en tinieblas. Hay una tercera posibilidad que los asocia con la Pasión de Cristo en la cruz y que sin duda tiene un sentido resurrector y de victoria frente a la muerte aunque, como en el último ejemplo, la oscuridad y los cataclismos tengan un sentido apocalíptico asociado. Y por último, está la mera indicación de lo temporal, el contraste entre el tiempo terreno frente al tiempo universal de Dios y no muy diverso al uso salmódico más literario y asociado a la eternidad del Todo Poderoso. De estos cuatro usos, en San Vicente descartaríamos sobre todo el primero por la falta de una clave central que pueda ser asociada a la lámpara celestial o al cordero místico o cualquier otra presencia de un tema apocalíptico[312]. De las dos posibilidades restantes no es fácil decantarse, por falta de datos concluyentes. No hay una crucifixión, ni un zodiaco, ni se hace evidente que, por ejemplo, la idea de justicia eterna pueda reivindicarse en una ubicación tan secundaria y retirada. Sin embargo, podríamos ver qué sucede al compararlo con el uso que se le dio en la cripta de Santiago de Compostela, un ejemplo que, a pesar de sus diferencias arquitectónicas, se acerca mucho al nuestro por su proximidad cronológica y por su disposición: en capillas simétricas al eje central de la parte oriental del templo. En ella los astros representados en las claves de esas bóvedas están cogidos por ángeles portadores que los tienen entre paños. Por este dato sabemos que o bien querían representar una actitud de respeto que se evidencia al rehusar tocarlos directamente, o bien lo que se quería manifestar era el hecho de que estaban oscurecidos. La interpretación más habitual los ha visto como alegoría de las tinieblas que, como ya hemos señalado, podrían corresponder a dos momentos diferentes: el que sobrevendrá cuando finalice el mundo, o el que se dio al morir Cristo. Así que en la cripta de Santiago pudo tener un sentido tanto apocalíptico como pasional (prerresurrector)[313] pero en San Vicente no parece que sea tan sencillo poder defender algo así.

Porque en Ávila parece difícil que se pudiera añadir algo asociado a estas representaciones de las dos ventanas astros que pueda aclarar su sentido. No resulta fácil, como hemos tratado más arriba, adjudicar un valor asociable a la diversidad que se advierte entre las capillas. Pero además, no habrá que olvidar su condición secundaria como elementos subsidiarios que son, es decir, habrá que entenderlas dentro de la simple cualificación de unas escaleras ligadas a estos espacios laterales. Por ello, pensamos que no deberíamos atribuir un valor principal y sí uno algo menor, indirecto y complementario. Lo más lógico parece independizarlas del contenido de la portada, pues poco podrían aportar a ella a alguien que no se hubiera previamente percatado de su existencia si no se hubiera asomado al interior de las capillas. Ya que para reparar en ellas había primero que haber accedido a cada una de las capillas por separado y luego asociar las dos ventanas con los referidos astros. Aunque no resulte imposible esta asociación (nosotros así lo hemos hecho), es más significativo recordar que a quienes seguro que no les debió pasar por alto esta peculiar



Sección del nártex completa

314 Ya Rico advirtió esta anomalía en las capillas, que queda corregida si el sentido es inverso. Le daba, entonces, un sentido de identidad topográfica con los puntos cardinales, luna norte y sol mediodía que no hay que rechazar. RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, pp. 276.

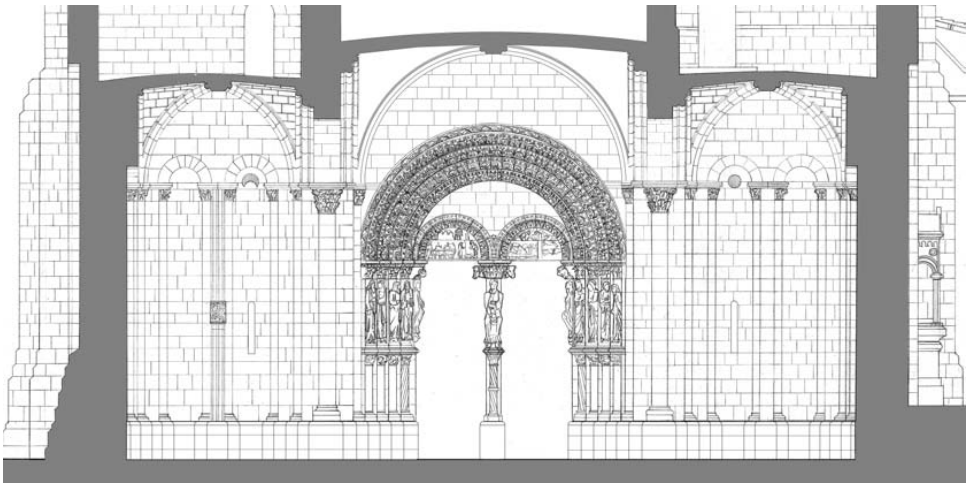
315 Por ejemplo, del tipo iglesia de los gentiles y judíos en el que bastaría sólo el lado norte para poder asumir ambas frente a la dificultad de casar alguno de estos temas dentro de la uniformidad de la meridional.

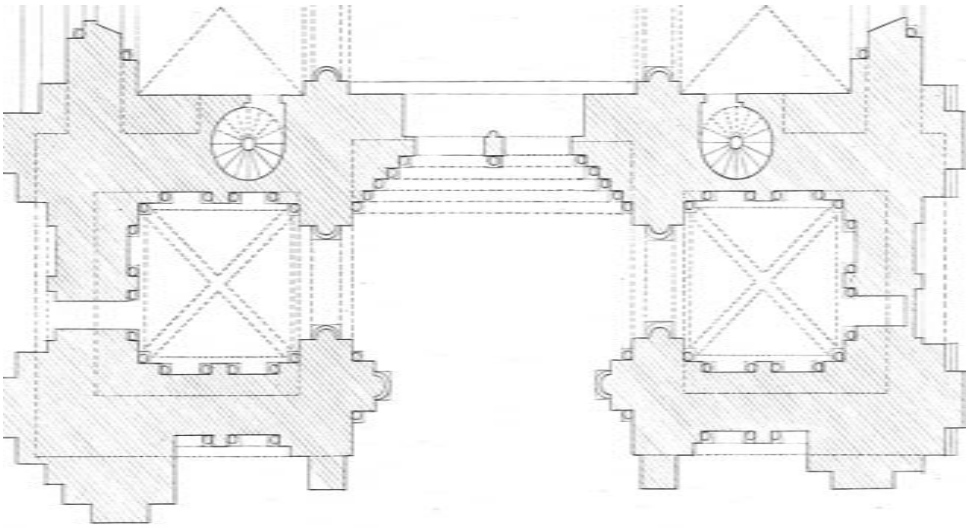
forma de ventilación debió ser a aquellos que por entonces hacían uso de las escaleras. Es decir, para los que subían al balcón y a las galerías altas y se alumbraban por la tenue luz que dejaban pasar al interior de los husillos. De forma contraria, quizá en la oscuridad de la noche, y ayudados con candelas, los que las usaron producirían el efecto contrario en las capillas. Efecto, por cierto, muy escenográfico, que sería apercibido por quienes permanecieran en ellas. Tampoco sería despreciable el simbolismo que apercibiera quien, al utilizar una escalera en una determinada hora para descender por la contraria algo más tarde, reparara en su diversidad. Ese lapso de tiempo puede ser conectado con el cambio de astro entre una y otra ocasión, es decir, de la noche al día. Pero estos usos han de ser comprendidos mejor desde la nave y menos desde el nártex, y por tanto, la luna quedaría en el lado de la derecha y el sol en el de la izquierda, algo más habitual a la manera que se disponían mayoritariamente en las representaciones sobre la cruz[314].

6.18 Simbología asociada con los espacios inferiores de las torres

En cualquier caso, fuera cual fuera el uso simbólico al que estuvieron asociadas estas ventanas, poco nos ayudan a identificar aquel otro que quisieron imprimirles a los espacios bajo las torres. Ya tratamos de ver, antes de estudiar el reparto de modismos y capiteles, alguna división que hiciera descansar su distribución en base a la paridad simétrica del eje central. Pensamos posponer nuestra identificación hasta conocer mejor qué éramos capaces de inferir al estudiar la iconografía de la portada. Ya es hora, pues, de tratar de emparejar contenidos con distribuciones y ver si es posible encontrar en ellos algún patrón que los ligue. Lo primero que señalamos fue la gran diversidad que se detectaba entre las capillas. Por eso, nos parecía prudente excluir cualquier intento de asociación dentro de algún tema en común. Es decir, no veíamos claro que se diera un mismo argumento que dentro de su diversidad pudiera ligarlas y que luego se completase para formar, además, algún tipo de terna[315]. Realmente, lo que mejor las puede identificar es algún discurso en base a contrarios. Me refiero a algo que esté en la misma línea que el sol y la luna como representantes de la luz y la oscuridad, del dualismo día-noche. Entonces, como se explicó, la capilla norte estaría con la luna dentro de estas premisas de terrenalidad frente a la perfección celestial de la sur, presidida por un sol junto a las unitarias representaciones de los capiteles vegetales de acantos. A esta interpretación no le era ajena la ya comentada significación numérica de las dovelas de los arquillos, uno en relación con el cinco y el otro con el seis. Sin embargo, una lectura así es contraría a todas las iconografías que hemos estudiado, donde ambos astros aparecen unidos y asociados como valor de conjunto. Es decir, luna y sol están aquí como un *unicum,* algo que agrupa el sentido de las dos capillas en base al tema central de una portada relacionada con el Salvador.

Por eso, quizá tengamos que introducir sobre el nártex una condición de uso más amplia y diversa basada, por un lado, en la contemplación frontal de fuera a dentro con la portada como tema principal, con otra más sutil pero más asumida por aquellos que hacían de la iglesia su lugar de vida, que contemplaría las capillas como el punto más alejado del presbiterio y por tanto, más expuesto a los peligros del exterior, de lo prosaico y mundano de la vida. Esta visión se ligaría a las escaleras, a los actos que se realizaran por las zonas altas, al uso de las torres y de las galerías; es decir, a todo ese mundo del que tan poco conocemos y que debía tener una importancia que sólo somos capaces de valorar por evidencias indirectas. Por último, habría que sopesar cómo se verían estas capillas si la salida al exterior de la iglesia se hiciera según una pauta ligada a una celebración. Pensemos en el recorrido de una procesión, de un bautismo o de un entierro. Por ejemplo, salir por la puerta sur, llegar a la torre en donde hacer un alto en su espacio inferior, y reanudar el recorrido atravesando el portal hasta introducirse en la gemela del norte para, desde ella, continuar por el exterior de la nave septentrional hasta volver a entrar por la puerta de ese lado. O por qué no, continuar todavía y circundar la cabecera por la zona de los ábsides e incluso entrar a la cripta, si es que desde su origen pudo accederse sólo por fuera, cosa que no





316 KLEIN, P. K., "Entre Paradis présent et Jugement Dernier: les programes Apocalyptiques et eschatologiques dans les porches du haut Moyen Âge", en *Avant-nefs & espaces d'accueil sans l'église entre le IVe et le XIIe siègle*, ed. Christian Sapin. París, CTHS, 2002, pp. 464-483.

Reconstrucción de la bóveda baja del nártex

Planta del nártex

sería tan rara como ya señalamos en el capítulo que dedicamos a esta parte. Muchos de esos usos perdidos o indemostrables debieron darse con seguridad en la manera de concebir la espacialidad de estas estructuras arquitectónicas y de ellos habrían también de servirse los escultores y arquitectos para tratar de llenar, con motivos afines, las diversas partes en las que actuaban, a pesar de que, por ahora, se nos antojen incomprensibles. Por eso, lo mejor es, por el momento, no dejarse embelesar por el deseo de concluir con interpretaciones que tanto ayudan a tranquilizar la labor del voluntarioso intérprete y del benevolente lector, y con las que se cierran en falso las ganas de encontrar la siempre cambiante verdad.

Pero, aun sabiendo que lo que ahora se va a explicar no pasa de ser una débil hipótesis que tendrá que fortalecerse con posteriores investigaciones, creemos que en el momento actual de nuestro conocimiento de esta parte del templo, la lectura que más nos aproxima a lo que se hizo en este entramado simbólico que es el cuerpo occidental ha de entenderse conjugando las diversas lecturas espaciales antes expuestas. Por orden de importancia, la primera que debemos mencionar es la de la portada frontal, lugar de entrada al templo. A ella se supeditan indirectamente las capillas mediante la inclusión de la forma que se le dieron a las ventanas sin poder asociar la restante iconografía de ellos con la globalidad del nártex. Esto es así, debido a que habremos de excluir cualquier interpretación que trate de encontrar una explicación que ligue las capillas con la bóveda octopartita ya que cuando ésa se proyectó, éstas ya estaban construidas y formaban parte de un esquema muy diverso al que luego se dio. Este dato hace que nos planteemos un significado de estos espacios en paridad con el que hubiera tenido la bóveda primitiva del portal, lo que a su vez nos obligaría a entender este ámbito como más unitario, y por tanto, menos ligado al desmesurado énfasis que luego adquirió con la verticalidad asumida por la bóveda octopartita. Así, los espacios menores podrían haberse pensado para servir de complemento a una visión menos frontal vinculada a los usos y recorridos de las procesiones que circundaban la iglesia por el exterior u otros actos de los que no podemos aportar datos. Un buen ejemplo de la importancia que tuvieron estas celebraciones en la iconografía de los espacios occidentales ha sido puesto de relieve no hace mucho por Peter Klein al estudiar Saint-Benoit-sur Loire e interpretar la colocación de unos capiteles según asuntos que acompañaban la llegada de las procesiones por el lado meridional frente al lado septentrional, por el que accedían los peregrinos, donde los temas más usados estuvieron vinculados con los vicios[316]. Por tanto, la decoración se realizó desligada de las geometrías de la torre-porche y de los rígidos repartos sintácticos que invitaban a cumplir la ortogonalidad de la arquitectura. Sólo como hipótesis, piénsese en un recorrido procesional por la iglesia de San Vicente diferente al que hasta ahora hemos señalado que arrancara en el presbiterio y recorriera la nave central hasta la entrada para girar en el portal hacia el sur y volver a entrar por la puerta del mediodía. Este recorrido, o su inverso, darían mucha más importancia a la capilla de un lado que a la del otro, como también se le dio a la decoración de los canecillos del mediodía frente a los del lado norte. ¿No es eso, precisamente que ahora se da? ¿Es que no sería así como habremos de entenderlo a pesar de que rompa las explicaciones más centradas y simétricas?

Por otro lado, ¿habríamos de comprender la pared de salida hacia aquilón como un buen sitio donde poner el escaso material iconográfico de los capiteles de las palomas y del Espinario debido a que una vez atravesado ese umbral sería allí donde los demonios volverían a acechar a los fieles? ¿Tendrían, por tanto, un sentido apotropaico? ¿Se querría significar con ello otro tema? Por ejemplo, ¿podría ser que este espacio se utilizara para acoger a los desprovistos, peregrinos o viajeros, y el otro permanecía más libre para celebraciones? No podemos llegar a afirmar nada de esto con rotundidad, pero basta con que hagamos notar la falta de relación que existe entre una y otra capilla a pesar de que también hayamos sido capaces de entrelazar algunos elementos que las ligan. Como se ve, creemos que el valor enunciativo y especulativo de estas líneas nos ofrece una visión que, aunque no pueda ser todavía concluyente, enriquece la manera en la que hemos de entender estos espacios.

7. La conclusión de la galería alta y de las torres

7.1 Algunas generalidades sobre las marcas de cantero encontradas en la galería alta y en la torre norte

Prosigamos nuestra descripción del templo y veamos cómo se terminó su construcción por la parte alta. Es hora de que utilicemos para ello una herramienta que no habíamos podido usar hasta este momento. Nos referimos a la lectura e interpretación de las marcas de cantero que se observan sobre todo en esas zonas y que sin duda debieron de existir en otras partes. No sabemos a ciencia cierta si este tipo de marcación fue utilizado con la misma proliferación en la primera campaña porque no hemos encontrado restos significativos en dichas zonas que se conserven vírgenes de la acción devastadora del paso del tiempo. Quizá hayan desaparecido debido a las técnicas aplicadas por los restauradores del siglo XIX. Por entonces, para proceder a la limpieza de los paramentos interiores no se anduvieron con chiquitas. En aquellas superficies ennegrecidas por la suciedad de los humos de las velas utilizaron el expeditivo método de retundir toda la piedra e incluso raspar los capiteles. Al exterior, para arreglar los muros alterados por la meteorización, se procedió a sustituir las piezas dañadas y reaprovechar la piedra desmontada una vez saneada. Sin embargo, a pesar de que se actuó por todas partes, algunas zonas se libraron de esta devastadora limpieza. En general, fueron perdonados aquellos paramentos del interior que no eran visibles desde las zonas públicas del templo. Es, en algunas de esas zonas, donde proliferan intactas. Sobre todo en las paredes de la galería alta y en la torre norte. Las marcas de cantero que allí se ven representan el mejor repertorio con el que cuenta nuestra iglesia. Hemos detectado, además, algunas sueltas en otras partes. En la portada occidental y al interior de las capillas del nártex, por ejemplo, pero son tan escasas que de ellas no se puede obtener mucha información[317].

Por otro lado, hay algunas partes de la iglesia que no tienen marcas ni fueron limpiadas por los restauradores. Reconocer si una zona ha permanecido virgen o no, es bastante sencillo. Basta con comprobar la superficie de sus sillares. Los paramentos románicos tienen una textura muy característica: un rallado fino, uniforme y habitualmente oblicuo con respecto al corte ortogonal del sillar. Esta apariencia se producía por una determinada herramienta denominada trinchante que tenía forma de hacha de doble hoja pero cuyos extremos en vez de estar afilados se dejaban dentados para producir mejor el efecto de raspado. Con ella se terminaba de dar forma al sillar previamente desbastado en grueso por el cincel. Era el tratamiento que se le daba a la piedra antes de que quedara lista para su asiento. Su labor concluía, después de terminada la preparación superficial, con la inscripción de la marca de cada cantero. Una vez depositada a pie de la obra quedaba a la espera de que los peones la izaran y los albañiles terminaran por asentarla en el muro. Es tan característica y reconocible esta textura que es muy fácil identificar por su acabado los sillares que pertenecen a las partes originales de la construcción de aquellos otros que han sido alterados. Sin embargo, como decíamos, no en todos los que se han conservado intactos existen marcas de canteros. Por ejemplo, en una de esas zonas que se han mantenido vírgenes de la acción limpiadora de los restauradores decimonónicos, en la trasera del presbiterio que permanece oculta tras el retablo barroco, no hemos encontrado ninguna marca de cantería. Tampoco se encuentran en los fondos de las arquerías ciegas de los laterales del tramo recto que queda a continuación. Estos habían permanecido tapiados hasta que hace poco los descubrimos al hacer unas obras en esa zona del templo. Es curioso que no hayamos localizado en estas paredes del primer taller ninguna marca. Eso nos crea algunas dudas e incertidumbres, pues no podríamos afirmar con seguridad si es que el obrador aragonés no gustó de utilizar este procedimiento, o si por el contrario, lo que ha pasado es que no se han conservado las zonas donde sí las hubo y sólo tenemos precisamente aquellas donde por motivos que desconocemos no se realizaron. Esto nos lo ha sugerido el hecho de que tampoco se localicen marcas en otros elementos singulares del segundo obrador que también han per-

317 Una P el interior de la capilla norte y una N en el lateral sur de la portada. Son marcas demasiado comunes como para poder deducir algo de ellas. Quizá, lo único que puede señalarse, es que ambas se ven también en la girola de la catedral. Sin embargo, esta semejanza, aun siendo para nosotros interesante, la damos por ahora más como coincidencia que como índice de nada.

manecido intactas. Por ejemplo, no las tienen las paredes de los husillos, ni los que realizaron los borgoñones para subir a las torres, ni los que habían hecho antes los aragoneses en los encuentros de las naves menores con los transeptos. Cosa bien extraña si se compara con las múltiples que se ven en las escaleras de caracol que hay en la catedral y en San Pedro de Ávila. Por estas observaciones parece deducirse que algunos obradores debían utilizar canteros que las hacían mientras que otros no las usaban. Así que es fácil imaginar que quizá esta diversidad fuera producto de alguna diferencia contractual. Pero no hay que descartar que pudiera ser por formación, costumbre o procedencia de los constructores. Lo lógico es pensar que en parte se debería a la combinación de ambas, una cierta moda no exenta de un proceder contractual novedoso.

Para poder obtener alguna información útil para el estudio evolutivo de nuestra fábrica, es necesario que localicemos zonas de cierta extensión con marcas de cantero pertenecientes a una misma acción constructiva. A pesar de la masiva restauración que se llevó a cabo desde finales del s. XIX, todavía existe una población lo suficientemente numerosa apta para nuestro estudio. Nos referimos a las que están situadas en las paredes interiores de las galerías altas sobre las naves menores. También se ha conservado otra agrupación menos numerosa dentro de la torre norte, pero como luego veremos, al darse en un espacio cuya construcción se debió realizar a un tiempo será de gran utilidad. Veamos, por tanto, si mediante un análisis pormenorizado de estas marcas podemos extraer ciertas conclusiones significativas acerca de los ritmos de temporalidad con los que se levantaron estos espacios del segundo taller. Trataremos de identificar qué partes de la obra quedaron más retrasadas frente a las que se levantaron antes, cómo se distribuyeron los tajos y con que frecuencias se hicieron estos repartos, en definitiva todo lo que seamos capaces de extraer de una información que la fortuna ha querido que se conserve con la suficiente envergadura como para que podamos considerarla significativa y extrapolable para sacar algunas conclusiones.

Se trata, por tanto, de localizar las distintas marcas, cartografiarlas y trazar secuencias según un procedimiento muy simple que podría resumir según dos leyes básicas. La primera, que siempre que nos encontremos dentro de un mismo sector constructivo las marcas que están por encima son más recientes que las que se encuentran más abajo. Y dos, que la repetición de una misma familia de signos nos indica proximidad temporal siempre que se encuentren en sectores constructivos relacionados. La definición de familia de signos es algo imprecisa y quiere hacer notar que se pueden dar conjuntos de marcas relativamente similares elaborados en un mismo periodo y otros que se produzcan en fases constructivas tan lejanos que no deberían de ser puestas en relación por mucho que algunas de los signos lapidarios que ostenten sean parecidos. Ya hablaremos más tarde de la grafía de estos signos pero es más importante ahora que comprendamos qué entendemos por sectores constructivos próximos: aquellos que pertenecen a áreas de la edificación desarrolladas en un mismo periodo sin importar la distancia a la que se encuentren. Sólo es importante si fueron ejecutadas durante un lapso de tiempo relativamente corto que nos deje establecer su contigüidad, incluso es posible que se den en edificios diferentes. Para poder dictaminar cuáles de estos sectores pueden ser o no cercanos tendremos que valernos de otros elementos de juicio, como los análisis estilísticos o la lógica aplicable a los procesos de la construcción. A pesar de que no es pertinente utilizar dentro de una ley el mismo valor que se obtiene de ella, la sensatez nos permite hacer uso de las marcas de cantero para identificar o descartar los diferentes sectores constructivos. Por ejemplo, es relativamente fácil de comprender que a pesar de estar muy próximos el arranque de las pilas torales y el cimborrio fueron ejecutados en épocas muy lejanas. Por el contrario, como señalaremos después, se levantaron al tiempo los extremos orientales de la galería alta y el segundo cuerpo de la torre sur. También se pueden poner en relación edificios cercanos de una misma ciudad si las marcas que los emparientan son lo suficientemente complejas como para que descartemos otro tipo de opciones.







318 Las tres inscripciones en la parte septentrional del pasillo del balcón Repullés las transcribe como: Fr. Pedro de S. Benito, organista en 2º; Martí de Salas moço de coro estubo; Francisco..... moço de coro. REPULLÉS, E. M., *La Basílica... op. cit.*, p. 81, n. 1.

319 Rico asocia esta inscripción con la que Repullés había ya señalado e interpretado como XPOVAL (Cristóbal) MA::T:O (¿maestro?). Coincidimos con Rico en la imposibilidad de identificar la inscripción situada en la pared del lado norte con la que señala este autor en la misma zona y estamos también de acuerdo con él en lo difícil que es asignarla una lectura. Sí es fácil de leer un ROPERO que está rascado a mitad de camino de la pared del husillo sur. No sabemos si indicaría el uso que tuvo esta parte alta del templo en la Edad Moderna ya que la grafía es de por entonces. RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, p. 75. y REPULLÉS, E. M., *La Basílica... op. cit.*, p. 96, n. 1.

Fotografías de los grafittis del organista y del mozo de coro situados en el pasaje del nártex. Inscripción de una de las restauraciones del s. XIX en la pared del triforio sobre la cuarta bífora

7.2 Otras marcas y señales en la piedra

Pero antes de comenzar con nuestro estudio digamos algunas consideraciones generales sobre estos extendidos catálogos de signos lapidarios que se observan mirando con atención los paramentos de las construcciones medievales. Lo primero que hay que hacer es comenzar por distinguir las verdaderas marcas de cantero de otros signos lapidarios inscritos en los sillares. Dentro de los segundos, algunos pueden ser realizados en la misma época e incluso por los mismos canteros. También puede ser que nos encontremos con otros tipos de signos que nada aporten al estudio de las fases constructivas por ser posteriores o por no estar vinculados con las labores propias de una obra. Las que nos interesan aquí son las marcas de canteros y no todos los signos o inscripciones en la piedra, y dentro de estos, sólo los que puedan añadir algún dato interesante a nuestro fin, que no es otro que el de poder conocer mejor las etapas por las que pasó su construcción. A pesar de ello, siempre será de gran valor cualquier otro detalle que nos atestigüe las actividades de aquellos que levantaron estos grandes edificios. Pero como veremos no es sencillo extraer muchas conclusiones de su estudio. Sin embargo vamos a detenernos brevemente en su análisis pues algunos resultan curiosos y nos permiten visualizar situaciones que nos abren la mirada sobre los hábitos culturales de los trabajadores de la Edad Media.

Existen en San Vicente muchas marcas, así que conviene que separemos cuáles nos interesan y cuáles no, según se hicieran antes, durante o después de la conclusión de la obra. Por ejemplo, disponemos de una buena colección de marcas ejecutadas con posterioridad en la torre norte y otro foco en el ábside del balcón sobre la nave central. El hecho de que en la sur no se hayan conservado sólo ha de estar relacionado con las labores de restauración que se llevaron a cabo allí. En esas paredes se han conservado algunos signos y graffitis que no nos interesan para nuestras investigaciones. Sólo son valiosas porque esos escudos pseudo-nobiliarios, nombres y cruces que de forma burda se rascaron o grabaron en las zonas bajas próximas a los tiros de las escaleras y a los forjados en uso, nos muestran una técnica muy diferente de la que utilizaron los canteros medievales al hacer las suyas. Estos graffitis se realizaron después de finalizada la construcción medieval y creemos que han de relacionarse con otras inscripciones que señalábamos más arriba en las que se mencionaban a un organista y a dos mozos del coro[318]. De este tipo de epigrafía, cuyo estudio pudiera interesar a investigadores de épocas y ámbitos culturales diferentes, nosotros no podremos obtener ninguna información relevante sobre la construcción del templo. Lo que sí nos facilitan en parte es el conocer cómo fueron usados estos espacios en periodos posteriores, cuando quienes los vivían daban fe de su presencia mediante el grabado de estos burdos escudos.

Además de la concentración de marcas situadas en la torre norte, hay otras inscripciones que claramente tampoco son medievales. Una de ellas, situada en la pared sur sobre las bíforas, nos recuerda cuándo se llevó a cabo una de la muchas fases en las que intervinieron los restauradores decimonónicos. Se encuentra inscrita sobre una pella de cemento gris encima de la tercera bífora empezando a contar desde oriente. Otra más antigua, y de difícil lectura, está situada en la galería norte. Ya ha sido señalada en otras ocasiones por otros autores sin que por el momento nadie la haya descifrado con precisión. Es una inscripción que parece antigua por su caligrafía, pero que se resiste aun a una correcta interpretación[319].

Pero existen dos buenos casos en San Vicente de las otras marcas que señalábamos antes, aquellas que a pesar de no estar vinculadas a la construcción sí podían aportar información interesante sobre la época medieval. Una, incluso, probablemente sea anterior al momento en el que se colocó en el muro. La otra es de algo después de concluida la obra. Nos referiremos brevemente a esta última y dejaremos para después la otra por ser más interesante. Se trata de un círculo que se halla inscrito en medio del paño occidental de la tercera bífora de la galería sur, en la sexta hilada comenzando por el suelo. No podemos

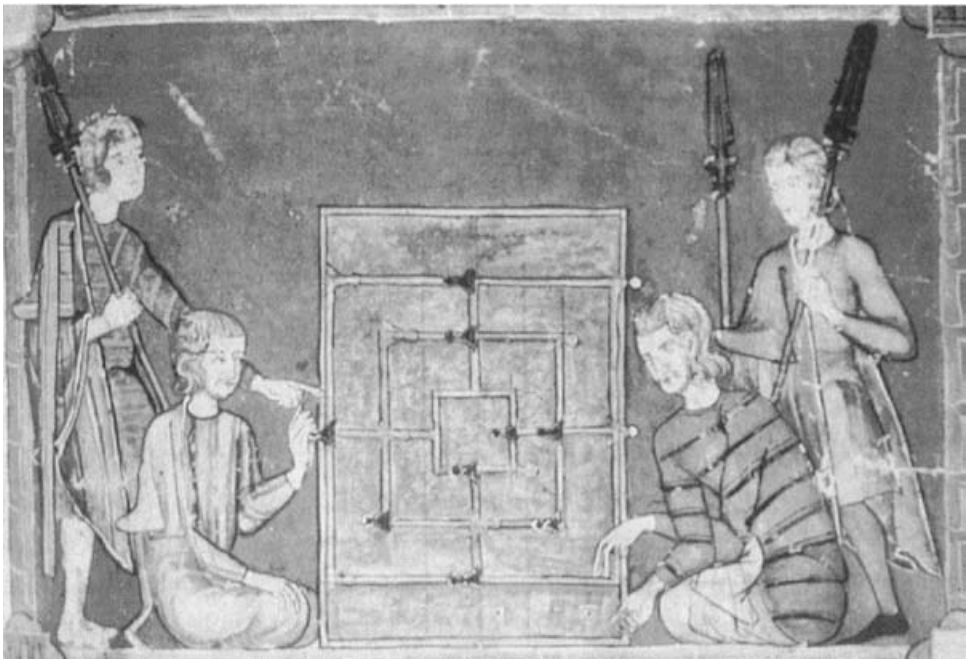


Ilustración de *Libros del ajedrez, dados y tablas* de Alfonso X en la que se representa una partida de alquerque del IX



Alquerque de IX de la galería norte de la basílica deSan Vicente

320 Mide 17,2 cm de diámetro, su corte no es del todo perfecto pero se ve bien la incisión aguda del círculo y de la punta del compás. Podría servir de referencia al tamaño de los tambores de las columnas de las bíforas pero a pesar de que se asemeja no parece lógico utilizar este patrón de medida en un punto tan tardío de la fase constructiva.

321 Rico descubrió otras dos marcas debidas a los escultores dentro del cenotafio de San Vicente de las que no hablaremos aquí. RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, pp. 73-74, il. 79.

322 Mide el recinto exterior del lado mayor 36 cm y el menor 26 cm. Deja a los dos extremos largos algo de sitio, más al lado este que al oeste y mejor centrado en el sillar en la posición menor.

323 Es muy similar, curiosamente, a uno de los grabados del templo de Salomón que ilustran las Postillae del franciscano Nicolás de Lyra. Nada nos puede hacer ver en ello algún tipo de relación más allá de la azarosa coincidencia.

324 Una variante del juego se produce en dos tiempos distintos, una con dados y otra ya sin ellos. En la primera cada jugador coloca sus nueve fichas de forma alterna. Se intenta poner tres en fila y evitar que el contrario haga otro tanto. Cada trío permite retirar una ficha del oponente. En la segunda fase, ya con todas las fichas colocadas, mediante desplazamientos adyacentes y consecutivos los jugadores tratan de hacer alineaciones de tres para sucesivamente ir eliminando fichas del contrario. La opción sin dados también tiene dos partes pero sin que el azar entre el liza.

325 En Sevilla en era 1321 (año 1283). El original permanece en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Los folios 91r al 93v tratan del Libro del Alquerque y sus variantes, concretamente del alquerque de nueve hay dos ilustraciones 92v y 93r. Reproducción facsímile: ALFONSO X, *Libros de ajedrez, dados y tablas*. Valencia-Madrid, Vicente García-Poniente, 1987, 2 v. Trascripción del texto de los alquerques en pp. 379-380.

aducir pruebas concluyentes de para qué se grabó. Fue trazado mediante útiles adecuados, de forma uniforme y precisa. Tan fina incisión hay que considerarla realizada por la mano experta de un cantero. Nos inclinamos a pensar que quizá pudiera ser una marca para tomar medidas de referencia, hipótesis, sin embargo, que no hemos podido verificar[320]. No es posible decantarse sobre si se habría hecho antes o después de ser colocada en su actual posición aunque debido a la altura en la que se encuentra, justo la del brazo de un hombre de pie, creemos probable que se fabricara una vez asentada la piedra en el muro. Al estudiar su trazo, parece claro que debió hacerse con la piedra no muy fresca pues a pesar de ser una marca delicada y bien ejecutada muestra algunas mellas en los bordes, lo que sugiere no haberse tallado con la piedra recién cortada. Es posible que la hubieran trazado los constructores tardomedievales que tuvieron a cargo la consolidación de algunos desperfectos importantes producidos por asientos en las cimentaciones de las pilas de los arcos torales que se encuentran cerca de donde está. Pero es una hipótesis sin contrastar.

7.3 El alquerque de nueve

El otro ejemplo es mucho más interesante. Se encuentra en un sillar de la galería norte, en el lado occidental de la quinta bífora, primera hilada pegado al suelo. Había sido ya mencionado por Rico que lo había identificado como un laberinto[321]. En realidad se trata de un tablero para jugar con fichas, conocido por entonces como alquerque de nueve[322]. Aunque el dibujo de estos tableros pudiera estar emparentado originalmente con los recintos que conforman los laberintos, sin embargo, su trazado parece poderse vincular mejor con los amurallamientos castrenses o con las disposiciones defensivas campamentales[323]. Esta semejanza es incluso más interesante si se enfrenta con la que pudiera aducirse sobre los dibujos de otros juegos cuya geometrización se aproxima a la de los campos de batalla. Nos referimos a la que tienen los tableros de escaques como el ajedrez o las damas, o los de retículas dobles de cruces y diagonales que se dan en el pariente mayor de nuestro juego que se conoce como el alquerque de doce.

Tres rectángulos concéntricos unidos por cuatro líneas perpendiculares situadas al centro de cada lado a modo de entrecalles forman las encrucijadas por donde han de moverse las fichas de este juego[324]. Con ellos, los jóvenes caballeros eran adiestrados en los hábitos de las estrategias militares. Es un juego próximo al tres en raya pero más largo y complejo ya que al tener más casillas libres donde mover las fichas se convierte, una vez colocadas todas, en una partida de persecución entre dos bandos opuestos. Como decíamos, podría emparentarse simbólicamente con las acciones que se llevan a cabo en combates de asalto y toma de una fortaleza amurallada, la escenificación de los recorridos interiores para sofocar una algarabía, o incluso a salidas al campo como las que hacían los caballeros en sus galopadas estivales por tierras enemigas. Luchas de persecución y ataque en espacios caracterizados por una geografía concreta.

Frente a este tipo de juego, los que antes señalábamos del ajedrez, las damas o el alquerque de doce, pertenecen a la familia de campos vacíos en los que se enfrentan dos ejércitos iguales sin que existan determinaciones motivadas por la diversidad del lugar. Resulta evidente que existe un marcado contraste entre uno y otro juego. El cambio está basado en que en uno hay una representación de una figuración concreta, de un espacio determinado, mientras que en el otro la abstracción es más general y homogénea. Uno se juega en un lugar mientras que en el otro se desarrolla en un espacio. Al ver las ilustraciones del *Libros del ajedrez, dados y tablas* que Alfonso X el Sabio mandó iluminar a finales del siglo XIII[325] tenemos la sensación que uno era un juego de iniciación y el otro de maestros. Uno era perfecto para jóvenes intrépidos mientras que el otro era mejor para ancianos experimentados. En las láminas que a ellos les dedica acentúa la diferencia entre los usuarios e incluso llega a caracterizar la manera en la que practicaban el juego. En el de nueve los



Ilustración de una partida de alquerque del XII de *Libros del ajedrez, dados y tablas* de Alfonso X el Sabio

326 En los dos tipos de alquerques como en otros juegos que allí se iluminan se ven, además de los jugadores, a sus correspondientes asesores. En la lámina que representa la versión mayor de doce lo juegan dos personas mayores con gorros frigios y los acompañantes que están detrás llevan arcos. En la primera versión f. 92v. del de nueve, las armas que sujetan los asesores son lanzas. La diferencia denota el cambio que existe entre un típico acto de acoso como la sedición o una razzia en campo enemigo y el enfrentamiento en campo abierto entre ejércitos. CALVO, R., "El Libro de los juegos de Alfonso X el Sabio", en ALFONSO X, *Libros del ajedrez, dados y tablas*, *op. cit.*, v. 2, pp. 125-165, alquerque pp. 143-148, el de nueve, p.147.

327 No conozco ningún trabajo que recoja de forma sistemática la gran cantidad de tableros de juegos existentes en las iglesias románicas. Sólo refiriéndonos a los alquerques de nueve diremos que existen muchos en la región castellana como en los pórticos de San Pedro de Gaillos o en San Miguel de Fontidueña en Segovia, en la soriana de Bocigas de Perales o en la burgalesa de Vicentejo de Treviño. También se mencionan en la iglesia navarra de San Esteban de Eusa o en la catedral riojana de Santo Domingo de la Calzada. En Galicia se han documentado en las catedrales de Orense y Tui y en las iglesias de Gomariz (Orense), Nuestra Señora de A Renda en Combarro (Poio, Pontevedra). También se han encontrado muchos petroglifos al aire libre con restos de tableros: en Galicia o en Extremadura, cerca de Cáceres y de Trujillo, bien tallados en rocas o en pizarras sueltas. Existen ejemplos en culturas antiguas, tanto en la península como fuera, sobre todo en la romana, pero el término con el que se conoce, alquerque, es árabe por lo que su procedencia musulmana parece asegurada. En castellano también se denomina juego del molino debido a las formaciones que se dan al alinearse las piezas al jugar y que parecen aspas. Con semejante nombre se le conoce en francés y en otras lenguas europeas. COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. de M. Riquer. Barcelona, Alta Fulla, 1987, voz: alquerque. COSTAS, F. J. y HIDALGO, J. M., L*os Juegos de tablero en Galicia. Aproximación a los juegos sobre tableros en piedra desde la antigüedad clásica al medievo*. Vigo, Celticar, 1997. ECHEVESTE, J. L., "Los tableros de juego en la galería porticada de la iglesia parroquial de San Esteban de Eusa", en *Estrata, 1* (2001) pp. 7-11; ECHEVESTE, J. C. y ECHEVESTE, J. L., "Interesantes tableros de juego en la Iglesia de la Santísima Trinidad de Segovia y la Aljafería de Zaragoza", en *Estrata, 5* (2004) pp. 58-59. RAMOS, J. A., "El juego 'Alquerque de Nueve' en la Villeta de Azuquén", en *Revista de Extremadura: Opinión Crítica y Debate, 17* (1995) pp. 145-148.

328 Precisamente así está dibujado en las láminas del manuscrito alfonsí ya que en él los tableros se levantan para que se puedan ver bien mientras que los jugadores permanecen representados en la visión frontal. A pesar de que la coincidencia no puede ser mayor con lo que se daría de usarse el que hay en San Vicente, es evidente que se tata de un truco para poder representar alternativamente lo que se produce en el plano horizontal (las fichas no se podrían colocar así por la gravedad) y en el vertical. Para emplearlo en esta posición bastaría que con tiza utilizaran dos signos diversos, una "X" y un "O", por ejemplo, y que los contrincantes borraran con un trapo húmedo las marcas que fueran a mover. A pesar de que fuera posible esta opción, que el lugar cercano a la ventana del lado norte permitiera la mejor iluminación de la orientación del mediodía y que la zona inferior del muro sirviera para jugar sentado, para que una partida se diera en mejores condiciones bastaría con que se dibujara en tiza un tablero en el suelo y utilizar piedras o tabas como fichas.

contrincantes son jóvenes sentados en cuclillas en el suelo mientras que en el de doce, los que disputan la partida son adultos recostados en un banco[326]. El carácter franco y ligero del primero contrasta con la seriedad de los ancianos que practican el segundo.

Existen muchos ejemplos de estos tableros en edificaciones románicas en las más diversas ubicaciones, algunos incluso fueron dispuestos para ser usados allí donde fueron tallados. Estos tableros fijos como los que hay en los pretiles de las galerías de las iglesias segovianas o en los bancos corridos de las naves de la catedral orensana[327], nos permiten imaginar las partidas que debían disputarse en esos lugares. Algo que nos acerca a los diferentes usos que se producían en esos sitios. No es el caso del que nos ocupa debido a su colocación a ras de suelo. Salvo que los contrincantes jugaran recostados en el piso y marcaran cada desplazamiento con una tiza, no se explica cómo pudieron usarlo en dicha ubicación[328]. Lo natural es que para este tipo de juegos se usaran las tradicionales fichas de mano o tabas llamadas también latrúnculos debido a que en el desarrollo del juego se podían robar. Por tanto, pensamos que lo más probable es que este sillar sirviera para tablero antes de ser colocado en su actual posición. Pero nada nos impide darle algún valor de otra índole. Tal vez, estos dibujos tuvieran otros usos menos prosaicos, como los que se le otorgan normalmente a los laberintos, algún tipo de marca apotropaica o de exvoto. Pero incluso siendo este el caso, no podríamos descartar que se utilizara como tablero de juego (en la ubicación actual, aun en condiciones tan poco probables, no podemos eliminar completamente esa práctica). Donde sí que resulta desaconsejable cualquier posible uso es en un segundo ejemplo abulense que hemos localizado. Se trata de otro alquerque de nueve situado al interior del arco de la puerta de San Vicente. En la tercera hilada sobre la clave del semicírculo, según se mira el pasaje de la puerta hacia naciente, se ve un sillar en los que se han dibujado los mismos recuadros. Debido a la altura en la que se encuentra, es inconcebible que se pudieran echar partidas en esa ubicación. Por otro lado, parece probable que fuera colocado allí dentro del contexto original de la construcción de la puerta a pesar de lo deteriorada que está esa fábrica. Algo que puede reclamarse con mayor certeza en el caso del tablero situado en San Vicente donde no se perciben alteraciones en los paramentos que nos permitan advertir modificaciones posteriores a su inicial inclusión.

Por lo tanto, en uno y otro caso, el horizonte de uso más probable parece indicarnos que fueron grabados con anterioridad al sitio donde luego se colocaron. Pero ¿se haría uso de ellos? Tal vez, sirvieron para que en las inmediaciones de los obradores de cantería jugasen los mismos artífices que levantaban las fábricas religiosas y militares de mediados del siglo XII. Sin embargo, no es posible descartar del todo otras opciones. No hay por qué eliminar que en estos grafos se dieran también esos valores apotropaicos arriba señalados. A pesar de que es una hipótesis que sepamos no ha sido documentada por fuentes primarias medievales, es posible que en un futuro puedan desentrañarse nuevas prácticas que nos confirmen usos no lúdicos de estos tableros. Podrían estar relacionadas con la curación de una ludopatía o con la superstición del alejamiento de los malos espíritus que como en los laberintos no pudieran localizar la salida una vez se hubieran adentrado en su trazado. Pensemos, por ejemplo, que su colocación estuviera satisfaciendo precisamente ambas cuestiones, por un lado, el juego practicado en los obradores, y por otra, una colocación expiatoria posterior. Una duplicidad de usos nada desdeñable de la que es mejor no decantarse por el momento. Con esta interrogante nos introducimos en un nuevo problema a investigar. ¿Qué diferencia existe entre los tableros que fueron tallados antes con respecto a los que lo fueron después? Parece lógico pensar que los dos abulenses pertenecen al primer caso: aquellos realizados con anterioridad a su colocación. Sin embargo, sabemos que en otros muchos casos se fabricaron con posterioridad para ser usados in situ. Son aquellos que se ven en las galerías porticadas o en los bancos corridos de Fuentidueña y Orense. Es evidente, y de ello dan fe los mismos tableros, que en ellos se practicó el juego. Y que como puede ser observado en San Vicente, quien trazara el dibu-





Alquerques tallados sobre una roca de la Villeta del Azuquen (Cáceres)

Debajo, fotografías de un tablero de alquerque del IX de la iglesia segoviana de San Miguel de Fuentidueña (siglo XII) y alquerque del XII de la catedral de Orense



329 GARCÍA, P., *Libro de ajedrez, dados y tablas de Alfonso X el Sabio: estudio*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1987.

330 En el libro alfonsí se ven monjas practicando juegos de tablas. Es cierto, que ya en las Partidas los dados estaban prohibidos y que aquel que perdía en dados por apuestas no tenía derecho a reclamar (Ley 6ª, título 14, partida 7ª).

331 Abundante bibliografía se refiere a estos signos que han sido estudiados dentro de una disciplina de reciente aparición denominada gliptografía y que se define como ciencia auxiliar de otras ciencias con desarrollo de una metodología propia. Se ha constituido un organismo internacional denominado Centre International de Recherches Glyptographiques (C.RI.R.G.) con sede en Braine-le-Chatêau (Bélgica). Hay editadas varias actas de sus congresos, varios de ellos en España: *Actes du Colloque International de Glyptograhhie de Saragosse, 7-11 de juillet, 1982*. Belgique, Centre de recherches glyptographiques, 1983; *Actas del Coloquio Internacional de Gliptografía de Pontevedra: julio 1986*. Pontevedra, Diputación Provincial, 1988; *Actas das Xornadas Internacionais de Gliptografía: (marcas en pedra): celebradas do 12 ó 15 de agosto de 1993*. Noia, 1995.

332 Muchas explicaciones se han dado, varias de sentido contrapuesto, entre las que no faltan las más peregrinas disquisiciones exotéricas. Dentro de las más prosaicas, las que identifican marca y remuneración parecen ser más lógicas y con mayor aceptación. Se han intentado muchas clasificaciones de estos signos según dibujo, uso, ubicación... Una de las más sensatas y completas es la de van Belle. VAN BELLE, J. L., "Les signes lapidaires. Essai de terminologie" en, *Actes du Colloque International de Glyptograhhie de Saragosse... op. cit.*, pp. 29-43. Varias introducciones a estos signos de los canteros pueden consultarse: TORRE, R. de la, *As marcas na pedra: a glitografía na provincia de Pontevedra*. Pontevedra, Museo de Pontevedra, 1986. ZORZO, J. J., et altri., *IV Coloquio de Arte Aragonés*, 1985, Benasque. *Muestra de metodología gliptográfica y su aplicación a la historia del arte*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1985. De carácter divulgativo: MARTINEZ, J. A., *Los canteros medievales*. Torrejón de Ardoz, Akal, 1998; PUENTE, J. L., *Firmado en la piedra por los maestros canteros medievales*. León, Edilesia, 2001.

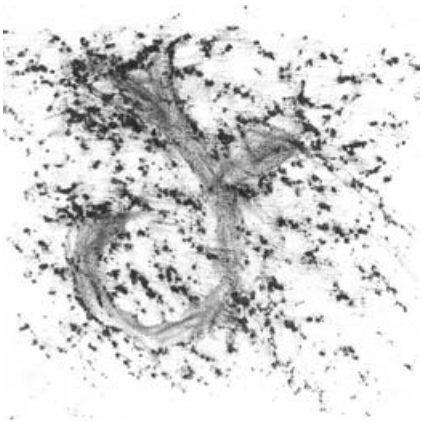
jo lo hizo utilizando herramientas adecuadas y piedra recién traída de la cantera. Su cuidadosa realización ha permanecido intacta hasta nuestros días, por lo que podemos afirmar que fue hecho por los canteros que trabajaban en el obrador de la iglesia, eso sí, después de preparar las caras paralelas del sillar. Probablemente lo hicieron sobre uno cualquiera que hubiera por la zona. Sólo el tiempo marcó sobre él la diferencia: debió permanecer sin colocarse algún tiempo en el obrador para que aquellas parejas que gustaran de practicar el juego del alquerque pudieran hacerlo demostrando así su pericia en el reto y en las estrategias del combate. O más bien su "seso" y "uentura" como explicaba el propio Alfonso el Sabio para hacer ver las diferencias que existían entre el ajedrez, puro juego de seso, y los dados, paradigma de ventura. Las demás tablas eran casos mixtos en los que se requerían ambas prácticas, juicio y suerte, ingenio y azar[329]. Decir que lo utilizaron los propios canteros, aun siendo muy probable, es algo que por el momento no se puede afirmar con rotundidad. También pudieron ser tallados para otros estamentos. Podrían ser perfectos para los componentes de una eventual guarnición que defendiera la iglesia mientras se estuviera construyendo. En sus ratos de descanso los usarían para divertirse al tiempo que recreaban las tácticas que se usaban en un combate. O, por ejemplo, ser los propios clérigos que promocionaban y atendían el templo quienes mandaran confeccionar estos tableros para practicar y entretenerse con combates virtuales[330]. Recuérdese que muchos de estos religiosos guerreaban también contra los infieles en condiciones semejantes a las de los laicos. Nada de ello ha de excluirse y nada ha de poderse dar, aun, por demostrado.

7.4 Las marcas de cantería en San Vicente y otras generalidades

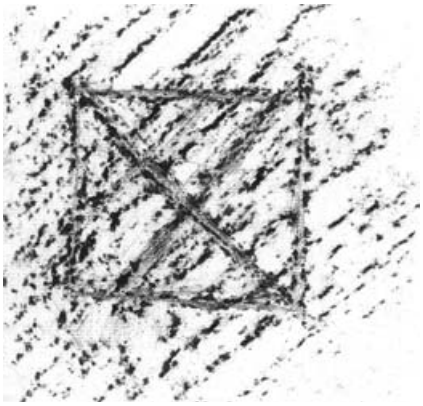
Debido a la peculiar inscripción de un tablero sobre un sillar nos hemos hecho cierta idea de cómo se consumía el tiempo de ocio en estos obradores de cantería. Ahora, mediante el estudio de las marcas de cantería, veremos cómo se desarrolló la construcción de la iglesia de San Vicente. Pero antes, hablemos un poco más de qué se esconde detrás del uso de esta práctica[331]. La primera cuestión importante de la acción de grabar estas marcas reside en que para llevarla a cabo se empleaba cierto tiempo (en parte breve, si se considera lo que suponía fabricar cada una de ellas, pero sin duda cuantioso si se suman todas las marcas iguales que de un mismo tipo hay). Esto atestigua indirectamente la importancia de esta acción. La explicación más extendida del porqué de estas inscripciones se asocia con la remuneración de las actividades profesionales de una persona o de un grupo identificados con un mismo signo[332]. Si así fuera cabrían varias opciones. Una primera sería que debido a que existen zonas con más sillares sin marcas que con ellas, y otras en que sucede lo contrario, debieron existir canteros que para cobrar su trabajo necesitaban identificar lo que habían tallado y otros que no. Es decir, habría canteros con o sin contratos o lo que es lo mismo, en unos se pagaría un precio pactado por pieza ejecutada, los que hacían los signos, mientras que otros cobrarían sin marcar. Entre los segundos estarían aquellos cuyo estipendio quedaría regulado según lo hecho o según un periodo de tiempo pactado. Estas prácticas serían asimilables al destajo, es decir, tanto por obra alzada. También podría ser que lo que tuvieran pactado fuera el plazo según un tiempo. Entonces suscribirían peonadas, jornales o pagos por semana sin tener que especificar el trabajo ejecutado. Es posible que las piedras talladas sin marca pertenecieran a otros colectivos no remunerados que formaran también parte de estos obradores. Además de estos canteros libres, profesionales que cobraban un salario, habría otros fijos más o menos obligados (esclavos, cautivos, pecheros) o voluntarios (por causas expiatorias, por pertenecer a comunidades regladas, por fonsadera, etc.). Por ello, habría muchos que no necesitarían identificar lo ejecutado, mientras otros sí que tendrían que hacerlo para cobrar.

Sin embargo, esto no explica la costumbre de grabar el signo en la piedra. Otros procedimientos podrían haberse arbitrado para lograr tal identificación por el trabajo efectuado. No









Calcos correspondientes a distintas marcas de cantero del triforio de San Vicente

tenían necesidad de elaborar estas complejas marcas, hubiera bastado con utilizar otros métodos más sencillos como pintarla en sanguina o escribir el signo con tiza. Parece razonable pues, añadirle a este valor de señal otro de perdurabilidad. De hecho, estos procedimientos auxiliares de dibujo estarían extendidos en la práctica profesional de cualquier obrador, así que hay que añadir un deseo de voluntariedad, tanto a este procedimiento de marcación como al signo identificativo elegido. Otro aspecto que hay que tener en cuenta es que el cantero dejaba la piedra concluida a pie de obra y no asentada en la pared, cosa que realizaba ya el albañil o el peón. Esto se deduce de la variable disposición en la que aparecen colocadas y de que algunas no son visibles al haberse colocado en las caras interiores del muro (que, por ejemplo, se advierten al ser retiradas en las obras de restauración). Por eso, la muestra de signos no es total sino aproximada y el valor de este rastreo es estadístico más que completo. Además, no siempre es fácil asegurar cuál es la lectura correcta de una marca de cantero ya que, salvo las letras que sabemos cómo hay que orientarlas, o los pictogramas de fácil identificación, hay muchos signos cuya posición puede ser variable (una A es sencilla, pero una N puede ser una Z girada o una M una W invertida).

Existen otros tipos de signos, que en San Vicente no hemos encontrado, que suelen asociarse con marcas de construcción para identificar la posición correcta de asentar una pieza en la obra. Suelen ser rayas oblicuas u otras indicaciones sencillas que cruzan de un lado a otro la cara visible del sillar. En este caso, es lógica la durabilidad de la marca, debido a que en ocasiones podrían tardar varios meses en reanudar un tajo, e incluso años en obras tan grandes y tan fragmentadas en su construcción. Así que parece lógico que estos signos se marcaran mediante líneas indelebles y no se utilizaran procedimientos pictóricos que pudieran borrarse. Si uno piensa en estos signos en el contexto de un obrador, parece que la necesidad de identificar el material de cada cantero, dependa más que del contratista o propietario que va a remunerar, de la posible confusión con otros operarios que estarían también trabajando allí. Así que el valor del signo es el de marca de identificación de unos canteros frente a otros, motivada por la necesidad de aclarar qué sillar era de cada cual. A la primera explicación de signo ligado a los pagos habría ahora que añadir otra más directa de competencia interprofesional. Es decir, también son marcas de reconocimiento gremial, un carácter vinculado con el prestigio y orgullo profesional de aquellos que las hacían. Sólo añadiendo a la primera lectura este otro sentido de carácter más sociológico ligado a la propaganda y al prestigio personal, tiene sentido la diversidad, la perdurabilidad e incluso la despreocupación demostrada por el siguiente operario, perteneciente ya a un gremio diverso, al asentarla en la obra.

Por eso, otro aspecto interesante de estos signos es la complicación que muestran muchos de sus dibujos. Es cierto que los hay muy simples pero también los hay muy elaborados y complejos. Los hay que sólo trazan una sutil hendidura de líneas rectas frente a otros que hacen gala de fabricar incisiones profundas y formas abigarradas. Se han estudiado según la diversidad de sus formas, siendo un repertorio tan diverso que no es posible aducir mediante su clasificación algún sentido coherente. Muchas de estas marcas son simples signos alfabéticos de lenguas tan diferentes como la latina, griega o rúnica, e incluso no es raro reconocer en la península grafías de letras íberas. Además de letras hay muchos signos icónicos que quieren ser representaciones de objetos (pictogramas como estrellas, manos, cabezas animales, herramientas como escuadras, compases, armas como flechas, cuchillos, ballestas...). Por último, existen grafos más complejos que unen letras o que las modifican parcialmente para personalizarlas, signos abstractos, dibujos geométricos y un largo etc.

En San Vicente no se da una gran complejidad formal. Suelen ser dibujos sencillos de trazo e incisión. Vemos una tendencia temporal que va de signos más cuidados hacia otros más simples. Es curioso asociar esta pérdida de la cualidad figurativa con la que se da en los

333 Esto se puede afirmar debido a que muchos restos de los capiteles antiguos se conservan y nos permiten apreciar la fidelidad con la que se copiaron. Actualmente se han colocado en la sujeción de la mesa del altar de la basílica (4 unidades) y como basas del altar de la ermita del Humilladero (2 unidades). Son todos los capiteles dobles de los parteluces de las ventanas, lo que nos obliga a reconocer que Hernández Callejo no abrió ningún hueco que no estuviera ya en el proyecto original. Además de estos del centro se han conservado algunos más de acantos que se disponían en los laterales de las bíforas y que permanecen en la catedral. Hay también basas que debieron pertenecer a esta zona, arrimadas a los arcos ciegos del presbiterio y que aparecieron ocultos cuando recientemente se limpió esta zona en el curso de las restauraciones de las galerías altas y las torres. Desmiente esto el equívoco creado por Repullés que apuntaba a que había sido Calleja quien "en vez de dejar ciegos sus ventanales, les proveyó de ajimeces con columnas, cuyos capiteles, inspirados en los antiguos ofrecen gran variedad". Así, habría que interpretar que después de haber sido cegados se liberaron, tal y como habían sido proyectados, copiando, además, las mismas tallas que antes estaban tapadas.
REPULLÉS, E. M., *La Basílica... op. cit.*, p.59.

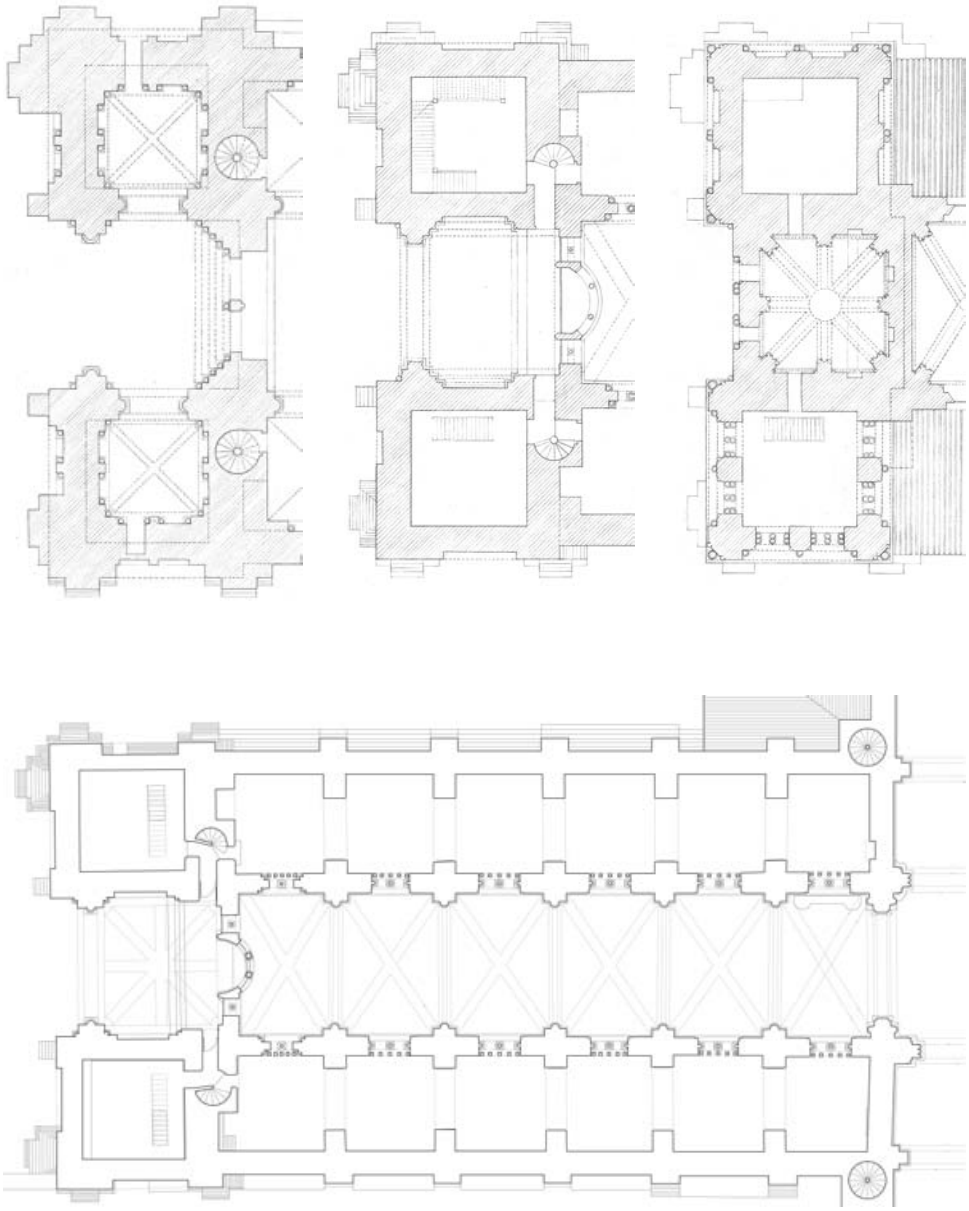
334 Ya tendremos tiempo de analizar el complejo tema del cimborrio, basta ahora que supongamos que la obra llegó a finalizarse cuando se construyó el que ahora se ve.

capiteles que progresivamente vieron reemplazada su imaginería por una inclinación hacia lo geométrico o simplemente decorativo. La sencillez puede ser una forma de ahorrar tiempo, y por tanto, mostrar menos apego al trabajo y mayor profesionalización. Pero esta coincidencia puede estar evidenciando alguna propensión estética oculta. Sería, más allá de otras consideraciones, un contagio entre tipos diferentes de canteros: aquellos que preparaban sillares y otras piezas sin mucha complicación como molduras y cimacios, frente a los que hacían tallas más artísticas y elaboradas de los capiteles que por lo general no tiene marcas en sus obras salvo en ocasiones muy señaladas. Estas semejanzas podrían hacernos entender que estas comunidades de artífices debían estar más o menos vinculadas entre sí, incluso formar agrupaciones que por escalafón pudieran abarcar la totalidad del encargo. Así, la marca podía pertenecer no sólo a un individuo sino a un clan, o al revés, descubrir al contratado ajeno a un taller familiar. Es decir, las marcas pudieran ser la constatación de la incorporación de un individuo aislado, de un temporero que se añade al obrador por un tiempo y se ponía a las órdenes de quienes marcaban las directrices de la obra. Esta opción nos permite ver a individuos que cambiaban de iglesia según las necesidades de cada momento, incluso llegando a ser itinerantes por ciudades y pueblos cercanos. También podría darse que fueran más estables y que utilizaran sus habilidades como canteros o picapedreros alternando esas labores con otras más comunes como trabajos agrícolas de temporada, leñadores o incluso que se unieran a las huestes que iban a guerrear. Sirva todo lo dicho para poder explicar mejor la aparición de estas misteriosas marcas que de tan diversas procedencias figurativas conviven grabadas en los muros de las iglesias medievales.

Esta breve incursión en la problemática social de las cuadrillas nos obliga a preguntarnos qué significa taller borgoñón. Cuando hablamos de “taller borgoñón”, ¿nos referimos a un grupo cerrado de canteros que se hacía cargo de la obra, o a agrupaciones de individuos de procedencia regional similar que emigraban a la vez para hacerse con un trabajo en conjunto? Esas opciones y diferencias nos obligan a considerar horizontes muy diversos y nos sitúan en una problemática todavía muy poco estudiada. Si a ello le añadimos el hecho de que además de los canteros asimilados con los escultores estarían los que harían las labores de constructores o arquitectos, la complejidad aumenta. Existe todavía mucha incertidumbre sobre cómo se fabricaban las decisiones que llegaban a alzar estas grandes obras medievales. Como hemos visto, a la llegada del segundo taller se produjeron cambios importantes que introdujeron una nueva forma de operar más dubitativa entre las que la variación era aceptada como una manera más de actuar. Esa variabilidad se aprecia un poco por todos lados y como luego podremos analizar es casi una firma del nuevo taller. Pero prosigamos con las certidumbres que las marcas nos ofrecen y dejemos las especulaciones para más adelante.

7.5 Las partes occidentales y el segundo piso

Comencemos por el cuerpo occidental, ya que debió ser la zona del templo donde primero se llegó a levantar la planta alta. De ello nos da fe el estilo de las tallas de sus capiteles: los de las bíforas cercanas a los tramos occidentales se parecen todavía a los que se tallaron para la galería del balcón y a los que, un poco más abajo, se colocaron en los ángulos del primer piso del nártex. Por el contrario, los más alejados hacia oriente se pueden emparentar mejor con los que se colocaron en las ventanas del cuerpo superior de la torre sur, que a pesar de haber sido todos rehechos en la restauración de Hernández Callejo, copiaron las formas precedentes[333]. Por otro lado, este fue el sentido general que llevó la obra cuando la reanudaron los canteros del segundo taller, de oeste a este, formando una línea inclinada hacia el crucero que quedaría a la espera para acometer su conclusión[334]. Así que después de que se finalizara el montaje del tejaroz de los resucitados se empezó a izar el cuerpo bajo y ciego de ambas torres. Como sabemos, antes de que arran-



Planos de las torres [2, 11, 15.5 m.] y planta de los triforios de San Vicente

335 Los mechinales de la torre norte se han conservado intactos y en ellos hemos vuelto a colocar el forjado que hubo de fabricarse en origen. Sólo se ha cambiado la posición de la escalera enfrentada a la ventana en vez de en el primer tramo oriental y pegada al muro. Esta decisión viene justificada por la necesidad de dejar que entrara más luz a la parte baja, acentuar la visión a través de la ventana de todo el nártex y por el diseño de la escalera que se colocó.

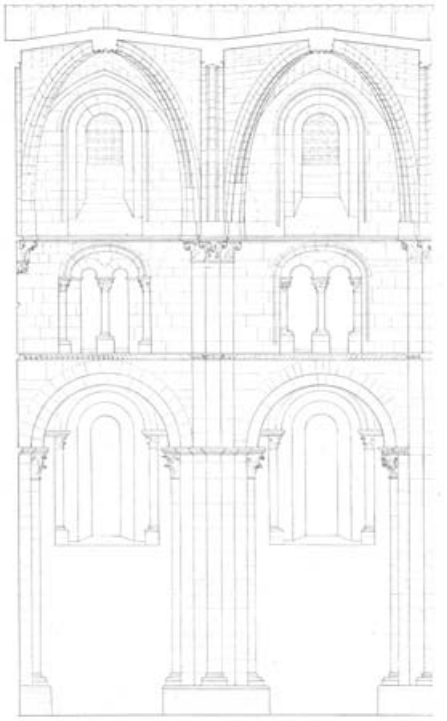
336 RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*, p.53.

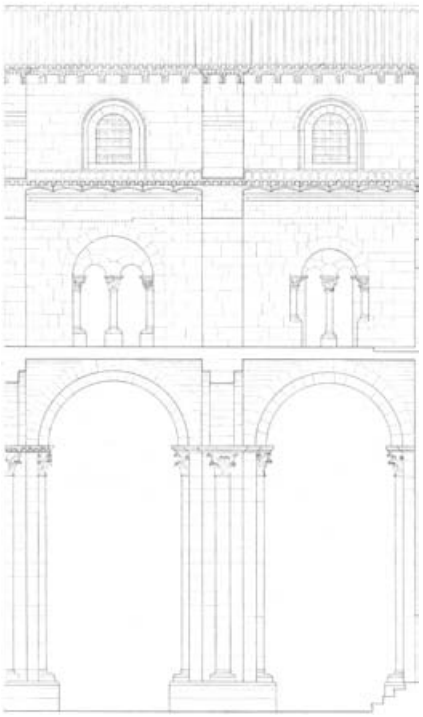
337 Sin embargo, esta última pista para justificar unas terrazas previas a las galerías se dio en el tiempo mucho después que las otras dos debido a que se produjeron con anterioridad por estar más bajas. Se puede argumentar en contra de la explicación señalada por Rico que se produjo otro tejadillo similar para un interior, aquel que cubría la cúpula del bal cón central. De todas formas, debido a lo que tardaban estas construcciones en levantarse, no sería extraño que se realizara una cubrición para el tiempo que estas estuvieran abiertas a la intemperie. Sí hay que reconocer que la actual superposición entre este tejadillo y la pequeña rosca de ladrillo que Repullés mantuvo sin derribar y que pertenecía a una primitiva bóveda de cuarto de cañón denota una solución excesivamente concentrada para ese espacio, lo que nos habla de una opción no proyectada con antelación. No nos ayuda a comprender lo sucedido el hecho de que la torre sur se restaurara completa. Es arbitrario, por tanto, opinar qué hiciera o dejara de hacer en ella Hernández Callejo.

caran las obras se habían tomado ya varias decisiones que alteraban el primitivo proyecto. Entre las más llamativas, la de ampliar la planta de los espacios altos de las torres sobre los inferiores. Ya nos referimos a ello al comenzar el capítulo pero recordemos ahora de qué hablamos. La primera planta del cuerpo de las torres es más grande que la de las capillas inferiores. Sendos lados, el poniente de ambos, y el septentrional de la torre norte y el meridional de la otra, sobrepasan más de cincuenta centímetros la línea de los muros de apoyo inferiores como se puede apreciar en las secciones transversales que hemos dibujado del nártex. Esto se logró a base de volar arcos y reforzar las esquinas con gruesos contrafuertes adosados que difícilmente pueden considerarse previstos en una hipotética fachada primitiva y que, sin embargo, tampoco podemos asegurar que no fueron levantados al unísono de los muros. Ese desplazamiento es primordialmente la causa por la cual no se abrieron huecos hasta remontar el primer cuerpo de la torre y eliminar los impedimentos que hubieran supuesto las aperturas coincidiendo con los vuelos y cierres de los arcos apuntados y contrafuertes. Cuando superaron esa altura y dejaron los mechinales preparados para el forjado de madera de la segunda planta, abrieron dos huecos enfrentados sobre el vacío del nártex y plantearon al exterior un fenestraje que finalmente sólo se llevó a cabo en el lado sur[335].

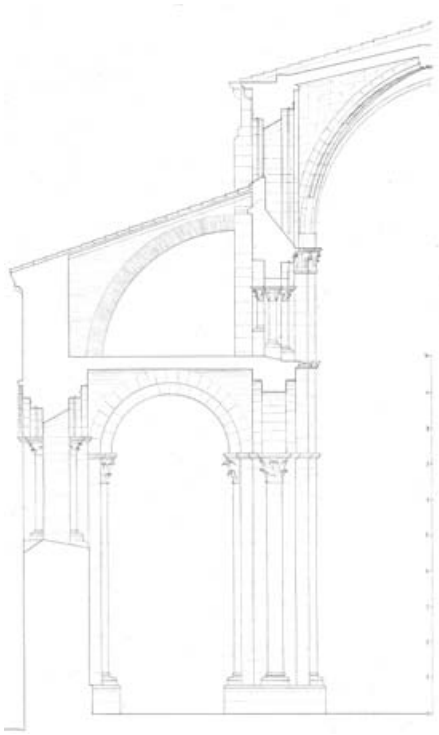
Pero veamos qué otras decisiones se dieron antes de llegar a ese cuerpo ciego de las torres. Veamos qué implicó el hecho de reforzar la construcción de las torres en su unión con la nave. Lo primero que habrá que señalar es cómo se produjo, cuál fue la anexión de los diversos espacios interrelacionados por las escaleras de caracol, los pasajes de comunicación y sus varias puertas. Subiendo por esos husillos, se llega a un distribuidor cilíndrico rematado por un cupulín de sillería sobre el que se abren allegados tres pasos, uno que da a la cámara baja de la torre, otro que sale al pasillo del balcón central, y por último, un tercer acceso que conecta con la galería sobre las naves menores. De ellos, al estudiar las hiladas inferiores, lo primero que uno se pregunta es si fueron pensados así desde un primer momento, antes de ser levantadas, o si se añadió algo más tarde. El que permite el paso a la actual galería sobre las colaterales tiene, al lado norte, que es el único que se conserva intacto, algunos sillares que por coloración y talla parece fueron adaptados en un segundo momento. Además de tener dudas sobre si en origen se hubiera proyectado allí una puerta, uno se pregunta si fue planteada para dar acceso a un espacio cerrado como el actual o a una terraza descubierta. De esta segunda opinión es Daniel Rico, que interpretó la contrastable falta de acuerdo que aun persiste entre las torres y su unión con las galerías laterales como la evidencia de un cambio de proyecto. Donde mejor se ven estas faltas de acuerdo es en la forma en la que asoman al interior de la galería los contrafuertes orientales de la torre y en los que hubieron de apoyarse las bóvedas de cuarto rampante de ladillo con las que se cubrieron estos espacios. También Rico señaló como segunda evidencia el hecho de que hubiera dudas de cómo hacer los huecos de las primeras bíforas occidentales. Si no, por qué no pensaron bien esta unión y dejaron vistas dos marcas verticales en sendos lados que presumen un planteamiento previo de ventanas con jambas más altas[336]. A ello hay que añadir que estas son las únicas bíforas con diseño diferente: presentan plintos en las columnas de los laterales interiores, lo que les obliga a que su hueco sea más reducido que las restantes. Una última evidencia sería para Rico el hecho de que los remates de las escaleras se realizaran con tejadillos inclinados de sillares diseñados a propósito para resistir el agua de la lluvia, y por tanto, para ser dejados al exterior de una terraza. Este último argumento se ve sólo en el lado norte, ya que al haber sido tan restaurada la torre sur, es imposible presumir si también allí se reprodujo igual o si la reconstrucción sufrida fue la causa de que variara parcialmente su configuración[337].

La primera evidencia que señaló Rico para defender el cambio de proyecto es para nosotros un elemento lógico del proceso constructivo y no tanto un dato más para la argumentación de las terrazas. Nos referimos a que los contrafuertes de la esquina de la torre que doblan sobre la galería se realizaron antes de que el muro exterior de la misma se









338 Ya dijimos que es una simplificación de la solución adoptada en la cornisa de los resucitados. También es similar aunque más simple y de menor escala de la que se adoptará como remate de la nave central.

339 Ibidem., pp. 31 y ss. y cap. VI.

340 Rico argumenta que su parecido se debe a que fue pensada para colocarse como ventana de la nave mayor. La solución que se le dio a la primera bífora no fue pensada como ventana debido a que no tiene vierteaguas al exterior ni abocinados laterales para colocar un cierre como tampoco se ve cuál sería la posibilidad de colocarlo teniendo un capitel tallado por los cuatro lados en el único sitio donde podría haberse puesto. Se puede argumentar que las dos pequeñas bíforas de la galería del balcón tampoco lo tienen pero en ellas, al estar protegidas por las bóvedas del nártex no hacían faltan protecciones contra la lluvia. La alteración de esta ventana con respecto a las demás no ha de ser justificada como una variación de un hueco exterior por otro interior, más bien parece un primer diseño que más tarde se mejora. Piénsese en ellas como transición entre las pequeñas ventanas del pasaje y las restantes bíforas de la galería. También podría haber sido un hueco más pequeño y fuerte para soportar mejor las cargas de las bóvedas y muros del cuerpo occidental. En cualquier caso, nada parece indicar que fueron huecos diseñados para escupir el agua o para permitir el ajuste del cierre de una ventana.

Alzados desde la nave central de las bíforas de los tramos quinto y sexto del norte y del sur

Fotografía del interior de las galerías en la que se ve el resto de la rosca de ladrillo de la antigua bóveda rampante que Repullés dejó como testigo

Sección transversal de la nave menor y de la galería del lado sur

levantara, y cuando esto se hizo, se apoyó sin más sobre los sucesivos retranqueos dejándolos vistos al interior. Una solución no muy limpia, hemos de convenir, pero no extraña del todo. Ya hemos dicho al comienzo del capítulo, al hablar de los modillones de los muros de las naves menores, que los del norte son más modernos que los del sur. Esta diferencia hace evidente que estos remates se hicieron después de que pasara cierto tiempo, un lapso lo suficientemente largo como para que la solución formal del lado más retrasado se actualizara y se hiciera más acorde con los modismos de su momento[338]. Las torres se estarían levantando con independencia y las soluciones formales quedarían a la espera de que se concluyera la parte oriental. De hecho, nada nos indica que hubiera una solución precedente que se varió por otra nueva. Más bien se detectan soluciones parciales de obra, corregidas al ir evolucionando el proyecto, según directrices nuevas que se introdujeron sobre la marcha.

Es decir, estas tres anómalas alteraciones detectan que la unión de las torres y las galerías altas no se realizó debidamente coordinada por un proyecto preestablecido, o por lo menos, no se dio con un decalaje temporal lo suficientemente amplio como para haber previsto adecuadamente la solución de los muros exteriores, el fenestraje que se haría en las bíforas y la cubrición de las galerías altas. Daniel Rico dedujo de la burda entrega de la bóveda de cubrición de las naves chocando directamente contra las torres que la actual cubierta fue debida a un cambio de orientación que promovía la eliminación de dos terrazas defensivas y la creación de esos espacios secundarios con usos todavía por determinar[339]. La arquitectura de las torres por su parte inferior nos dice que cuando se izaron, se hicieron como elementos aislados con volumetría exenta. Lo cierto es que parece como si fueran a quedarse visibles por encima de las bóvedas de aristas de las colaterales, sobre todo debido a lo referido de que los contrafuertes se ven en disminución dentro de las galerías. Sin embargo, como ya hemos señalado, esa forma de construcción sólo ha de ser interpretada como evidencia de que mientras se producía una solución definitiva, estas fábricas, interrumpidas durante meses debido a la imposibilidad de construir en época de heladas o por otros problemas que desconocemos, se completaban como si fueran a quedarse exentas quizá debido a que todavía se desconocía cómo se resolvería finalmente su unión. En cualquier caso, el argumento contrario tampoco se da, es decir, no hay evidencia de cuál hubiera sido la solución proyectada que no se hizo. No se detectan los arranques de los pretiles de las terrazas defensivas que de haber sido previstos se hubieran levantado para defender a los soldados que transitaran las cubiertas, ni restos de cuál hubiera sido la altura a la que hubiera debido colocar el suelo de las galerías para alojar un pavimento de lajas de piedra, único material que hubiera permitido el uso defensivo sobre estas cubiertas. Ni siquiera la anómala solución de la primera bífora que ciertamente recuerda, como dice Rico, a las del claristorio de la catedral de Orense, puede ser defendida para colocarse en un paño exterior[340]. Su diseño es, desde su parte inferior, para una ventana interior sin vierteaguas.

Es lógico pensar que estos cuerpos fueron levantados previendo que por algún tiempo habrían de permanecer inacabados, a la espera de que se reanudara la actividad constructora pasados algunos meses. Para ello, habrían de programarse haciendo tajos que pudieran ser autorresistentes en el tiempo y que no implicaran grandes contradicciones en el incierto planteamiento con el que proseguía el proyecto. Por eso, no es raro que las cajas de las torres, en su primera planta, se hicieran de una vez y antes de que se resolviera el muro de la nave a esa misma altura. Ni siquiera debió de cerrarse por entonces el arco que liga ambos cuerpos sobre el nártex, aunque a nadie le extrañaría que se hubieran previsto cubiertas provisionales en los espacios inacabados, como tampoco protecciones de paja y adobe sobre los muros inconclusos. Además, todo este recrecido de contrafuertes parece servir para acentuar la volumetría de unas primitivas torres mucho menores en potencia visual que las que a la postre se hacen. Pensamos que la raíz de este engrosamiento ha de buscarse en la formidable construcción del cuerpo occidental. Cuando finalmente se

341 Con ese mismo término se definió la sobreelevación que Pedro Deustamben hiciera en San Isidoro de León. RISCO, M., I*glesias de León, y monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad*. Madrid, Blas Román, 1792, t. II, p.144-145.

342 Para llegar a esta conclusión, que haría en un primer momento imposible el paso desde la escalera de las torres al tejado sobre las colaterales, hemos de barajar la diferencia de altura de los desembarcos de las escaleras de cada lado junto a la anómala unión de las hiladas de la apertura hacia las galerías dentro de lo que sería los niveles sucesivos de construcción de este elemento. Además, en el lado norte, que es propiamente en el que se puede verificar esta alteración, se intuye que la zona inferior y la solución de los peldaños hubo de forzarse para que no quedara tan baja con respecto al nivel de lo que serían unas terrazas, mucho más altas, lógicamente, que el suelo actual. De haberse hecho una terraza exterior se hubieran necesitado peldaños supletorios en el paso de la puerta norte. Ese problema no se dio en la torre sur que sube más y que por el contrario hubo de hacer un peldaño de bajada para igualarse con el nivel del pasaje del balcón. Por cierto, que este peldaño no dejó de tener posteriores repercusiones como se aprecia por el cambio en altura que hubo de hacerse también en el cañón que cierra el corredor del tramo que comunica la escalera sur con el pasaje del balcón. A ese desfase corresponde la diferente altura de las puertas en el alzado interior de las galerías.

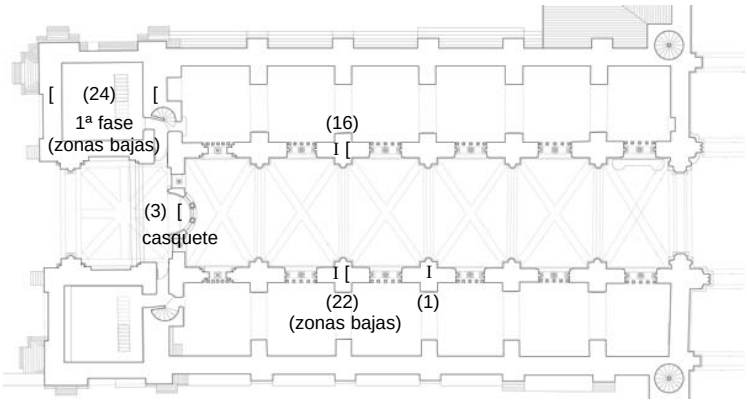
deciden a levantarlo se hubieron de replantear toda la zona acorde a las nuevas expectativas, es decir, con unas torres más masivas y presentes, muy diferentes ya a las que debía tener el primer proyecto tan periclitado por entonces. Mucho más importante que los argumentos técnicos que justifiquen estos refuerzos para servir de contención de la nueva estructura del cierre de la bóveda sobre el portal, nos parece claro que existía una voluntad plástica deseosa de hacer patente la potencia de este nuevo cuerpo occidental.

Este cambio de imagen, verdadero edificio que envolvía el precedente, no quedó supeditado a la zona del nártex sino que prosiguió también por la nave, llegando a replantear toda su cubrición. Como veremos más tarde el responsable de este cambio, fuera quien fuera "qui superaedificavit ecclesiam hanc", modificó toda la zona alta del templo creando un nuevo alzado que nunca había sido diseñado por el primer tracista[341]. Lo que parece ahora desentrañarse por estos análisis es que el proyecto del primer taller plenorrománico no pensó levantar un claristorio importante. Ni siquiera como el que Pedro Deustamben hizo cuando sobreelevó en San Isidoro de León, a pesar de lo que se ha dicho en repetidas ocasiones. Quizás las cubiertas sobre las colaterales ni tan siquiera fueron concebidas como terrazas, sino como simples cubiertas inclinadas. Esto nos acerca a una traza general más cercana al modelo palentino de Frómista que al leonés, es decir, nos obliga a ver un templo plenorrománico de tradición antigua, más incluso de la que se ha venido suponiendo. Esta afirmación habrá de ser matizada dentro de unas cuantas líneas, pero, baste por ahora tener claro que la decisión de hacer unas torres como las que ahora se ven, poco tiene que ver con unas posibles terrazas defensivas, sino con la forma de construir un cuerpo asilado a la espera de saber cuál sería la decisión que se adoptaría finalmente. De hecho, si nos fijamos en la apertura del paso de entrada a las galerías superiores desde las escaleras de caracol se advierte que los peldaños de llegada se producen a diferentes alturas y, lo que es más grave, los sillares inferiores de las jambas parecen haberse cambiado para permitir la inclusión de un nuevo vano de paso que no estaba previsto[342]. Sin embargo, el cambio y la apertura llegaron en seguida, pues se puede afirmar que éste ya se había decidido cuando se levantó el primer cuerpo de las torres.

7.6 ¿Qué nos dicen las marcas?

¿Qué sucedió para que se produjeran tantos cambios en tan poco tiempo? ¿Cómo hemos de explicarlos si, además, recordamos que el origen de los mismos había comenzado en la portada? ¿Qué decir del hecho de que la misma sobreelevación de las torres y la aparición de ese vacío sobre el portal fuese, como tendremos ocasión de demostrar más adelante, una decisión tomada con la segunda campaña muy avanzada? ¿No será que ese taller trabajaba precisamente así, planteando modificaciones a medida que variaban las necesidades? Si fuera así, ¿cuándo empezó esta forma de operar? Veamos antes si, mediante el análisis de las marcas de cantero que hemos podido recopilar, somos capaces de desentrañar qué fases se llevaron a cabo en esta zona. Veamos si pueden aportar algo de luz para la resolución de estos dilemas.

La primera zona que hubo de acometerse fue la parte baja del cuerpo de las torres. Es difícil afirmar si ya estarían cerradas todas las bóvedas de aristas de las colaterales que fueron plementadas en ladrillo, o si son algo posteriores. Lo que sí nos parece lógico afirmar es que al menos las nervaduras de las capillas del nártex estaban concluidas antes de proseguir levantando el siguiente piso. Esta afirmación viene determinada por dos causas. La primera debido a la colocación del ángel anunciador de la clave de la torre sur, índice del primer cambio importante y de la reutilización de una estructura del proyecto anterior. Por otro lado, debido a una cuestión práctica al no ser muy grandes estas torres, para seguir alzando sus muros, requerían de una base donde apoyar los andamios y apoyar el material de construcción. Somos conscientes de que cabrían más justificaciones, seguramente también podrían argumentarse otras hipótesis contrarias, pero el hecho de que fueran



Planta del triforio de San Vicente, señalando la posición de las marcas [y I

343 No es una marca muy rara, aunque sí lo suficientemente extraña como para considerarla de un solo individuo debido a que se da en grupos compactos fácilmente relacionados a tajos cercanos y progresivos. Además, todas las notaciones analizadas tienen similar grafía, tamaño e incisión. Resulta interesante que marcara las piezas de la cúpula debido a que es de los pocos elementos de estereometría compleja en los que hemos encontrado signos lapidarios y su doble curvatura nos asegura un conocimiento y valía profesional. Los otros dos compañeros que sabemos por sus marcas intervinieron también en ese lugar aparecen en tajos cercanos aunque no idénticos que nos permiten ver proximidad e independencia entre los individuos. Por ellos, podemos afirmar que el orden de la construcción se realizó de oeste a este: la parte baja de la torre primero, y más tarde y sin poderse asegurar del todo, el cupulín del balcón donde coinciden y en los dos primeros tramos consecutivos de las paredes de las bíforas norte y sur. Otras marcas de la zona baja de la torre no nos permiten sacar conclusiones tan claras debido a que tienen grafías más sencillas (como una simple x o un +), o no vuelven a aparecer más (como un tipo de A o una W con los palos de los extremos recortados). Por todo esto, creemos que la del corchete "[" nos da la oportunidad de ver cómo un individuo trabajó en la obra y seguir los tempos y lugares por los que se movió.

344 La pared de la galería alta que está en el lado occidental y que forma parte del testero donde se formaron las escaleras y el pasaje del balcón apenas tienen señales quizá como índice de la complejidad y por tanto de la ausencia de destajistas designados a esta zona. Una vez aclarado el tajo consecutivo, una vez concretada la traza que se iba a hacer, se ve como en el machón entre las bíforas sexta y quinta trabajan muchas manos (hemos contabilizado más de diez signos) lo que nos habla de rapidez en su construcción. Recordemos que en todas ellas las marcas son parejas en los lados norte y sur. En la pila contigua se reduce ya a dos individuos. Después de una zona baja sin marcas, un único individuo, el del "[", trabaja sólo hasta que otro se hace cargo de continuar su labor a excepción de alguna colaboración esporádica. Similar procedimiento sigue el proceso de construcción de la pila vecina (dos marcas levantan la mitad inferior, mientras una sola se hace cargo de finalizar la superior). En el siguiente tramo entre la tercera y cuarta bífora se ven más de tres marcas muy uniformes en todo su desarrollo (una trabajó en la conclusión de la pila anterior y dos lo harán en el siguiente). El consecutivo vuelve a utilizar cuatro o cinco individuos en la zona baja y alguna ayuda en la superior. Por último, el machón anterior al fondo de la galería repiten los mismos canteros aunque en menor número. En resumen, el sentido que le damos a estas marcas hace ver un trabajo realizado por individuos independientes que se van encadenando de oeste a este y en la que la aparición de nuevos signos es similar a la de los que desaparecen. Otro dato a tener en cuenta es que la inclusión esporádica de alguna marca de los tajos más occidentales suele producirse en las zonas bajas (por ejemplo, entre la 4ª y 3ª) lo que nos permite ver una intervención ocasional de un destajista que permaneciendo en el obrador debía estar trabajando en otra parte. El proceso contrario también se da (la existencia de alguna notación nueva en las zonas altas luego se hará común en pilas más orientales). Por otro lado, las tres bíforas finales, además de tener ya marcas claramente diferentes a las de los primeros tramos, lucen capiteles de distinto gusto por ausencia completa en temas figurativos y por cierta innovación en los patrones utilizados. Se aprecia una talla más burda y menos naturalista en aspectos como el recurso excesivo al doblado de las hojas centrales que pasa a ser el tema formal del que hacen gala algunos de ellos, o la progresiva reducción del dibujo de los bordes de las hojas que se afilan y alisan o se redondean en exceso y se aplanan. Estas mismas cosas las vemos también en los capiteles de la torre sur que debieron hacerse al tiempo que el fondo de las galerías altas.

345 No se ven marcas en dovelas, ni en las paredes de las escaleras de caracol, aunque sí en algunos plementos de los arquillos de las bíforas y de individuos que trabajaban en los machones que las constituían.

346 En ningún repertorio de los muchos que hemos manejado y que figuran entre la bibliografía ya referida aparece esta misma marca. A pesar de ser muy simple y semejante a otras en las que su principio tema central es una delta o un triángulo, la complejidad de las dos cejas que cierran uno de sus lados le confiere una individualidad única. El hecho de que se repita en otro obrador también puede ser debido a que la usara un mismo grupo familiar o a que se dieran en tiempos diversos. Sin embargo, la semejanza de las dos obras no permite separar mucho estos tiempos y, por tanto, es preferible ver en su repetición contigüidades más que divergencias.

347 Al realizar los arreglos de las cubiertas bajas de la girola de la catedral se encontraron entre los rellenos de las cubiertas de teja colocadas en el s. XVI varias piezas de las jambas de unas viejas ventanas desmontadas en las que predominaba esta misma marca. El número y similitud en donde aparecieron estas marcas nos permite hacer esta comparación que, además, no se contradice a la hora de verificar cómo se produjo el paralelismo temporal entre ambas fábricas.

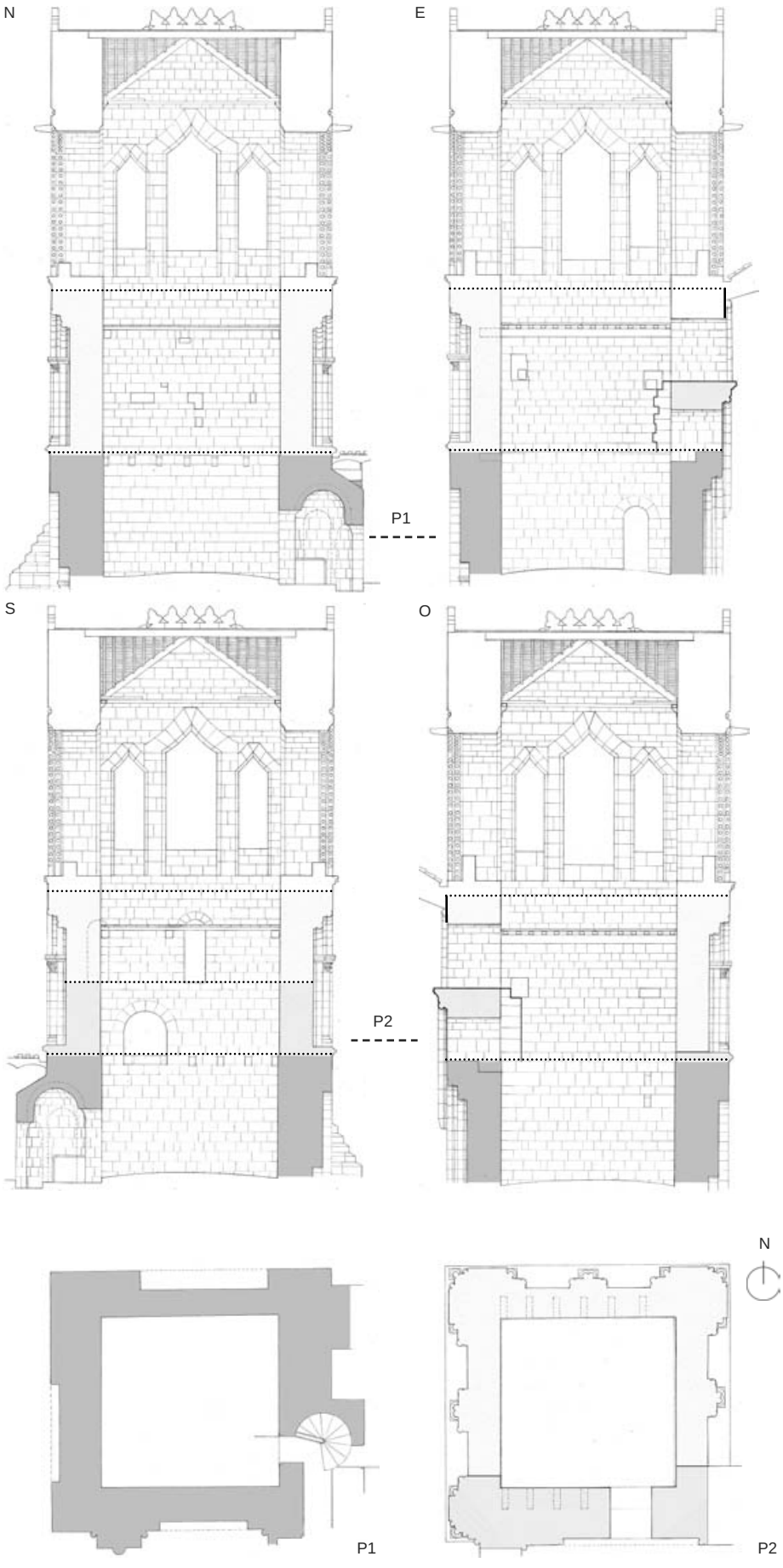
cerradas en piedra y no en ladrillo, y debido a que las obras se realizaran en dirección a la cabecera, nos induce a creer muy probable la hipótesis que defendemos.

Como ya dijimos, sólo en el lado norte se han conservado intactas todas las marcas realizadas por los canteros. Las de la torre sur fueron eliminadas durante la restauración. En las primeras hiladas son bastante escasas pero se incrementan en variedad de individuos y cantidad de notaciones según se asciende. Hay una, de dibujo similar a un corchete "[", que nos puede servir para iniciar algunas reflexiones. Veamos. El individuo que las hizo también trabajó en el cuarto de naranja que cierra el balcón sobre la nave central y aparece de nuevo en la elevación de los muros que separan la cuarta y quinta bífora de los lados norte y sur[343]. Está secuencia nos permite entender como era la forma de trabajo con la que se organizaban estos obradores. Por un lado, si el tajo era grande, como el que se requería para levantar las paredes de la torre, se debía concentrar a grupos de canteros en un sólo sector (unas siete marcas distintas se contabilizan entre sus cuatro paredes). Pero si el trozo a izar era más pequeño, como las paredes entre bíforas, lo llevaban en conjunto y en paridad, ambos lados norte y sur, menos canteros [344]. Si se quería correr había que disponer más manos en un mismo tajo, pero si éste era claro y estaba bien planificado, con dos o tres individuos bastaba para hacerse cargo de él y con variaciones entre ellos, proseguir también con los consecutivos. Observando la distribución y reiteración de las marcas, podemos hacernos cierta idea del ritmo de las obras y de las directrices que llevaron las mismas. Sin embargo, debido a que no han sobrevivido más que una pequeña parte de las mismas, de su estudio no se pueden sacar más que conclusiones parciales que si bien ayudan mucho, no llegan a despejar todas las dudas[345].

Otro aspecto que podemos afirmar del cotejo de los signos lapidarios es que estos canteros medievales no sólo trabajaban en una única obra de la ciudad sino que itineraban por los muchos obradores que permanecían simultáneamente en marcha. Por ejemplo, una marca como,  , que no es una marca muy extendida en nuestra iglesia y que tiene la suficiente complejidad como para poder ser considerada de un solo individuo[346], está en San Vicente en el segundo cuerpo de la torre y en la catedral en la galería alta de la girola hoy desaparecida[347]. Es decir, en posiciones que muy bien podrían ponerse en relación temporal y que añadirían a estas comunidades de trabajadores una movilidad que nos permite vislumbrar cuáles eran las fábricas de la ciudad que permanecían en activo simultáneamente aunque con distintos ritmos. Este ejemplo, puede ser extendido a la iglesia de San Pedro, donde, cosa anómala si se compara con San Vicente, los husillos de las axilas están repletos de marcas que son probablemente también de los mismos canteros que levantaron nuestras bíforas occidentales. Es decir, las dos parroquias más importantes de fuera de la muralla de Ávila no son tan gemelas como se ha afirmado, o al menos, no tanto en el tiempo en el que se llevaron a cabo. Sin embargo, es interesante ver en el retraso de la de San Pedro opciones constructivas y de traza llevadas a cabo por talleres coetáneos en formación y en los que los mismos canteros trabajaron indistintamente. Si a esto se añade el caso de la catedral, habremos de preguntarnos quiénes serían los responsables arquitectónicos de estas moles y cómo y quién decidiría cómo se financiaban. Preguntas que estamos lejos de poder responder, a pesar de lo importante que resultaría hacerlo, pero que mediante estos estudios comparados pueden irse vislumbrando parcialmente. En cualquier caso, parece lógico pensar que en una sociedad tan centralizada como era aquella, hubiera una cabeza directriz que coordinara tanto la construcción de las parroquias como de la iglesia mayor, aunque hubiera responsables encargados por separado de cada una de ellas.

7.7 Las torres y el nártex

Pero antes de proseguir por esa vía de incertidumbres, intentemos aportar certezas sobre cómo se concluyó la construcción de nuestra iglesia. Si la marcha de las obras del segundo taller fue de occidente a oriente como tan evidente resulta, ¿qué podemos decir de las partes altas de las torres y de la cubrición del nártex? ¿Qué fue lo primero que se izó, con



Alzados de las cuatro caras interiores de la torre norte, y plantas a las cotas señaladas, en los que se distinguen las progresivas fases constructivas

qué antelación y en qué medida? Prosigamos, pues, analizando qué es lo que se puede deducir del estudio de las marcas de los canteros, y de los desacuerdos o pentimenti que observemos al escrutar las hiladas. Lo primero que tendremos que explicar es cómo se levantó el segundo piso de la parte alta de las torres. Además, extrapolaremos lo que se deduce de la torre norte y lo haremos extensivo a la sur. A pesar de no ser idénticas, como podremos comprobar, sí se realizaron conjuntadas en el tiempo. Veamos. Una vez concluidas las cuatro paredes del tramo bajo, se comenzaron a levantar los paramentos de cada torre que daban sobre el vacío del nártex. No es difícil poder afirmar que esas paredes se levantaron en solitario con independencia de las tres restantes consecutivas que se hicieron más tarde. ¿Por qué somos capaces de asegurar lo que decimos? Pues, porque así se deduce al percatarse de que existen dos cortes verticales muy visibles en la torre norte situados en los muros que están nada más doblar los extremos de la pared que analizamos, la sur, y que nos indican que la construcción se quedó parada allí y además en sus primeras hiladas. Sólo después, al reanudarse la construcción de las torres, se concluyeron las tres caras más retrasadas y se igualaron los cuatro lados.

Nuestra hipótesis se confirma al comprobar que las marcas de cantero de estas paredes también ofrecen cambios en las familias de signos coincidentes con los ritmos constructivos expuestos. Pero lo que se puede analizar en la torre norte no es extrapolable a la sur, que recordemos tenía seis ventanas abiertas y no ciegas arquerías como su vecina. Sin embargo, estas cesiones en donde se paró la obra coinciden exactamente con las líneas verticales de las jambas de las ventanas que se hicieron en la meridional. Y, como esta posición resulta un óptimo sitio donde hacer un alto en la construcción, ya que se detiene en un lugar cuya fábrica queda finalizada a la espera del arranque vertical de la jamba simétrica, que habrá de hacerse cuando se reanude la obra, tenemos pues una nueva constatación que confirma la paridad con la que se levantaron estos tramos. De esto, asimismo, podemos afirmar que al lado norte también se pensó abrir un cuerpo de ventanas con bíforas, pero que finalmente fue desechado. No sabemos cuál fue la causa por la que sólo se hizo en el lado meridional, aunque suponemos que no dejó de pesar que fuera el primero en hacerse y que, por otro lado, fuera la torre más vistosa, la que daba al coso y a la ciudad.

Lo cierto es que en el lado septentrional, cuando finalmente decidieron terminar de alzar este cuerpo, se conformaron con marcar el fenestraje al exterior, sin llegar a producir los correspondientes huecos. Tampoco podemos asegurar cuánto tiempo se tardó en tomar esta decisión, pero todo indica que debió ser una opción rápida, ya que existe una marca con forma de estrella de cinco puntas, es decir, la conocida como estrella de Salomón frente a la de seis o de David, que fue utilizada en las tres paredes restantes y que también se ve en los tramos orientales de la galería alta. Como ya vimos, son precisamente estas bíforas del este las que se llevaron a cabo con temas formales utilizados por los escultores de los capiteles de la torre sur. De ello nos valemos para afirmar que no debió mediar mucho tiempo en la construcción de las dos torres a pesar de sus diferencias.

Pero, ¿podemos deducir algo más de todos estos datos? La primera lectura constructiva que hacíamos, recordemos, nos permitía afirmar que los muros enfrentados de las dos torres que conforman la caja del nártex se hicieron en dos etapas. Una, la inferior, se realizó por los cuatro lados a la vez y se concluyó al llegar hasta el forjado de madera. Más tarde, y arrancando en paralelo en ambas torres, se levantó un segundo tramo de una sola cara con la que llegar a conformar la repisa de apoyo de la bóveda octopartita del nártex. Si nos fijamos, ahora, en este alzado, vemos que lo que al interior de las torres coincidió con dos etapas constructivas claras (del suelo de la bóveda al forjado de madera y de allí, sólo por un lado, un trozo de pared con sus respectivos ángulos), nos encontramos que en el portal corresponde a un paño cuyo dibujo es único y difícilmente divisible en dos etapas. La línea en donde se paro la primera etapa, la del forjado de madera donde están los



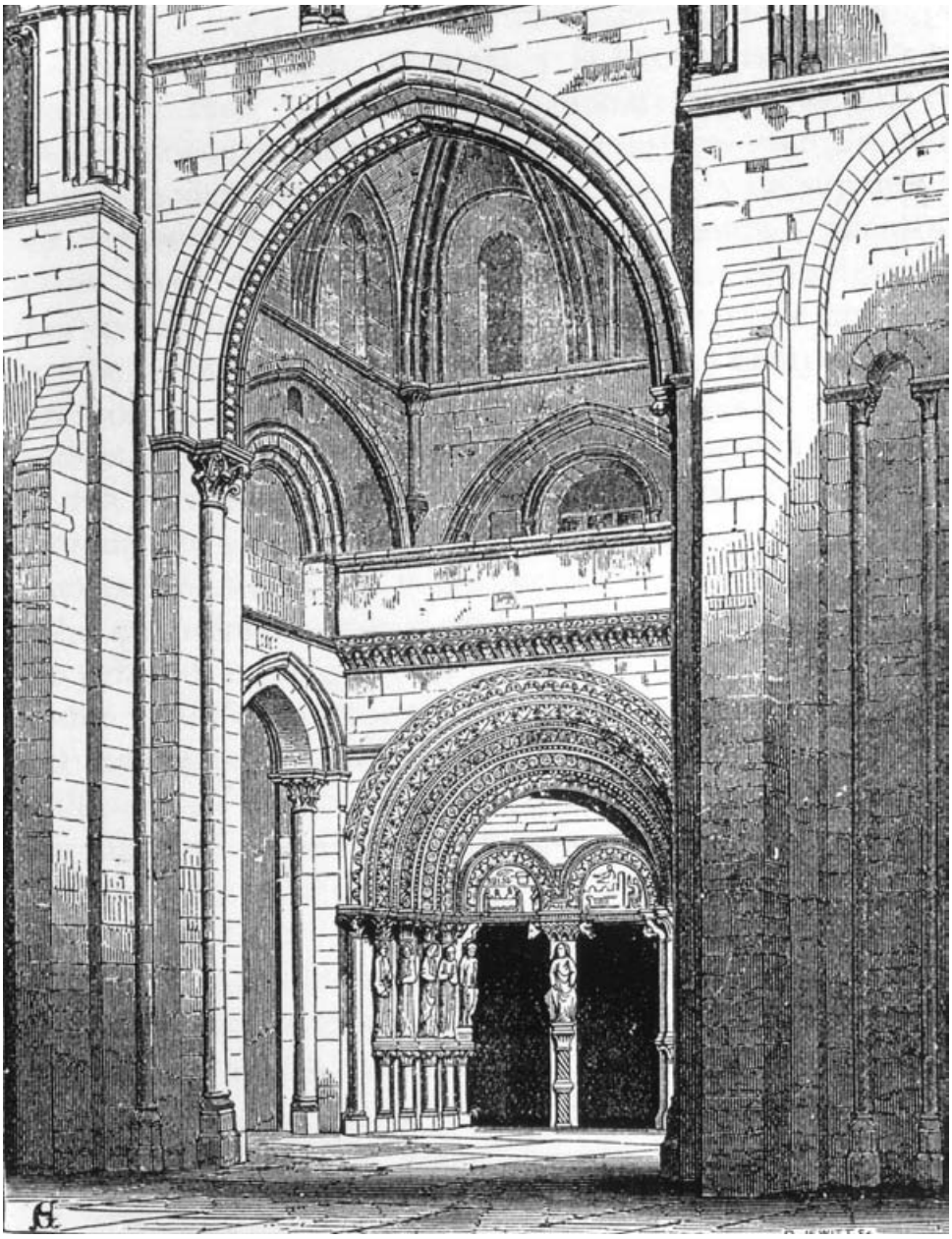
Fotografía de Laurent de la fachada occidental

mechinales, corresponde en el alzado del portal con una horizontal algo difícil para dejar detenida la construcción.

Trataremos, ahora, de explicar por qué decimos eso. En la parte baja se tuvo que hacer un trazado que visualmente resolviera lo que venía impuesto desde abajo, desde el arco de entrada a las capillas del nártex. Había que resolver los acuerdos verticales de correspondencias que, a causa de la eliminación de la bóveda primitiva que cerraba la portada, ahora iban a quedar vistos. Mayor dificultad tenía proseguir el alzado hacia arriba. Por un lado, se ampliaba el espacio un tercio y se pasaba en planta de un rectángulo a un cuadrado. Por otro, había que hacerlo en un solo cuerpo, desde el piso del pasaje de la tribuna balcón hasta la cornisa de la bóveda octopartita, pues dividirlo en dos hubiera dejado bandas muy estrechas y repetitivas. Así pues, el alzado del nártex debía fundir dos etapas constructivas en una sola cara que, además, debía solventar dos diferentes demandas, por un lado desactivar la verticalidad del rectángulo, y por otro, hacer patente un alzado y un espacio que vendría rematado por una gran bóveda. Todo un desafío que se supo resolver mediante un hábil truco, la aparición de un gran arco apuntado que cubría toda la superficie de la pared y que dejaba embebido otro menor de medio punto desplazado en la vertical de las capillas inferiores.

Pero veamos, ahora, dónde se hizo la división de las dos etapas constructivas del alzado exterior. La horizontal del corte se produce en el rellano de la ventana balcón de medio punto que encaja justo debajo del arco apuntado de descarga. Si prolongamos esta línea hacía los extremos, nos cortará los arranques del arco de descarga en sus comienzos. Prosiguiendo esta misma horizontal al interior del templo veremos que es la misma del final de la galería alta, es decir, una banda constructiva muy importante que antecede a la zona alta de las bóvedas nervadas. Esta interrupción constructiva constatada en el alzado interior de la torre, nos obliga a hacer un pequeño alto. Resulta arduo decidir si la conclusión de la zona superior del alzado del nártex fue pensada al unísono con la baja o si se trata de un arreglo tardío que se embebe algo en las esquinas de la primera fase para resolver el trazado del apoyo superior de la bóveda octopartita. Esta segunda hipótesis es muy arriesgada, pues supone, por primera vez en lo que venimos analizando, entender que la construcción románica comienza a ser consciente de que existe una espacialidad que va más allá del juego plenorrománico de correspondencias establecido por los sistemas de arcos, columnas y bóvedas encadenados. Es la primera constatación de que se pueden imbricar espacios mediante desplazamientos que no corresponden con líneas horizontales comunes a todas las partes del templo. Esta innovación será una característica del pensamiento arquitectónico gótico que en nuestra iglesia surge cuando concluía su construcción. Para decantarnos por la segunda hipótesis, como nos parece más acertado hacer, habremos de seguir viendo algunas otras cosas. Por ejemplo, observar cómo se realizó la solución que antecede a la cubrición de la bóveda sobre el portal.

Lo primero que nos resulta evidente es que, cuando acometieron la segunda fase del alzado que estamos comentando, ya tenían claro a qué altura colocar la repisa de descanso de la bóveda octopartita, pues ésta se produciría nada más cerrar los arcos apuntados que arrancaban de los extremos de dicho cuerpo. Sin embargo, esto no quiere decir que se hubiera decidido ya cómo iba a ser su diseño. Nos choca que se dispusieran entonces las columnas de las esquinas soportadas por ménsula que se adosaron a los cuatro ángulos de esas paredes. Esto lo decimos, porque en ese momento representan claramente una novedad lingüística introducida en la fábrica por primera vez. Pero, además, por su tamaño fueron concebidas para servir de apoyo a unos nervios más pequeños (posiblemente circulares) y no para los grandes y de envolvente rectilínea que luego se hicieron. El hecho de que finalmente se decidiera confeccionar la cubrición del cuadrado del nártex mediante una división en ocho partes, y no, por ejemplo, en cuatro, no nos parece que fuera premeditado. Al menos, no debió ser anticipado desde la zona inferior que estamos comen-







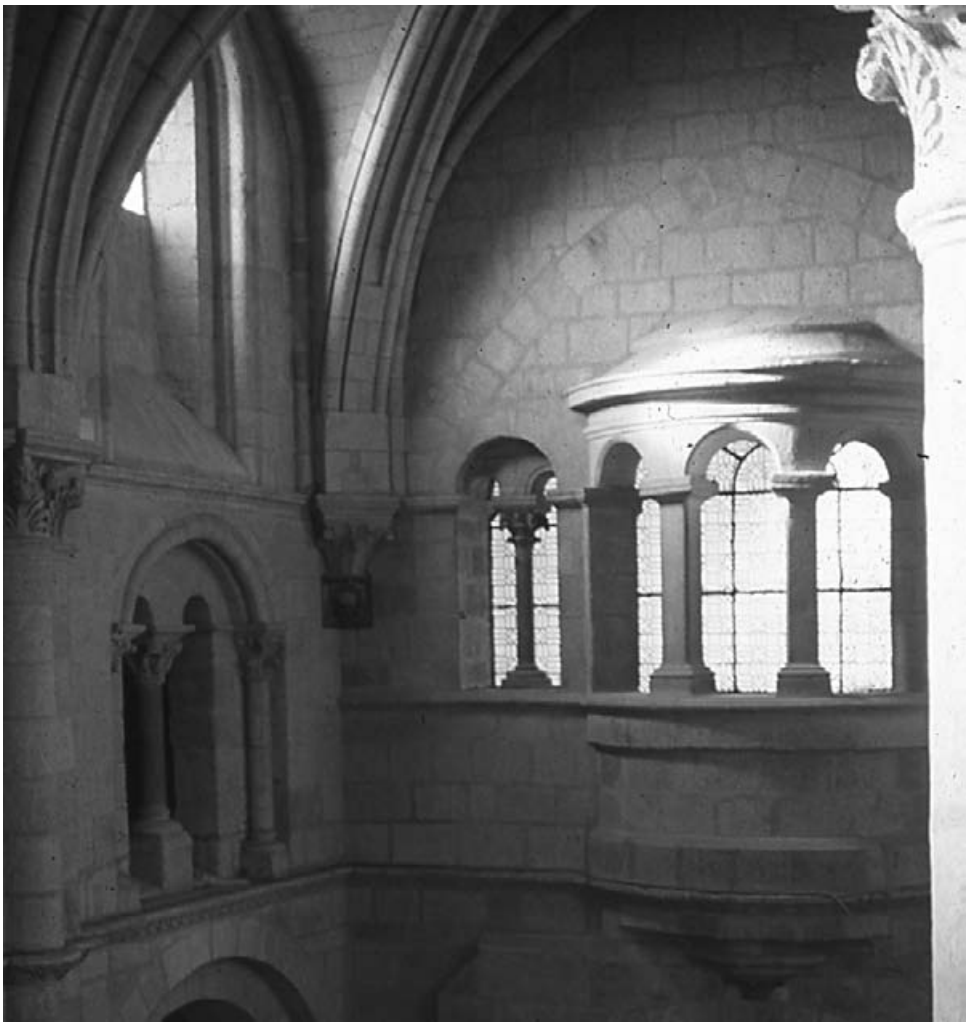
Grabado de Street del nártex de San Vicente

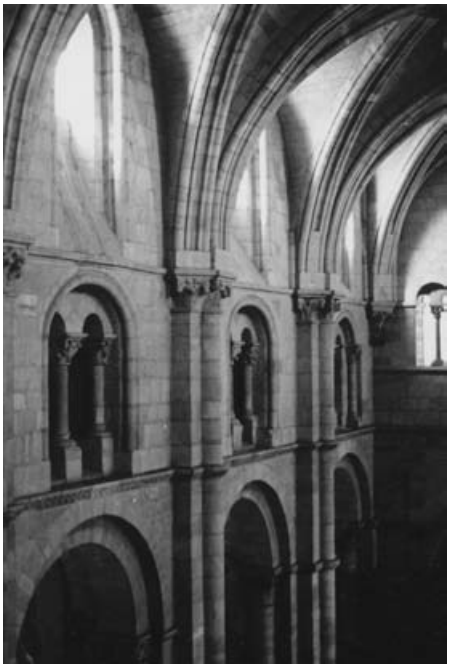
Fotografías de los laterales del cuerpo central del nártex

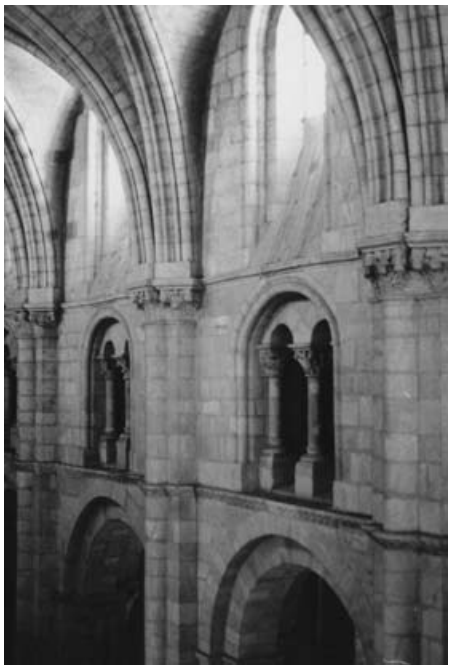
tando sino que se nos antoja una innovación sobre la marcha, de última hora. Así se deduce al ver que en las mitades donde se habían dispuesto las claves de los arcos apuntados de descarga decidieran servir más tarde para descansar los nervios centrales de la octopartita, y aunque ahora resulta evidente que esta decisión no supuso un grave defecto estructural, sí que representó otro anómalo encuentro lingüístico en una fábrica tan proclive antes a la continuidad vertical de todos sus elementos. Por este tipo de cosas es por las que pensamos que la fábrica de San Vicente debió crecer a trompicones, y, si bien es cierto que fue siguiendo un proceso constructivo lógico, no resulta tan claro que su diseño llevara semejante camino. En esa parcela parece que los cambios responden a la búsqueda de alternativas surgidas sobre la marcha, soluciones novedosas y de gran inventiva que no son anticipadas ni atadas por un proyecto previo.

Así que cuando se comenzaron a levantar estas dos paredes paralelas sólo se pensaba en alcanzar una cornisa horizontal que sirviera de repisa, un jalón más donde hacer un descanso a la espera de equilibrar las demás partes. La solución formal del cierre de su bóveda vendría después, cuando se tuvieran alzados todos los muros necesarios para conformar los correctos contrarrestos de los empujes que propiciaría enarbolar semejante peso. Antes, habría que esperar a que se resolviera el izado de los dos testeros, el de la nave y el del arco apuntado de la fachada de acceso, que como veremos ahora, no fueron nada sencillos de acomodar. Por entonces ya tendrían muy avanzados los tramos más orientales de la galería alta así como todo el primer cuerpo de las torres, pero nada de los fustes y capiteles de las ventanas de la torre sur, ni por supuesto, el ventanaje ciego del lado norte. Ese debió ser otro punto de espera. Pero antes de tratar más a fondo la construcción de la pared del balcón veamos otro aspecto importante necesario para comprender lo complicado que fue llegar a esa cornisa de apoyo de la bóveda octopartita. Para que se diera tal y como se logró, hubo que ir acercando progresivamente y desde abajo las dos caras de las torres mediante arcos sucesivamente recrecidos para lograr previamente lo que ya hemos señalado antes: que un espacio en principio rectangular lograra terminar arriba siendo un cuadrado. La dificultad, se deja sentir clarísimamente en la forma en la que se interrumpieron los dos finales de esos arcos volados al llegar sobre las entradas del pasillo de la escaleras de caracol. Al no haber sitio para poder ampliar más el arco, ya que para hacerlo hubieran tenido que meterse propiamente en la nave, y al tampoco ser posible su disminución (no sólo no les interesaba esta opción sino que tampoco era factible debido a que el pasaje estaba ya construido), hubieron de dejar interrumpido su remate mediante un pinganillo que se empotra literalmente en las dovelas del arco final de los pasillos de comunicación con las escaleras.

Es decir, cuando se realizaron esos arcos volados sobre los que finalmente se colocaría la repisa de la bóveda, los pasajes de comunicación entre el balcón, las galerías altas, las torres y las escaleras ya estaban medio construidas y no se podían ni desplazar, ni variar, ni por supuesto anular. Por tanto, a los constructores no les quedó más remedio que apretar en esas esquinas arco, dovela, remate y ménsula, pero todo ello al cuadrado, pues también acudían allí, aunque algo más relajadas por haberse planteado con anterioridad, semejantes finales de los pertinentes apoyos perpendiculares. Es decir, la solución que se alcanzó entonces no es que fuera de compromiso si no más bien fue un doble logro de compresión y comprensión, o mejor dicho, no sólo se consiguió con ayuda de calzador, si no a base de algún que otro retalle ya que en los extremos, el pinjante y la acanaladura que desciende por el lado contrario fueron labraron sobre sillares ya colocados en los que no se había previsto esta acción posterior como se advierte al ver parte de la petrificada argamasa aflorar por entre las juntas de algunas piezas. Es decir, aflorar la cal de asiento del sillar que se ha retallado para hacer en él una opción nueva no proyectada. Por tanto, toda la solución formal no se tenía prevista hacer así cuando se llegó hasta el forjado del primer cuerpo de la torre, sino que se pensó cuando se alzaron las paredes del segundo tramo del nártex. Es algo que ya habíamos detectado por las etapas constructivas que nos







Fotografías del balcón y de la nave

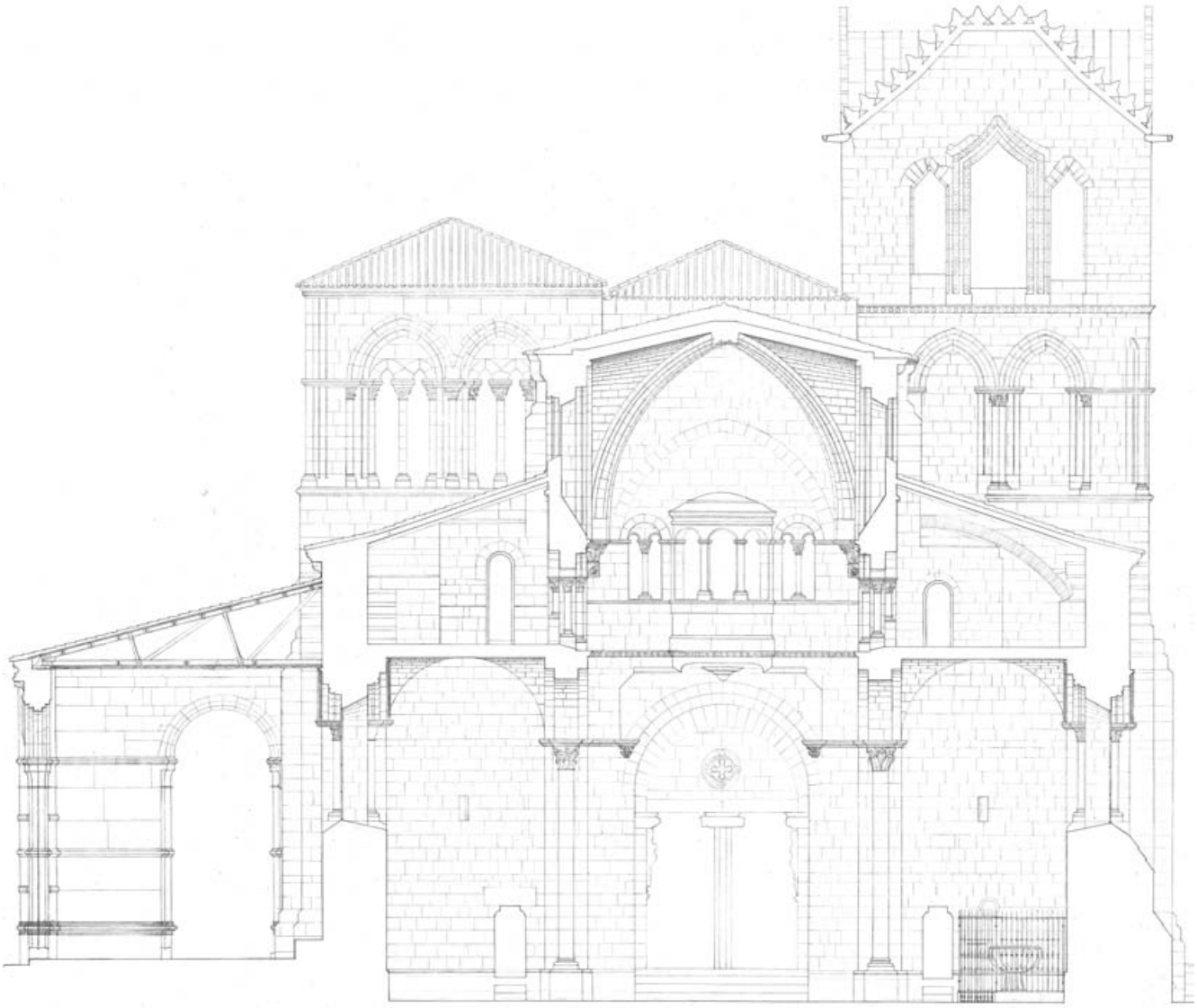
señalaban las marcas de cantería de las paredes interiores de la torre. La verdad es que el desenlace alcanzado es un alarde de concatenaciones. Es bien meritorio ver como sus responsables supieron sacar, raspando de aquí y de allá, tan solvente articulación dentro de un ámbito tan ajustado. Llevándolo a términos futbolísticos podríamos afirmar que el autor de esta jugada demostró ser un maestro del regate corto. Regate, además, de esos que se hacen dentro del área pequeña. Allí donde, sólo unos pocos son capaces de dilatar las distancias hasta conseguir que lo que para el resto de los mortales se transforma en un burdo embrollo, para ellos, y ante nuestro asombro, resulte ser el preámbulo de un espléndido gol. Aquel de conseguir dar con una solución a un problema de gran complejidad resuelta con aceptable limpieza y unidad, sin perder de vista que para que así se produzca debe alcanzarse con gran simplicidad. Eso es lo que hace que haya pasado desapercibida para los que la han estudiado con anterioridad.

7.8 El testero de la tribuna occidental

Sin embargo, tanto alarde no pasa sin dejar un inevitable reguero de lo que ahora se denominan eufemísticamente víctimas colaterales. Víctimas que en nuestro caso resultan, como poco, de difícil comprensión. Nos referiremos a continuación a una de las zonas más complejas sintácticamente y en donde se producen varias correspondencias lingüísticas que ligan los dos ámbitos espaciales de nuestra iglesia, la nave y el nártex, es decir, hablaremos del testero de cierre donde se situó el balcón de la tribuna. Allí podremos ver de qué manera se resolvieron los trazados del interior y del exterior y las consecuencias que tuvieron dichos trazados en los puntos de conexión. Es, precisamente, ese juego de interconexiones entre elementos lingüísticos situados en espacios diferentes a lo que hemos venido denominando correspondencias. En la arquitectura románica no resultaba muy complejo lograr una buena articulación de correspondencias, pero con el tiempo, esta noción de tratar de evidenciar las relaciones entre las distintas partes que conforman la articulación lingüística de una arquitectura, se va haciendo más difícil al tiempo que se va tomando conciencia de ella. Sobre todo en aquellos lugares en donde se han de articular dos ámbitos espaciales diferentes; en donde lo que se desea es que estén adecuadamente concatenados. Es el caso de nuestro nártex y su unión con la nave. No es un caso muy complejo, pero sí lo suficiente como para detectar que quienes lo hicieron, fueron conscientes de que había que guardar algún cuidado para establecer correctamente estas correspondencias.

En realidad, todo el enjambre de líneas y trazados que se interrelacionan en la unión de los sucesivos espacios nervados del gótico no se dio aquí más que de una forma muy incipiente. Sólo en los huecos de la tribuna que unen ambos espacios existe un problema propiamente de correspondencia compleja. Sobre todo en las impostas de las ventanas es donde se hacen visibles líneas horizontales que en la nave y en el nártex tiene una importancia dispar. Por eso, ha de tenerse en cuenta este problema y buscar una solución adecuada en la que se encajen bien esas líneas por uno y otro lado. Para entender mejor la solución que finalmente se desarrollo, lo primero que haremos es tratar de identificar concretamente de qué estamos hablando. Tiempo tendremos luego para darle alguna explicación que nos aclare cuál fue el motivo por el que se tomaron las decisiones que se adoptaron.

El primer aspecto al que habremos de referirnos es el de cómo fue construida en su parte alta esta pared de separación entre la nave y el nártex. En ella, se ve un arco de descarga que asoma de forma diferente por cada lado. Si seguimos atentamente su trazado veremos cómo contra él se apretaron en los extremos dos pequeñas ventanas geminadas mientras que su centro el balcón de la tribuna lograba hacerse acomodo con una mejor porción de espacio. Ya hemos visto arriba, cómo estaban de comprimidos los encuentros de las esquinas del nártex, así que no nos extraña que también aquí se resolviera el diseño del fenestraje de forma tan apretada. Basta con observar los cortes que tuvieron que







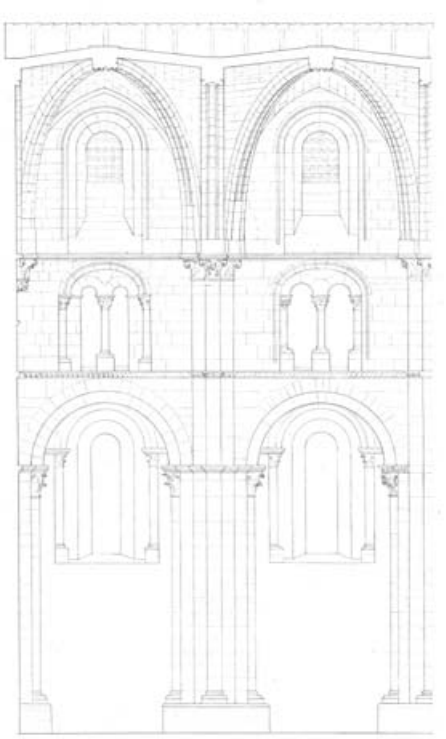
Sección transversal de San Vicente mirando hacia las torres y fotografías de las impostas al interior de la nave y al nártex

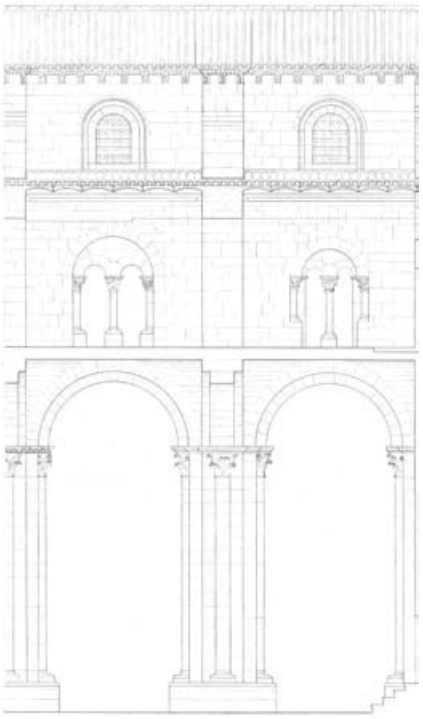
hacérseles a las dovelas de esas ventanitas en su encuentro con el arco de descarga exterior. Los arquillos que circundan las dos bíforas fueron, en un lado, afeitados para dejar paso al gran arco de descarga. Sin embargo, al otro lado, se optó por hacer la solución contraria, lo que se recortó allí fue el arco de descarga que pasa por encima.

Así que, a pesar de su semejanza, ambos arcos trasdosados no son totalmente iguales. Además, el del exterior vuela un poco para asemejarse a los tres restantes del nártex, mientras que el del interior quedó enrasado con el muro. Un tercer cambio entre las dos caras del muro es el de la forma y altura en donde se produce su arranque. El primero lo hace de forma canónica, es decir, en los salmeres que se apoyan en la imposta que los separa de las jambas. El otro tarda más en manifestarse y lo hace a una mayor altura, justo donde se encuentra la imposta corrida de las pequeñas bíforas que se abren al lado del balcón. Quizá su tardanza fue debida al cúmulo de circunstancias que coincidían allí donde debería haber tenido lugar su preceptivo punto de arranque. Entonces, debieron preferir retrasarlo a la espera de que, más arriba, las cosas estuvieran más despejadas y no tuvieran que hacerse un hueco compartiendo espacio con los capiteles de apoyo de las bóvedas nervadas y la ventana del testero. Así pues, a pesar de que su trazado fuera el mismo, el lugar donde colocaron sus respectivos salmeres no quedó a la misma altura. La verdad, es que un arco apuntado no tiene fijado su arranque a una determinada altura como el de medio punto. Puede variar, ya que no ha de entrar perpendicular a la imposta en el apoyo como el semicircular. Sin embargo, al tener uno y otro lado la misma curvatura, parece lógico que nos refiramos al más bajo como al canónico y veamos al otro como el que se debió adaptar por circunstancias adversas.

Si ahora nos fijáramos en las líneas horizontales donde se dispusieron cada uno de estos arranques, veríamos cómo tienen una repercusión diferente según los espacios donde se encuentran. La imposta de fuera, la más baja, conforma la línea inferior del cuerpo o banda situada en la zona intermedia del nártex, cuya cornisa superior sirve para apoyo de la bóveda octopartita. En ella se inscriben los cuatro grandes arcos de descarga apuntados, dos ciegos en los costados de las torres, el del testero que discutimos, y el de la fachada donde se produce el acceso al nártex y que se decoró con flores. Esta línea de imposta apenas tiene influencia al asomarse al interior de la nave, es la albardilla del pretil de la tribuna y arranque de las dos pequeñas bíforas. Por el contrario, la del otro arco de descarga, aquella que se ve al interior de la iglesia y que se dispuso más alta, tuvo un destacado protagonismo en la configuración espacial del templo. Remata y recorre todo el alzado de la nave mayor y sobre ella se apoyan las bóvedas cuatripartitas de la cubierta. De forma análoga, esta segunda línea de imposta carece de importancia en el nártex. El único punto por donde se asoma es en los ábacos que adornan los huecos de las bíforas y de las ventanitas del balcón de la tribuna. Un elemento bastante secundario visualmente en toda la articulación del portal. Así que la interconexión de las dos molduras que conforman los ámbitos del nártex y la nave apenas tienen relevancia en el lado contrario. Es interesante destacar, por tanto, que aunque escasa, sí existió cierta voluntad en cuidar la articulación entre estos dos espacios. Aunque esta fuera negativa, es decir, aunque fuera sólo para que se produjera sin alterar el lado contrario al que servía.

Pero antes de finalizar este epígrafe veamos cómo pudo construirse este complejo muro que tiene dos arcos de descarga con arranques a distintas alturas y en los que, entre otras cosas, se alojó la tribuna y el par de ventanitas geminadas de sus costados. Es decir, para levantar ese testero se debió comenzar de forma diferente cada lado, uno sin cimbrar, mientras que el otro que tenía algo de vuelo, pudo necesitar algún tipo de apoyo o al menos una plantilla para marcar adecuadamente el trazado de su arco. De cualquier forma, al comenzar su elevación ya se había previsto el diseño del balcón central, e inmediatamente, una vez concluido el peto, debieron de decidirse por la posición que deberían de tener las pequeñas bíforas. Es este un punto crítico que tendremos que mirar con cuidado. Por



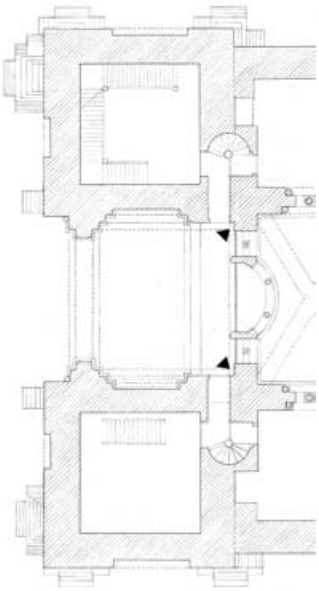


Alzado de los tramos quinto y sexto desde la nave central y desde la colateral norte

Fotografías de los encuentros de los arcos de apoyo de la bóveda del nártex con las puertas de comunicación con las galerías y torres







348 GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo Monumental de Ávila*... *op. cit.*, I, p. 136.

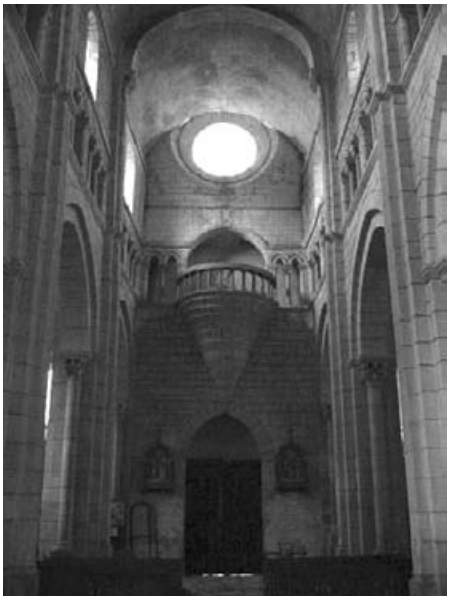
otro lado, ya dijimos que el arco exterior arrancaba donde concluía el peto, y parece como si no hubiera sido concebido ni pensado con anterioridad a esa altura. Decimos esto, porque en los costados verticales, en las jambas que se adelantan un poco sobre el peto, se ven titubeos en la labra de sus sillares. Es como si hubieran necesitado retrasarlas para dejarle algo de vuelo al cimacio donde descansa el arco apuntado volado. Mediante esa acción consiguieron crear un deseado efecto de continuidad que creemos fue decidido a posteriori y, sin duda, intencionado. Si se observa atentamente esta zona baja se ve claramente que los sillares de las jambas fueron retallados, es como si en un principio hubieran sido concebidos para dejarse más salientes y lisos, y más tarde hubieran decidido retranquearlos. Esta conclusión se obtiene al comprobar que en la primera hilada se ve el sillar completo. Sin embargo, no por ello se puede argumentar que no se pensara colocar desde un principio sobre ellos un arco. Sólo nos aclara el grado de libertad que manejaba el taller para rehacer pequeños detalles decorativos sobre la marcha.

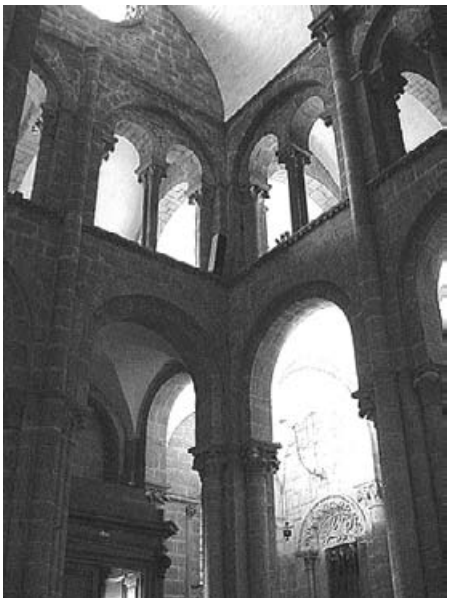
Como decía antes, más complejo es ver cómo surge el diseño y posición de las pequeñas bíforas que acompañan a la tribuna. Por un lado, el balcón central tenía su anchura definida desde la curvatura que se le había dado en la parte baja del pretil. En planta, ese arco de circunferencia se había comenzado a trazar desde el comienzo del peto, por lo que cuando se replantearon estas ventanas tenían fijada de antemano una posición: la de los costados del edículo. Pero su ancho no estaba determinado, podía variar algo, aunque no mucho debido a que estaba en función de la curvatura del arco apuntado de descarga que al ir subiendo iba reduciendo progresivamente el espacio en donde podían instalarse. Así esas bíforas, cuanto más bajitas decidieran hacerse, más anchas podrían fabricarse, y por el contrario, cuanto más esbeltas se plantearan, más estrechas acabarían siendo. Es decir, si en vez de bíforas se hubiera optado por un hueco único se hubiera podido subir algo la altura de su cimacio pues al reducirse en parte su ancho se habría ganado algo en alto. Esto hubiera condicionado también la altura del balcón, lo que no hubiera supuesto inconveniente alguno por estar más holgado debajo del arco apuntado de descarga. Sin embargo, no hubiera sido mucho lo que se hubiera ganado, pues el arco apuntado no permitía, debido a su progresiva inclinación, haber levantado mucho más el arco. Explicamos estas opciones para que se vea hasta qué punto estaba entrelazado y maclado todo este entramado de correspondencias.

Pero, se preguntarán ahora, ¿cuál es el motivo por el que nos hemos dilatado tanto en estos análisis? Como decíamos antes, la altura de las bíforas es uno de los elementos claves del proyecto de esta zona. Es el único elemento en el que se intercambian el entramado de líneas de la nave con el que existe en el nártex y como pasaremos a explicar a continuación, el elemento que más condicionó la altura final de todo el alzado de la nave mayor. Esto se puede apreciar en la anómala forma en la que se trazaron los arcos que circundan las bíforas al interior de la galería alta y sobre la nave central. En verdad, lo más complicado es explicar por qué los responsables de este taller se decidieron a llevar a cabo semejante solución. Gómez-Moreno, que ya reparó en esta licencia plástica, nos describe este alzado de la siguiente forma: “su ventanería de hacia la nave central son arquillos redondos, sobre machuchas columnas de granito y distribuidos en parejas dentro de otro arco carpanel, forma ésta de la que apenas hallo ejemplo coetáneo fuera de algunas criptas; los guarnece, sin impostas, un bocelón, menos en dos inmediatos al hastial, que tienen columnas por ambas haces y se harían primero, resultando ventajosa y razonable la variación en las demás”[348]. Sólo le faltó añadir que la solución era, además, inquietantemente asimétrica en sus caras opuestas, algo muy extraño en estas fábricas románicas que se izaban, como ya hemos visto, parejas a ambos lados del muro. En el alzado que se ve desde el interior de la galería no se construyeron, por tanto, estos carpaneles, sino tradicionales arcos de medio punto. Y el único motivo por el que no se realizaron idénticos por los dos lados es porque los que dan sobre la nave central hubieron de reducirse en altura para dejar sitio a la dichosa cornisita corrida cuya altura venía fijada por la de las ventanas









Fotografías del presbiterio de la catedral de Ávila, del interior de la catedral de Lugo, del balcón interior de San Hilario de Semur-en-Brionnais, y del triforio de la catedral de Santiago de Compostela

349 En la catedral de Ávila las bíforas de la galería alta sobre el presbiterio son de medio punto en ambos lados y de composición muy similar, a pesar de ser más esbeltas, de las que hablamos.

350 Un problema similar, algo más pronunciado debido a que las alturas son mayores, puede verse en la forma por la que optaron los constructores del primer taller cuando quisieron unir la imposta que corre por las naves de los transeptos y desde la que surge la bóveda de cañón con el cimacio de la ventana del imafronte. Como una y otra quedan a diferentes alturas, pasar de la ventana al medio punto del testero del cañón requiere una transición que ellos resolvieron mediante una escalera formada por piezas de cimacio.

Podrían haber adoptado otras opciones, utilizado una línea inclinada o no haberla conectado. En cualquier caso la opción que manejaron demuestra que hubo una premeditación estética clara. En las ventanas de la nave menor este desajuste se deja sin más. El cimacio de los capiteles de los fajones no concuerda por muy poco con el que se forma en las ventanas y que tiene al exterior de la fachada lateral mayor desarrollo.

de la tribuna y de las pequeñas bíforas de cada lado.

No es, por tanto, inocua la posición de esta imposta. Por el contrario, es factor determinante del anómalo alzado. Sobre ella se enarbolaron los cruces de las nervaduras que conforman la cubrición central. Si hubieran decidido mantener los arcos que guarnecen las bíforas de medio punto como al interior de la galería[349], solución que ahorraría algo en complejidad conceptual y, por qué no, tiempo en la fabricación de dos estructuras auxiliares diferentes para el cimbrado de cada lado, la cornisa superior tendría que haberse levantado un poco. Lo curioso es, que para hacer ambos arcos iguales no tendría que haberse alzado mucho esa línea de repisa. Es evidente que esta decisión no estuvo influenciada directamente por motivos estructurales, es tan poca la diferencia, que no podrán aducirse justificaciones técnicas basadas en temores estructurales que hubieran aconsejado reducir la altura por miedo a problemas de resistencia en los apoyos de las bóvedas. Es, una vez más, un cambio arbitrado en clave estética más que estática. Sin duda, debió ser una decisión basada en una apreciación puramente visual. Por eso, es interesante ver qué otras opciones se podrían haber barajado para resolver el problema[350]. Pero antes, tendremos que recordar qué condicionó la altura de esta cornisa. La respuesta ya la sabemos. Su posición vino fijada desde el testero, era la que tenían los cimacios de los arcos de la tribuna balcón y de las bíforas. Y como explicamos antes, si hubieran querido sobrealzarla lo hubieran podido hacer, pero se hubieran encontrado después con un serio problema de articulación lingüística. Es más, creemos que eso es precisamente lo que hicieron, conseguir una solución de compromiso, llevarla hasta el punto límite en altura que permitiera el arco apuntado de descarga exterior, sin que por ello necesitaran reducir los huecos que se abrían junto al balcón y que servirían para uso del coro. Eliminar estos huecos hubiera supuesto una menor presencia del coro en la nave. No es, por tanto, por un problema de iluminación por el que se abrieron estas ventanas. Creemos que más bien se trató de un problema de sonido y de visualización del presbiterio por lo que se mantuvo su colocación, a pesar de que con ello se forzaba una nave de alzado más bizarro.

Pero no se nos escapa que hubieran podido optar por otras soluciones. Por ejemplo, la de mantener el medio punto, lo que hubiera supuesto una elección más acorde con el lenguaje de la pequeñas bíforas del testero. Para ello, si hubieran querido mantener la continuidad de una cornisa algo más alta, no hubieran tenido más remedio que desligarla de los cimacios de las bíforas y curvarla ligeramente haciendo una imposta superior que circundara todo el testero por encima de las dovelas de los arcos. Esta solución es bastante común y sin más miramientos fue la que se hizo en el balcón de San Hilario de Semur-en Brionnais, el antecedente más próximo que se ha aducido de la tribuna de San Vicente. Pero esta opción no se usó debido al deseo de correspondencia ya mencionado. Además, cabría la opción de no colocar esta cornisa, pero recuérdese que servía como final del derrame de las ventanas superiores de la nave. De haberla eliminado, se hubiera hecho desaparecer la visualización de la marcada banda horizontal que tiene la nave, aquella que queda circunscrita entre la imposta inferior donde comienzan las bíforas y que finaliza en esta repisa horizontal del arranque de las nervaduras de la cubierta. Es decir, podrían haber optado por no darle tanta importancia a esta división del alzado en tres bandas horizontales, arcada, galería y claristorio. Bastaba que la cornisa superior se hubiera circunscrito a los cimacios de los capiteles y que hubieran desaparecido al llegar al paño de la ventanería. Parece como si se buscara que la imposta horizontal fuera una de las opciones estéticas más importantes del proyecto, la que hubiera determinado a pesar de todo la decisión del arco carpanel y su extraño trasero de medio punto, la que hubiera decidido recrecer la altura del comienzo del arco de descarga del testero, y aunque no nos hemos referido a ello aun, la que hubiera favorecido la propia anchura de las ventanas de la galería. Si éstas hubieran sido más anchas, como es común en otros ejemplos románicos (Santiago, Lugo...) hubieran sido más altas y hubieran complicado todo el diseño.











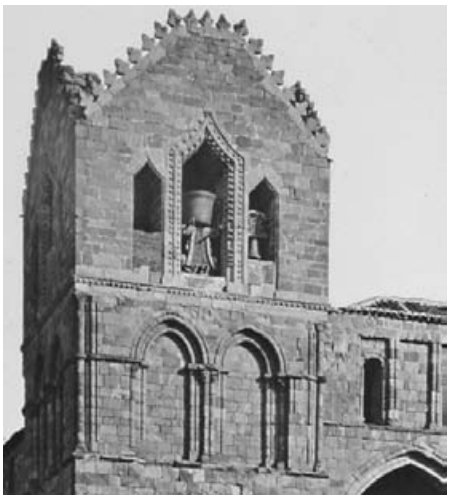
Fotografías del interior de Vézelay y Avallon

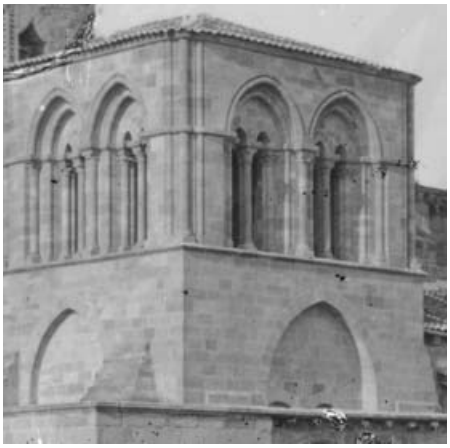
Debajo, a la izquierda, interior de Autun y Saulieu; y a la derecha Paray-le-Monial

Por ver hasta qué punto la solución está basada en un acto premeditado y voluntarioso, podemos presentar algunos ejemplos que estos constructores sabemos debían conocer. Ni en Vézelay, ni en Avallon, se produjo esta imposta corrida que formaliza la banda intermedia entre la arcada y el claristorio. Prefirieron dejar el paño de la ventanería alta corrido sin interrupción horizontal alguna. Quizá fuera por tener ambas iglesias bóvedas de aristas y no nervadaduras cruzadas como la nuestra. Podría argumentarse también que en ellas no se hizo un segundo cuerpo de galería. El recurso de acentuar las bandas horizontales fue introducido en nuestra iglesia por el taller borgoñón y ciertamente es un recurso muy común en esta región para hacer los alzados de las naves de varios pisos y techados con cañones apuntados (Cluny, Autun, Saulieu, Paray-le-Monial). Modelos de las que se separaron esos otros ejemplos paisanos más desarrollados de los que, como ya hemos explicado, hubieron directamente de surgir los escultores de nuestra iglesia. ¿Por qué entonces recuperar una moda ya periclitada en los modelos de origen y retrotraerla a otra que ya habían abandonado los artífices que llegaron a San Vicente? En realidad, en estas cubriciones con nervios como las que se hicieron en nuestra iglesia, se dan indistintamente ambas soluciones. Es más, en muchas de las primeras catedrales góticas se utilizaron todavía las bandas horizontales (Sens, Noyon, Laon...), mientras que en otras ya no se vio necesario el juego de marcar las bandas horizontales (París). Pero, avanzando ya en el tiempo, parece que el gótico pleno se decanta hacia su progresiva desaparición. Es evidente que debido a la importancia que van a adquirir los claristorios vidriados se tenderá a independizar lingüísticamente la trama horizontal de bandas corridas (también muy desarrollada por los triforios bajo los vitrales) y la verticalidad que desde el suelo marcan los pilares y nervaduras. No nos confundamos, la solución vicentina es una opción muy moderna, tanto como las que se hacían en el nuevo gótico de la Francia de entonces que se ha de incluir todavía en los gustos del primitivo estilo y que se distancia de las soluciones tardorrománicas de Vézelay y Avallon. Esto es así, a pesar de que tenga un origen cluniacense, y por tanto borgoñón anterior que desaparecerá con la irrupción de los nuevos aires que se le imprimirán al gótico parisino de la segunda generación.

Pero continuemos viendo otras alternativas. Para poder hacer una nave que luciera el mismo arco al interior y al exterior de la galería cabrían más opciones. Sin embargo, creemos que no van por ahí los tiros. No se trata de buscar cuál fue la idea que barajaban hacer con anterioridad. Por el contrario, creemos que estamos ante otro cambio de rumbo con la nave en plena marcha igual que el que se hace en una navegación de exploración. A nadie le extrañaría que en ella la estela de su gobernalle deje un curso dubitativo, errático, impreciso. Esto nos obliga a considerar otra posibilidad. ¿Se hizo el carpanel, y el bocel que lo circunda, al tiempo que se levantaba el medio punto de la galería interior? ¿No será que lo que vemos es un arreglo o una modificación parcial de ajuste realizada algo después? Es difícil poder decidirse por esta opción aunque algunos elementos nos inducen a poderla tomar por válida. Lo más importante es que creemos que esta posibilidad entra dentro de lo que podríamos llamar “forma de hacer del taller”. Es evidente que los encuentros entre muchos de los carpaneles y de las jambas que los siguen se produjeron tan torpes y romos que sólo la aparición del bocelón que los adorna permite endulzar su mala factura. Lo más sencillo es pensar que esta falta de cuidado se debe a que debieron ser ejecutados a posteriori y forzados por una dimensión fijada de antemano. El mismo lenguaje del arco y del bocel con el que se ablandan las aristas no se ve en otras partes de la iglesia a esta misma altura. Este retallado de los bordes trata de reblandecer su aspecto y ayuda a disimular el efecto de esos ajustes de compromiso llevados adelante con una fábrica en plena marcha. A pesar de ello, no podemos plantear sin más que fue un arreglo que se hubiera producido tras un cambio de tendencia destacado, quizá por la irrupción de un taller distinto, o mediado algún tiempo entre una y otra solución. Nos lo impide el hecho de que la misma diferencia entre las caras interiores y exteriores de las bíforas se vea en lo que se hizo claramente después en la torre sur. Sólo si tuviéramos gran parte de nuestra iglesia casi alza-













Fotografías de las fachadas norte y oeste de la torre norte

Fotografías del exterior y del interior de una ventana de la torre sur

Fotografías de los arcos de la galería, en las que se observan las diferencias entre los arcos que dan a la nave y a la galería

351 Algún pentimenti más aun se da en la torre norte que nos evidencia cierta exploración de soluciones posteriormente desechadas siempre referidas a la conclusión de este segundo cuerpo. Nos referimos al arranque de un bocel que se comienza a labrar en la esquina meridional del lado de la fachada en la torre norte y que se deja interrumpido a la mitad. La mejor explicación que tenemos de esta pequeña anomalía es que se comenzó a realizar el bocel cuando se prosiguió el izado de la torre. Es precisamente en esa altura donde vemos al interior que se había suspendido la fase anterior. Es probable que se pensara rematar in situ la parte inferior sin bocel, pero que cuando se llegó a la conclusión de la torre ya pareciera un esfuerzo excesivo y se prefirió dejar así. Algo más podemos decir de esa huella no concluida. Nos permite ver que existía cierta práctica de tallar a posteriori algunas partes para ajustar las viejas intenciones con los nuevos molduraje. En las fotos de Laurent, anteriores a los arreglos de Repullés, ya se ve igual. Por otro lado, conviene señalar un cambio que sí se hizo en la restauración. En las dos columnitas de las ventanas centrales sobre el gran arco de acceso se colocaron capiteles que no existían antes de la restauración. No es fácil imaginar cómo se pensaba concluir toda la coronación de la fachada occidental de la iglesia.

da se podría explicar que un arreglo epitelial como es el que proponemos hubiera decidido cambiar lo que se ve desde fuera y no variar lo que quedaba escondido dentro de los espacios secundarios del templo. Es un lástima que se restauraran en el XIX pues, de haberlas tenido intactas hubieran testimoniado nuestra opinión y despejado del todo las dudas que toda restauración, lógicamente, te ha de producir, ya que a falta de pruebas anteriores nada nos impide pensar que al realizarse la restauración se hubiera variado el original.

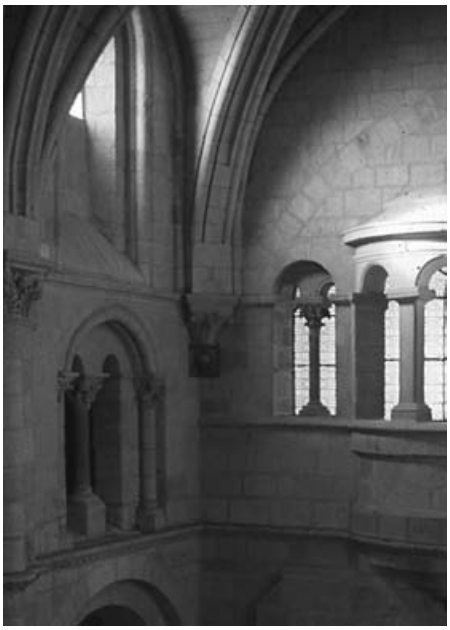
7.9 La conclusión de las torres

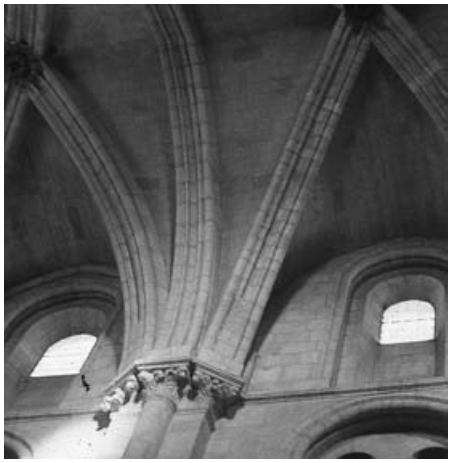
Todo este lío de hacer las caras opuestas de una misma fábrica diferentes no es muy distinto a la manera en la que se ejecutaron los dos cuerpos altos de las torres. Parece entenderse ahora mejor las alteraciones que allí se dan. Ya hemos señalado que tampoco ellas se hicieran del todo iguales. Sin embargo, no resulta fácil ofrecer un porqué lógico a estas variaciones. Lo que sí parece entenderse bien, es que la solución a la que se llegó entonces, modificó más cosas del diseño que el simple cegado de los arcos de la torre septentrional. Los demás cambios son en parte producto indirecto de la falta de huecos, pero también nos indican un cambio de mentalidad que será anticipación de un venidero cambio de gusto, aquél que con el tiempo se denominará estilo gótico. De los primeros, el más evidente es que frente a la columna central de cada paño que se sitúa entre las bíforas de la torre meridional, las de la norte se fabricaron geminadas uniendo dos fustes con sus capiteles para sujeción de los finales de los arcos. Pero esta aparición de la columna geminada sobre el muro no es nueva en San Vicente. La usó por primera vez el maestro aragonés en el ábside mayor. Sin embargo, no volvió a ser utilizada hasta cuando surge la necesidad de abrir los huecos de la torre sur. Es una solución que intenta abarcar el grueso muro con una articulación equilibrada entre machones y columnas sin tener que recurrir a elementos más groseros como derrames o tramos rectos. Cuando se comparan las articulaciones de los cuerpos altos de las torres se aprecia que la sur, al ser más grande y robusta, ofrece una visión menos elegante que la que se logró con la variación del lado norte.

Otros cambios estilísticos se dieron también. Hemos detectado uno que entronca directamente con algo de lo que ya se ha hablado antes. Se trata de la reducción a un mismo modelo de acantos de todos los capiteles de la torre norte, frente a la variación figurativa que todavía se produjo en la meridional. Esto es un signo de la irrupción de los nuevos aires que llegarán con el gusto gótico, donde se reduce la variación y se elimina en gran medida la figuración en los elementos arquitectónicos decorativos[351]. Por otro lado, es curioso fijarse cómo entre los paños este y oeste de la torre norte, no llegan a centrarse las ventanas, tal y como sucede en todos los de la sur. Por el contrario, se dejan levemente desplazadas para aumentar el machón de las dos esquinas septentrionales. No sucede así en la cara norte donde se realiza ya un buen reparto centrado en el espacio disponible. Visualmente con este desplazamiento se logra apretar la decoración sobre el arco vacío del portal y acentuar sutilmente la verticalidad de la fachada.

No parece lógico pensar que con esta solución se previera evitar futuros problemas estructurales. Con ese fortalecimiento de las esquinas más expuestas sólo se lograrían grandes nadas, pues al ser un cuerpo ciego de ventanas sin huecos, la resistencia no lograría aumentarse mucho más mediante esos supuestos robustecimientos. Se puede pensar en que se estaba preparando el terreno para los cuerpos superiores que nunca se llegaron a alzar, pero eso no justifica este cambio que no se había introducido en la torre sur. Otros aspectos podrían estar en la base de estos pequeños cambios, quizá alguno vinculado con el hecho de que, al ser la torre del cierzo, pesara en ellos un deseo de protegerla contra los rigores climáticos. Al estar en aquilón, también pudo existir cierta prevención asociada con una superstición tan proclive a ver en esa orientación cardinal la manifestación de lo maligno. Por ello, alguien podría aducir que la explicación para que decidieran cegar sus







Fotografía de Laurent de la fachada norte de la basílica y fotografías de la bóveda del sexto tramo, donde se aprecia la desaparición de los formaletes

352 Veremos enseguida cómo por el contrario los capiteles de la galería atienden casi exclusivamente a la lucha espiritual contra el demonio y que ya había hecho aparición en la portada. Estas zonas son anteriores a los cierres de las torres.

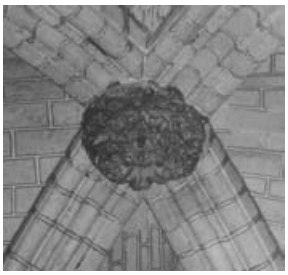
353 GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo Monumental de Ávila... op. cit.*, I, p. 136. El autor granadino señala además la existencia de tirantes de madera cuyos mechinales se observan todavía en el segundo tramo y que difieren de los compresores de madera que se colocaron en la restauración. GUTIÉRREZ, J. L., *Restauraciones... op. cit.*, p. CXXI, il. 51. Ya Repullés los había señalado en la tercera y no en la cuarta hilada como dice Gómez-Moreno. Añade, además, que los extremos, dentro ya del muro, se encontraban enlazados con una cadena de madera. Esta solución sería óptima para alzar las paredes de los claristorios hasta las cornisas a la espera de que se concluyeran las bóvedas. REPULLÉS, E. M., *Basílica... op. cit.*, p. 80.

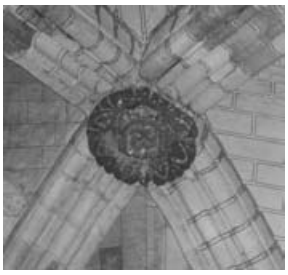
ventanas era la de evitar así, la entrada de espíritus demoníacos. Sin embargo, no tenemos constancia de elementos apotropaicos que pudieran ayudar a espantar a estos diablos[352]. Por el contrario, las campanas que se fueran a colocar en un hipotético tercer cuerpo sí podrían haber tenido esta función. Lo que sí podemos asegurar es que sobre un cuerpo ciego no estuvo pensado instalarlas.

Para justificar el porqué de estos cambios, ni tan siquiera podemos aducir motivos defensivos. Al tener un gran terraplén a sus pies, el declive ayudaba a mejorar la defensa de esa torre, y por tanto, la necesidad de cegarla parece que resultaría inútil si en la otra no había sido hecho. Sólo por motivos económicos puede entenderse el que no se llevara a cabo la apertura de las ventanas. Por motivos económicos, tanto pecuniarios como temporales. El hecho es que esta repentina prisa se aprecia en varios puntos distantes en el espacio pero próximos en el tiempo. También la decisión de concentrar en el lado meridional, aquél que da a la villa, la máxima de decoración posible frente a la austeridad del lado contrario, puede indicar una decisión basada en la economía de los medios visuales usados para lograr, con el mínimo gasto, los mejores resultados. Es evidente que las fuerzas flaquearon por entonces, y que la fábrica tocaba ya a retreta. Como veremos a continuación no era mucho lo que faltaba para que en lo grueso el templo se pudiera dar por concluido. Finalizado o no, parece que no hubo mucho estirón final. Cuando, pasado el tiempo, la obra llegó a las manos de los restauradores del XIX había muchas cosas que los canteros medievales nunca llegaron a terminar del todo. Otras fueron finalizadas y reparadas por otras manos, casi todas en época gótica (cimborrio y pórtico sur), y claro está, existieron múltiples arreglos menores, achiques diversos y chapuzas varias que no dejaron de atenderse para lograr mantener el templo a flote. Alguna que otra obra de ampliación también se dio, la sacristía añadida al norte y la sobreelevación de un tercer cuerpo de la torre norte, fueron las más importantes. Pero en general, el segundo taller se fue, dejando sin concluir muchos remates de la obra. No dio solución a la fachada occidental ni a sus torres y muy posiblemente tampoco cerraron del todo el crucero. En cualquier caso, no se puede tampoco afirmar que no concluyeran la mayor parte del trabajo, y de lo que no realizado dejaron pautas claras para su conclusión.

7.10 Aclaraciones y propuestas para una larga fase constructiva

Hagamos ahora un breve recuento de lo hasta ahora visto y tracemos el recorrido de cómo debió llevarse a cabo la conclusión del edificio. Lo primero que pensamos debió suceder fue que se finalizaron los cuerpos altos de las torres, pero en dos tiempos, el sur antes, en el que se abrirían ventanas, y después, el norte con los huecos ciegos. A continuación, debió de comenzarse a cerrar la bóveda octopartita del nártex que necesitaba para el contrapeso de sus fuerzas las paredes laterales de las torres. Para entonces ya se tendrían completamente levantados los primeros tramos de la galería. Los últimos, sin embargo, ya hemos dicho que se harían al tiempo que se montaban las bíforas de la torre sur como se deduce por el parecido que muestra la talla de sus capiteles. En cuanto a las bóvedas nervadas de la nave diremos que debieron de alzarse nada más finalizarse la del nártex. Es interesante señalar que entre el último y penúltimo tramo empezando a contar desde el este, la forma de su diseño varió algo[353]. Unos formaletes que recorrían los encuentros entre las paredes verticales y los plementos de las bóvedas del sexto tramo desaparecieron sin mediar explicación nada más comenzados los arranques del quinto tramo. Otros cambios menores se advierten también, como la falta de molduración de la parte central de los salmeres, quizá a la espera de un tallado in situ de flores como las que se hicieron en el arco apuntado del portal. Es posible que esta incidencia en los salmeres nos esté señalando una cesión temporal entre la construcción de la bóveda y la del muro, que sería anterior. Sin embargo, las decoraciones que se colocaron en los centros de las bóvedas forman dos familias. Son del mismo estilo que la de la clave de la bóveda octopartita las primeras





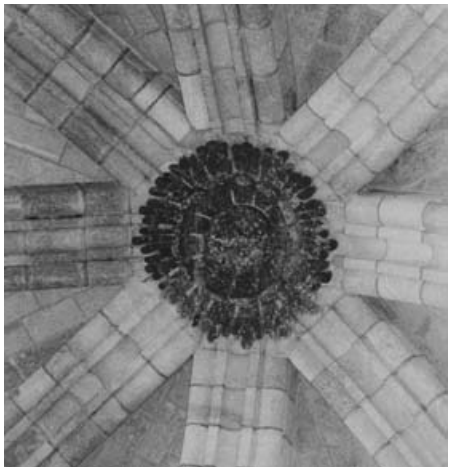




Rosetones del centro de las bóvedas de los 6 tramos de la nave, empezando de arriba abajo, de este a oeste y de la bóveda octopartita del nártex







354 Fotos de los nuevas tallas antes de ser colocadas en su sitio pueden verse publicadas por GUTIÉRREZ, J. L., *Restauraciones*... *op. cit.*, pp. CXI-CXV, ils. 36-40.

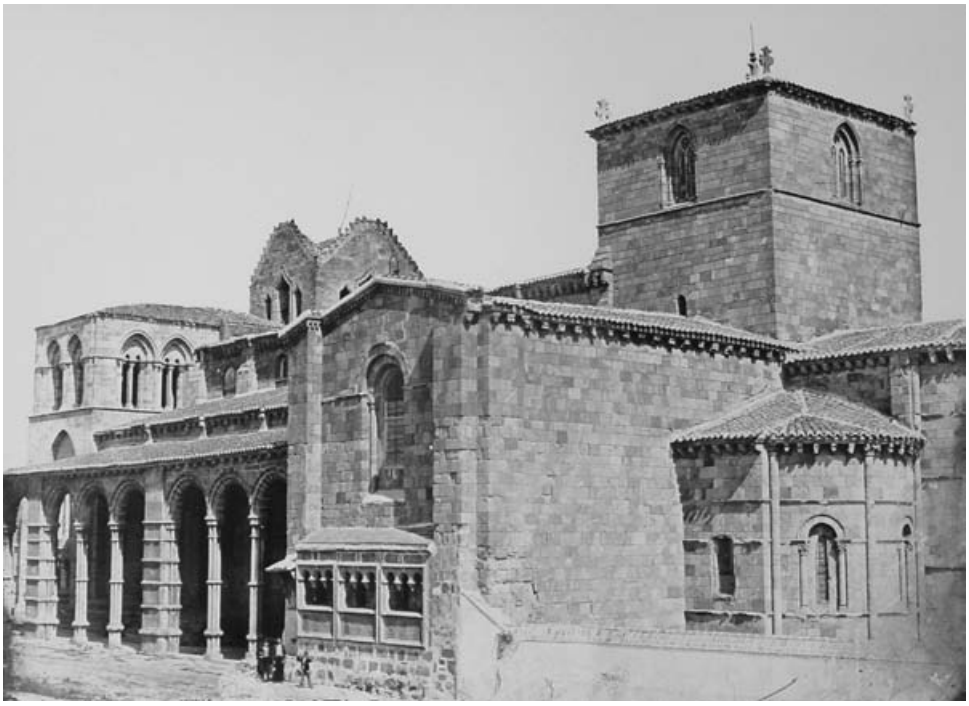
cuatro y algo diferentes las dos últimas más cercanas al cimborio. Esto, lo único que nos indica es que cuando se hicieron se acometieron de una vez la gran mayoría y se dejaron para el final las dos más cercanas al cimborio.

Por otro lado, no se aprecian grandes cambios estilísticos en el otro elemento decorativo que se realizó en la parte alta de la iglesia. Nos referimos a la rica cornisa labrada que remata la nave central en su lado sur. Es una hipótesis que no puede ser confirmada totalmente pues los restauradores la tallaron de nuevo añadiéndole incluso algunos de los canes que faltaban como se aprecia en las fotos anteriores a su intervención. Se advierten correctamente algunas dificultades de ajuste en su realización, ya que no se enhebraba correctamente al llegar a la torre donde el último contrafuerte y la jamba de la ventana se juntaban, y es probable que nunca se le llegara a dar conclusión en su época antes de que Repullés se encargara de la restauración. Pero también es posible que Callejo al remozar la torre sur hubiera desmontado algún fragmento. No tenemos por desgracia ninguna fotografía de Ávila anterior a las obras que Callejo hizo en el templo y que nos permita ver la torre sur en su estado original. Debido a que todo el material de la iglesia está rehecho es muy complicado hablar de una posible unidad estilística de esta cornisa pues podría confundirse con la que le dio al volverla a esculpir el escultor Tarragó[354]. Sin embargo, se conservan algunas de las piezas originales en el Museo Provincial de Ávila que atestiguan la fidelidad de las copias, por lo que con ese testimonio y mediante las fotos previas a la restauración de Repullés, se puede confiar, si no en una homogeneidad estilística, sí al menos en que esa igualdad icónico-temática que ahora luce fue un rasgo que también tuvo en origen. Este es otro dato importante de la conclusión de la iglesia, el hecho de que se produjera un alarde escultórico de tanta calidad y coherencia al final, justo cuando la obra debía de comenzar a languidecer como habitualmente sucede cuando a estos grandes conjuntos le sobrevienen los estertores.

Los capiteles sobre los que descansan las nervaduras debieron ser, también, todos ejecutados de una sola vez. Se encuentran algo más abajo que la cornisa por lo que hubieron de montarse con antelación a que ésta se colocara. Su estilo apenas varía entre los más distantes y corresponde al desarrollo de estemas estilísticos pertenecientes a los modelos que se tallaron desde el comienzo de la fase borgoñona. Son, sin embargo, pertenecientes a un periodo tardío dentro de la filogenia estilística general que entroncaría bien en un lapso temporal algo posterior a los primeros capiteles de las bíforas, cercanos ya a los que se ven en las últimas ventanas más orientales de la galería. Esto nos induce a pensar que cuando se replantearon las primeras bíforas todavía no se sabría cómo solucionar el cierre de la bóveda ni se habría comenzado a tallar los capiteles para las nervaduras y su ingeniosa solución en ángulo. Para ello, estilísticamente habría que esperar al menos a que se hubieran mediado los tramos finales de la galería, o quizá más tarde, cuando se tuviera concluido todo este alzado. Es probable que incluso ya se hubieran levantado los segundos cuerpos de las torres, la bóveda octopartita del nártex y que se avanzara parcialmente la solución que se le iba a dar a toda la nave sólo en el tramo más occidental sin que se levantaran las siguientes bóvedas (de ahí los formaletes interrumpidos y los salmeres de los perpiaños sin moldura en el quinto tramo) y que se interrumpieran parcialmente todas las obras hasta no tener concluida la galería.

Pero, también es posible que antes de comenzar con la parte alta de las ventanas del claristorio de los tramos occidentales se hubieran levantado ya todas las paredes de la galería alta. Es decir, cabría otra hipótesis constructiva más horizontal y estratigráfica cuyo proceso se desarrollaría completando niveles sucesivos y rehaciendo parcialmente lo ya ejecutado para adaptarlo a las nuevas soluciones que se iban pensando sobre la marcha. Esta explicación resolvería algunos de los problemas ya comentados. Por ejemplo, el hecho de que los arcos que circundan las bíforas aparezcan resueltos de forma diferente por su parte exterior e interior, procedería de un arreglo perteneciente a una segunda





Fotografías de Laurent de la cornisa de mediodía restaurada y del sureste de la basílica antes de la restauración

etapa. Así, la explicación a la diferencia no sería una extrañeza de la construcción original sino que estaría justificada por la alteración introducida a posteriori. De esa manera se explicarían los burdos encuentros entre las partes curvas y rectas de los carpaneles abocelados. Es como si se hubiera tenido que retocar parcialmente un primer plan dejando algunos desajustes que no llegan a ser graves pero sí lo suficientemente notorios como para ser detectados. Para realizar lo que ahora vemos bastaba con desmontar la parte central de las tres hiladas superiores, reducir la flecha del medio punto y abocelar in situ toda la arista. El triple capitel se colocaría por debajo de la línea de cornisa que se había conseguido encajar justo encima del arco. Una vez determinada cómo sería la solución definitiva, una vez resueltas todas sus complicaciones, se podría ir levantando fábrica con más uniformidad pues las pautas estarían claras y sería puro trabajo mecánico.

Esta hipótesis tiene algunas consecuencias añadidas. La primera, que como se vio al hablar de las torres, mediante las marcas y la secuencia constructiva que se evidenciaban por ellas, se comprobó que las paredes inferiores hasta el forjado de madera se alzaron en un primer momento. Después se llevaron a cabo las dos paredes enfrentadas del nártex, y más tarde, todo el cuerpo superior que queda por encima. Precisamente, esto que afirmábamos pudo suceder en la nave, coincidiría, por tanto, con las evidencias extraídas por las marcas de la torre norte. Así, la primera etapa detectada coincide en su altura con la que se le dio a la galería, es decir, de este a oeste, se pudo levantar una banda horizontal corrida y continua. En ella, los huecos de las bíforas, podrían haberse fabricado con arcos de medio punto en ambos lados. No deja de ser verdad, que al construirse se dieron algunos titubeos, el más importante el que hizo cambiar el diseño de las ventanas entre la sexta bífora y las demás. Por otra parte, también deberíamos de poner en coincidencia constructiva con esta fase los comienzos del testero de la nave aunque sin necesidad de verlo finalizado totalmente. Es indudable que los capiteles figurativos que se colocaron allí y los de los de los tres primeros tramos son de la misma época, pero pudieron hacerse ajustes que ahora resulten difíciles de detectar. Los tres tramos consecutivos de la galería ya no son figurativos pero sus tallas no distan mucho de los modelos vegetales anteriores. Es verdad, que por las marcas de cantero, podría deducirse también un cierto decalaje entre las tres primeras y las tres últimas ventanas. Pero sería una subfase dentro de una misma etapa.

Sólo una vez finalizada esta etapa se plantearían la cubrición de la nave. Quizá hasta ese momento sólo se supiera que se iba a levantar un piso más, sin definir todavía cómo hacer la cubierta, o pensando todavía en que se haría de forma diferente a la que luego se hizo. La modificación de la parte alta vendría después. Fase que reharía el alzado interior con la solución de los carpaneles abocelados y que llegaría a levantar todo el claristorio hasta la cornisa de los arquillos del lado sur y la más modesta del lado norte. Para entonces, ya se habría levantado las dos fases siguientes de las torres. De los alzados interiores que se reharían parcialmente, el primero fue el que dio solución a la forma en la que produciría la transición hasta el apoyo de la bóveda octopartita. Como vimos, parece que en esta fase hubieron de desmontar algo los paramentos de los ángulos para encajar los finales de los arcos de descarga. Para nosotros, es el mismo mecanismo conceptual que se desarrollará en la nave y muy posiblemente anticiparía temporalmente la solución que se dio allí. De hecho, como ya se ha dicho, una vez resuelto el testero en la parte del nártex se habría que encardinar con el de la nave que es algo superior. Por ello, creemos que el mismo procedimiento de solape de la fase nueva sobre la anterior que se dio en el portal se llevó al alzado de la galería. Con posterioridad se comenzarían las bóvedas. La primera, la octopartita, después de tener alzadas las torres, y sucesivamente las demás crucerías de la nave.

En definitiva, esta segunda hipótesis horizontal, más ordenada y secuenciada, nos permite descubrir las opciones de proyecto de manera más racional y meditada. En ella el arreglo o acomodo a una solución posterior da como resultado una variación parcial del mode-

lo precedente. Tanto en la primera como en la segunda hipótesis, deberíamos de aplicarle a nuestras explicaciones un amplio margen de incertidumbre. Al intentar reproducir todos los pasos por los que pasó la obra al construirse, hemos de introducir una fuerte matización. Por mucho que tengamos la certeza de que existiría una narración única, aquella que reprodujera adecuadamente la linealidad del tiempo y ordenara según esa concatenación de acontecimientos cómo fue levantándose paso a paso la obra, somos también conscientes de que si intentamos evocar esa interpretación, estamos obligados a deformar la realidad pasada y a introducir un amplio margen a la subjetividad frente a nuestra pretensión de la mayor objetividad. No hemos de minusvalorar que siempre existe escondido en la interpretación un fuerte componente de arbitrariedad.

En nuestro caso, al modelo de crecimiento de renglón horizontal que avanza por tramos estratigráficos y que mediante posteriores fundidos, rehaciendo parcialmente lo ejecutado, va completando el alzado en sucesivas pasadas, se le tendría que contraponer otro modelo, digamos de onda oblícua, cuyo desarrollo es lineal de oeste a este siguiendo un crecimiento que avanza, al tiempo que va rehaciendo por detrás lo ya ejecutado. Existe, pues, un grado de imposibilidad para llegar a esclarecer narrativamente cómo se produjo esa hipotética sucesión temporal que asumimos como lineal pero que hemos de reproducir mediante dos hipótesis basadas en modelos de crecimiento excluyentes y de vez en cuanto sazonada mediante impulsos, podríamos decir “cuánticos”, que articulan el tiempo en épocas de mayor y menor concentración laboral. Es como si al forzar la explicación de lo que intuimos fue un sencillo proceso acumulativo, las interpretaciones lo deformaran hasta crear múltiples desenfoques simultáneos que, sin permitirnos deshacernos del credo de la linealidad objetivable en la que se produce el transcurrir de los hechos, nos haga ser conscientes de la polifacética presencia en la que se deforma la realidad hasta llegar a producir un poliédrico híbrido inasible. Es como si un detective tuviera que reconocer a una persona desaparecida utilizando como retrato robot una pintura cubista. Sabemos que detrás de la deformación con la que el pintor presentó a su retratado existe un rostro real como los que normalmente vemos. Pero su deseo de reflejar no sólo lo que tenía ante sus ojos sino algo más allá de lo pictóricamente visible nos dificulta enormemente para desentrañar cómo era en realidad. Por muchos retratos cubistas que nuestro detective tuviera del desaparecido, su certeza de la existencia real del mismo no se modificaría un ápice, aunque tampoco disminuiya el desaliento que sentiría para facilitar su identificación.

Ya tuvieron esa misma sensación los científicos que trataban de ver la luz, de observar lo invisible. Cuando a principios del siglo XX se investigaba la esencia de la energía lumínica se dieron cuenta que los instrumentos que les permitían avanzar en sus estudios al mismo tiempo les deformaban lo que veían. La consciencia de esa deformación dio como resultado un importante principio físico, el principio de indeterminación entre dos modelos que se excluyen pero que ninguno de ellos acaba de ofrecer una explicación convincente por separado. En nuestro caso, aun teniendo la certeza de que se dio la opción lineal en la que se produjeron los hechos, los dos modelos que hemos manejado nos acercan a una realidad ya deformada. El problema es que sólo somos conscientes de lo que tenemos ante nosotros, siendo lo que desconocemos y pudo suceder una incógnita de tal magnitud que cualquier intento de introducir esa variabilidad de la existencia entre los planteamientos nos arrastra a tan inabarcable incremento de la certeza que imposibilita llegar a un lugar seguro. Pero lo contrario es también una limitación, el más puro positivismo cientifista nunca logró llegar a la explicación de lo que tenía delante como realidad.

Por eso, hemos optado por hablar del concepto del indeterminación y no del de incertidumbre. En realidad, ambas palabras traducen el mismo principio enunciado por Heisenberg, pero la primera hace más hincapié en la dificultad de conocer el estado de la realidad a través de los procedimientos analíticos a nuestra disposición que la segunda, que es un principio activo de lo que se estudia. Así lo vio Daniel Rico, quien utilizó este concepto de la





355 RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.* p.334.

Fotos de la imposta de la nave central con faltas de talla en los encuentros con la pieza que abraza el fuste, decorada con flores del segundo taller

incertidumbre en su tesis y lo definió como la categoría básica de la dinámica constructiva del románico[355]. En nuestro caso preferimos la otra traducción, la de indeterminación, pues tenemos la certidumbre de que lo que existió alguna vez como realidad es imposible volverlo a recrear sin que en el proceso exista un alto grado de indeterminación. Nos parece mejor, así, no categorizar mucho al estilo sino lo que de él nos ha llegado. Es decir, podemos hablar de la realidad pasada por los reflejos que de ella tenemos pero siempre sin poder estar seguros de que lo que reconstruimos no sea más que un acto de voluntad imprecisa. Por ejemplo, y de forma más estadística que por evidencias habremos de reconocer que entre el taller aragonés y el borgoñón se aprecian dos modos de pensar el proyecto categóricamente diferentes. La especulación que se observa en el segundo, por muy descoordinado que nos pueda parecer, es diez mil veces más creativa que los pequeños logros evolutivos que se detectaron en el primer momento. A pesar de que para nosotros esto resulta un hecho insoslayable, sin embargo, no podemos aportar pruebas que establezcan esta hipótesis como una tesis probada.

7.11 Volvamos ahora a replantear el primer proyecto

Después de esta conclusión sobre el método aplicado en el análisis de la arquitectura del pasado veamos qué podemos decir del anterior proyecto con el que se inició la construcción de San Vicente. Porque, es el momento de que nos interesemos por otros desajustes que debieron de solventarse a última hora, según se iba avanzando hacia el crucero y que hemos silenciado hasta tener claro lo anterior. Por ejemplo, un tema que ha chocado a todos los que han estudiado esta iglesia es que en la imposta superior de la arcada de la nave se tallaron unas carnosas flores circundando el fuste de las semicolumnas de las pilas que son claramente del último taller. En realidad sólo las hay en los tramos intermedios, es decir, en el segundo y en el tercero. Su inconfundible parentesco es fácil de reconocer y no deja de ser chocante que se tenga que asociar a lo último que hicieran los escultores antes de dar por concluido su trabajo precisamente en un punto dentro de la obra del taller anterior. Estas carnosas flores son penta, hexa y heptapétalas, todas ellas sin anillar y muy parecidas, aunque no iguales, a otras que recorren la parte superior de la cornisa alta meridional. Nada tienen que ver con las que circundan la semicolumna del primer, cuarto y quinto tramo. Éstas están anilladas y en las pilas occidentales, que son las que se completaron desde abajo los borgoñones, siguen por la imposta con idéntico dibujo. En resumen, al analizar este pequeño detalle se sacan algunas conclusiones interesantes. La primera pila después del toral y las dos últimas se debieron hacer muy al comienzo con un estilo más cercano a lo que ya había establecido el taller aragonés. Sin embargo, dada la dinámica de la obra, se dejaron sin concluir los tramos segundo y tercero. Cuando tuvieron que completarlos, había pasado mucho tiempo, y quizás, las prisas y las ganas no estaban para finuras. Así que se hicieron unas carnosas flores sin anillo exterior, y con ciertas variaciones, que solucionaban el problema sin demostrar gran interés por las formas anteriores.

Estas flores las vemos también como dijimos en la cornisa sur. Además, para realizar el anillo decorado sobre la columna se tuvo que cambiar la mayoritaria opción aragonesa de los fustes lisos e introducir una nueva pieza con el saliente que tiene toda la repisa de la imposta. Lo más curioso es que fueron tan descuidados en estas inclusiones que no terminaron de tallar los laterales que entroncan con las partes de la imposta. Éstos habían sido ya labrados por el primer maestro pues así lo manifiesta la talla que lucen. Sin embargo, este descuido nos informa de una cosa que hasta ahora había pasado inadvertida y de la que ya hablamos antes. Es muy posible que la nave diseñada por el primer maestro fuera idéntica a la realizada en los transeptos, es decir, tuviera el cañón de medio punto apoyado sobre una imposta corrida y los capiteles en los que descansaban los fajones, que no se debieron tallar, sí dejaron su marca en el giro que el inglete haría al volver sobre el cimacio. Esto se ve muy bien en algunos de los tramos que el último taller dejó sin rematar al



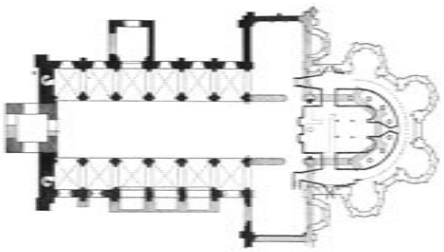


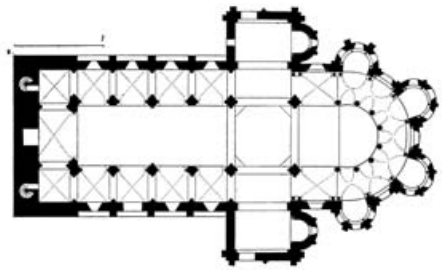
Otro ejemplo de talla incompleta en la imposta de la nave central finalizada en el lugar donde se hubiera debido de unir al cimacio del capitel de nuestra hipótesis de nave central de cañón con fajones

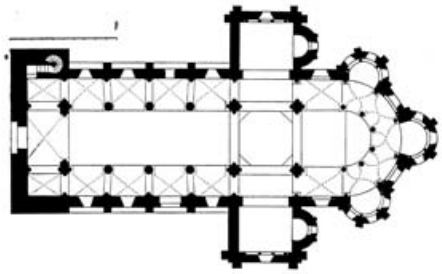
Cimacio del capitel del fajón de la bóveda del transepto perteneciente al primer taller

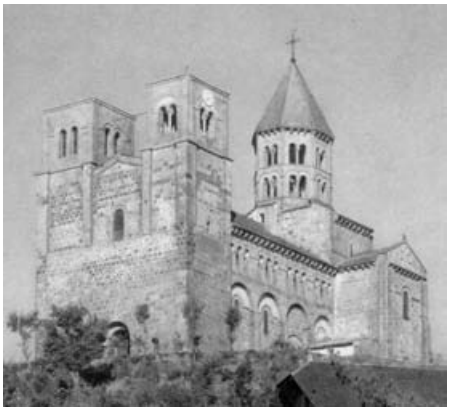
tener que concluir la colocación de los anillos florados sobre las semicolumnas.

¿Cómo explicar si no, que esta pieza incrustada de lleno en la primitiva fase del taller aragonés se hiciera al tiempo que el detalle ornamental de la última hilada tallada por el borgoñón? Sólo mediante un ejercicio de retoque parcial de las partes más antiguas que no se llegarían a resolver hasta que el resto del templo no se hubiera concluido, puede tener sentido este en apariencia desfase. Fue en el centro de la nave donde finalmente se terminaron de hacer los últimos retoques de la misma. Es decir, cuando se remataba la cornisa alta de la nave se estaría terminando de retirar los andamios y cimbras de las cubierta y se harían los últimos ajustes de las partes de la nave que, por la marcha de las obras, nunca se habían llegado a terminar. Sería entonces cuando se introducirían elementos estilísticos menores en emplazamientos muy alejados temporalmente con sus vecinos. ¿Dónde se dieron estos desfases de forma más llamativa? Justo a mitad de nave, entre la segunda y tercera pila, el lugar en el que habían quedado interrumpidos los trabajos del taller aragonés, que iba de este a oeste, y al último sitio al que llegaron los borgoñones, yendo en sentido contrario. ¿Qué podemos decir del testigo de la primitiva nave y de la que finalmente se llegó a diseñar? La verdad es que esta nueva evidencia echa por tierra cualquier parentesco con los primeros ejemplos románicos de iglesias con galerías altas. También hace reconsiderar la similitud con el taller leonés de San Isidoro. A nuestros ojos, el alzado de la nave es anterior. Quizá su parecido se entronque con las iglesias segovianas, aragonesas o palentinas que a principios del XII se estaban construyendo. Lo más notable sería haber realizado una planta con dos transeptos tan pronunciados y las dos pequeñas torres occidentales, pero sin llegar a plantear todavía un claristorio como el leonés. Para concluir, resulta interesante ver las escaleras de las axilas ascender directas a las cubiertas altas sin detenerse en las de las naves inferiores, que quedarían ahora más bajas, y a las que se accedería directamente desde los husillos occidentales o directamente desde las torres como sucede ahora. Por último, el cuerpo occidental que comenzaba a desarrollarse en las zonas palentinas se trasforma en un cuerpo torreado a semejanza de los del grupo de las catedrales gallegas o de la de Pamplona. Es curioso entender el compacto foco del “Auvergne romane”, con sus transeptos salientes y sus exteriores occidentales con torres enrasadas al muro exterior de las nave menores, como un modelo parecido en su morfología volumétrica aunque muy diferente en su estructura interna. Este modelo de templo puede servirnos para recrear la imagen que pudo tener nuestra iglesia pero con muchas salvedades, claro está. Las más importantes, aquellas que no deben pasarse por alto, son las referentes a las girolas con capillas absidiales de sus grandes cabeceras, la excesiva elevación de la nave central con las galerías sobre las colaterales y que, sin ventanas de iluminación, llegan a izarse hasta tomar la altura de los transeptos (cosa que, por otro lado, sucedió en lo que hizo después el taller borgoñón). Tampoco sería igual la manera en la que se pensaba hacer la caja de las torres, aunque sí la colocación de las escaleras en el muro occidental. En definitiva, aunque la imagen de estas iglesias se podría parecer a lo que hubiera sido el primer proyecto del taller aragonés, entiéndase que este parecido es algo epitelial y no se tome en ningún caso como modelo ni parentesco con él. Nuestra iglesia sería una evolución de la tradición constructiva peninsular con menos modismos leoneses de los que hasta ahora se habían encontrado como Rico señaló en su tesis en referencia a la escultura y que ahora se puede extender también a la arquitectura.









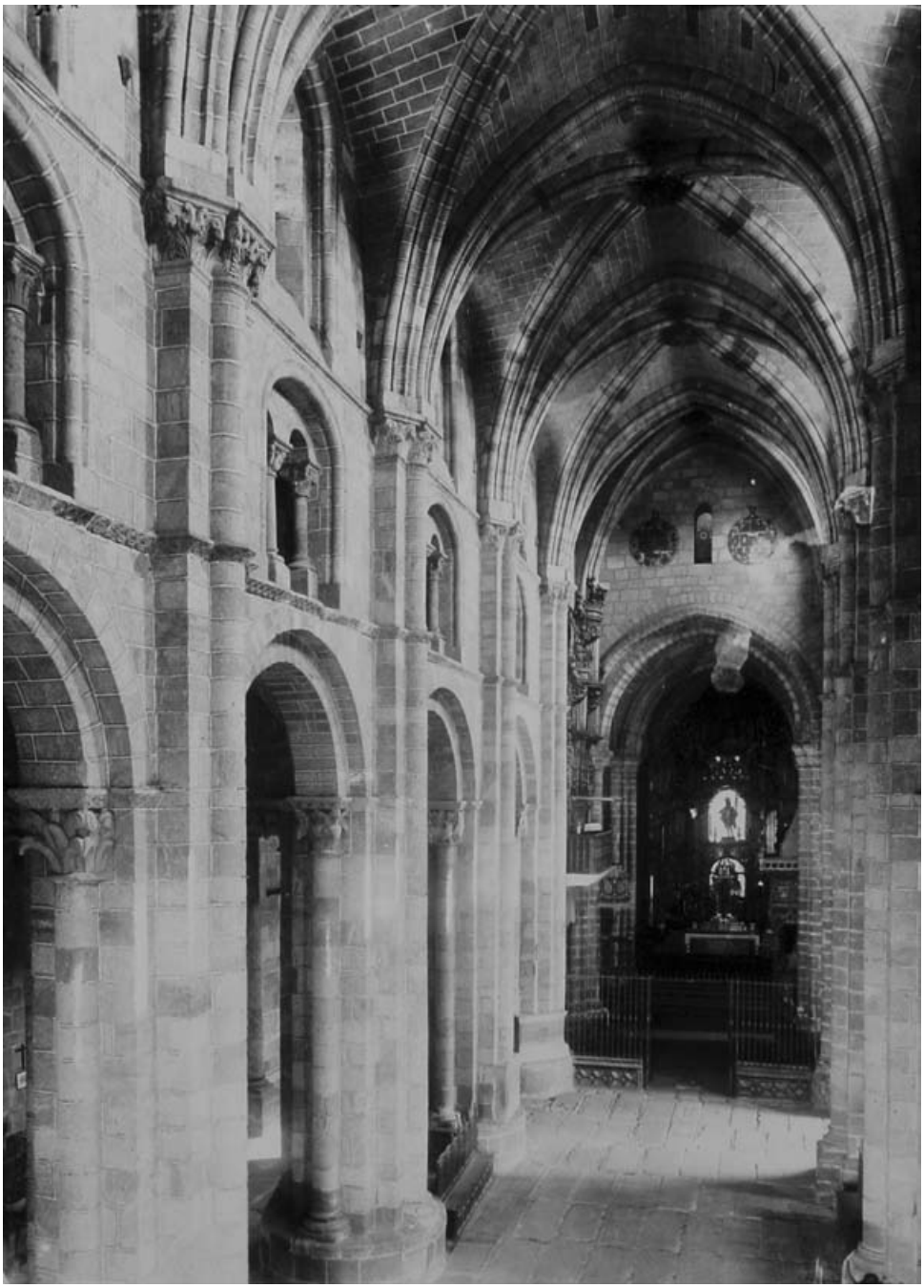
Plantas de las iglesias de la Auvernia francesa de la abadía de Mozat, Orcival y Saint- Nectaire y fotografía de la fachada occidental de esta última

7.12 La galería alta

Veamos ahora si somos capaces de identificar a qué uso pensaban destinar los espacios de las galerías altas los constructores borgoñones. Para ello sólo contamos con una posible pista que, además, no estamos seguros si nos permitirá llevar nuestras divagaciones a buen puerto. Pretendemos hacerlo intentando deducir la temática de los pocos capiteles figurados que allí se tallaron. Es decir, tratemos de ver si interpretando ese material iconográfico se puede identificar a los receptores, y, lo que aun es más complicado, si se puede afirmar que el mensaje había sido instalado allí precisamente para que aquellos que hacían uso de esos espacios fueran sus destinatarios. Como se ve, no tenemos mucha confianza en que mediante esta investigación se avance en nuestros propósitos, máxime si, además, hemos de reconocer que no vamos a extendernos en unos análisis iconográficos tan pormenorizados como los que se llevaron a cabo al estudiar la portada occidental. Sinceramente, nuestro interés se reduce a comprobar si mediante esta investigación es posible deducir la existencia de un determinado vínculo al que mensaje y usuario queden ligados funcionalmente. Aunque finalmente no logremos obtener resultados concluyentes, al menos habremos estudiado esta zona y aportado alguna información que nadie había todavía elaborado.

En las galerías altas cada bífora tiene tres capiteles menos las dos últimas que tienen cinco. Hacen un total de cuarenta ejemplos diferentes. Ahora bien, la gran mayoría de ellos son vegetales y poca información nos pueden suministrar. Sólo seis tienen figuras en las que pueda estar representado algún mensaje descifrable. De ellos, cuatro se sitúan en el centro de las bíforas, dos en el sexto tramo y dos en el cuarto, mientras que los dos restantes situados en el quinto, se adosan ambos a la pared occidental. Así que para comenzar tendremos que estudiar todos los costados de los cuatro exentos y las tres caras vistas de los dos restantes. Esta sencilla afirmación entraña una complicación añadida: en todos los casos, para saber qué se labró en la cara no visible desde la galería es imprescindible, o bien asomarse al vacío de la nave central, o bien observar el capitel desde las arcadas contrarias. Esta última opción obliga al receptor a memorizar el tema y reconstruir mentalmente su sentido con posterioridad. No resulta inútil señalar pues, que cualquiera de las dos hipótesis exigiría un gran esfuerzo, bien por el peligro que entraña la primera, o bien por la pérdida de referencia y contigüidad espacial que tendrá que salvar quien logre recomponer todas las caras del capitel en su imaginación. Existe una tercera variante: mirarlo desde el suelo de la nave. Pero aunque sea posible esta opción, dada la distancia de quien los mira a la que se encuentran los capiteles, la calidad de la percepción se aminora y se aumenta la complejidad de relacionar esa cara con el contenido de las tres restantes. Por ello, nos parece evidente que el sentido principal de estas tallas estaba reservado para quienes pudieran pasearse por las galerías sobre las colaterales.

Veamos qué podemos deducir del hecho de que para la identificación del posible programa iconográfico se tuvieran que observar los capiteles desde ambas galerías. Lo primero que habremos de convenir es que los corredores norte y sur tenían un uso indistinto, pues si para la comprensión del mensaje era necesario pasearse por ambos, a nadie se le escapa que su significación estaba reservada a quienes tuvieran acceso libre a ellos. De ahí que podamos identificar dos horizontes de uso diferentes. Uno, el de los que al no estar facultados para comprender el mensaje no tuvieran por qué estar acreditados para entrar en ambas galerías (pero sí, quizá, sólo en una), y dos, el de aquellos que podían comprenderlo pero que para lograrlo estaban obligados a hacer uso indistinto de las dos. Estos horizontes, que por cierto no son excluyentes, nos abren otras opciones. Sin embargo, creemos que sin nuevos datos objetivos, hemos de desatender la investigación sobre los primeros y centrarnos sólo en los que sí podían comprender el programa iconográfico. De ellos, habremos de reconocer que sólo mediante un uso continuado de esta parte de templo podrían lograr una buena reconstrucción mental de los temas.



Fotografía de Laurent del interior de la nave

Este problema nos abre una vía todavía poco estudiada y que vendría a preguntarse por la manera en la que se producía la lectura que se haría en esa época de las representaciones en capiteles. En principio, ésta podría ser de dos tipos, una lectura privada ligada a la comprensión personal de esos valores, y por tanto, basada en una religiosidad individual, y dos, una lectura pública y guiada de los mismos que estaría orientada a unos fines más predeterminados y proselitistas. Por otro lado, este análisis nos elimina cualquier opción que vea un uso de estas galerías según estamentos separados por género, como mujeres y hombres, o por cualquier otro tipo de división en pares, como catecúmenos, pecadores, repudiados, penitentes, y un largo etcétera que fueran susceptibles de ser segregados a cada uno de esos espacios. De hecho, la facilidad de pasar a través del pasaje del balcón central ayuda a desinteresarse por las opciones que traten de explicar la segregación entre el norte y el sur que tan evidente resultaba al analizar las capillas bajo las torres. Si la división no resulta aquí acertada, sí podría serlo alguna otra opción más unitaria y sencilla. Un ejemplo lo tendríamos en el uso esporádico en grandes celebraciones o en momentos ocasionales en los que la iglesia se llenara de gente y en los que se echara mano de estos espacios auxiliares. En ese caso, el personal que pudiera ascender allí no sería el mejor destinatario del posible mensaje, dado que la oportunidad no les permitiría contar con el tiempo suficiente como para conseguirlo, si es que, además, se tratara de un estamento social capaz de poder descifrar lo que allí se quería decir. La excepcionalidad de la ocasión hace rechazable esta hipótesis. Lo mejor sería encontrar un contingente cuya presencia continuada les permitiera la identificación del programa que, además, habría de funcionar más que como un mensaje puntual, como un recordatorio continuado en el tiempo.

Efectivamente deberíamos sugerir un colectivo de personas cuya presencia en estos espacios auxiliares pudiera estar vinculada con algunas de las actividades que se desarrollaran allí. Estamos pensando en los músicos y cantores. Ellos serían quienes ocuparían indistintamente estos lugares según unas necesidades, que parece lógico pensar, se concentraran en la parte occidental. Esta opinión se fundamenta en que en esa zona es donde a la mejora acústica y a la visión del presbiterio se le une una comodidad en el acceso y comunicación. De esa opción podría deducirse otra consecuencia: que al fondo de las galerías no se labraron capiteles figurados porque apenas tendría un uso prolongado. Aunque esto parece contradecir a la existencia de una chimenea situada al fondo de la galería norte. Sin embargo, no es fácil identificar cuándo fue fabricada y, por tanto, si esa decisión no sería una elección posterior que tratase de incrementar el empleo de esa zona del templo. Así pues, todas estas hipótesis sobre el uso de la parte alta de la iglesia deberían venir acompañadas de una interpretación iconográfica que respaldara que la opción temática era específica y perteneciente a un grupo determinado.

Sin embargo, la posibilidad de decidirse sobre si las bíforas más orientales eran las que albergaran capiteles figurativos debido a que su emplazamiento era el más utilizado parece contraria a la tesis que hemos defendido de ver la opción figurativa como una elección estilística temporal. En esa opinión, la ausencia de labras de animales no estaría indicando falta de interés debido a lo exiguo de su uso, sino tan sólo serían evidencia de un cambio de gusto estético. Así que no estamos capacitados para poder proseguir con estas hipótesis sin correr un grado de indeterminación que no deberíamos asumir. Por ello, pasemos a ver qué temática ofrecen la iconografía de los capiteles y retrasemos para después toda especulatoria. Lo primero que tenemos que advertir es que al igual que la construcción de la nave central se levantó a la par, los capiteles enfrentados guardan bastante paralelismo temático. Sin embargo, como podremos observar enseguida, creemos que esta semejanza iconográfica no puede dar pie a establecer una duplicidad de mensajes que nos permitiera volver a la idea previamente rechazada de la separación de las galerías para colectivos diferenciables. Esta afirmación se basa en que, si bien es cierto que esas duplicidades se dan, los contenidos no son tan divisibles ni excluyentes.







Fotografías del capitel central de la sexta bífora del lado norte
Arriba, cara norte, debajo, caras noreste y noroeste

356 VILA, M., *Ávila románica*, *op. cit.*, p. 277.

357 Capiteles con historias divididas en dos etapas o partes del capitel sí que existen (el del Espinario y su acompañante, los de la portada occidental como Daniel y los leones, el cazador en cuclillas o la escena de caza). Sin embargo, estos que analizamos desarrollan una narración completa, expresan una idea que se dilata en las cuatro caras.

7.13 Los Capiteles

Comencemos pues, viendo los capiteles de las sextas bíforas que fueron los que primero se ejecutaron y donde dio comienzo la breve serie que nos disponemos a analizar. En el lado norte, el del parteluz, que como dijimos es el que está figurado, el tema se reparte por todas las caras creando un significado único a través de una representación de escenas encadenadas. De las cuatro caras que tiene, la de mayor importancia simbólica es la que se encuentra en la parte que da al vacío sobre la nave mayor. Allí se tallaron dos palomas cuyas patas, apoyadas en la mitad del collarino, picotean unos frutos situados en las esquinas. En el vacío que dejan al girar sus cabezas hacia los extremos, otra paloma con las alas extendidas las sobrevuela y parece protegerlas bajo el manto de su plumaje. Claramente se quiere representar una idea de victoria mediante la paloma explayada y las otras dos que picotean los frutos de los laterales. Entre las tres se conforma una terna de ambigua significación trinitaria. Pasando, ahora, a explicar el contenido de las caras contiguas diremos que el capitel prosigue desarrollando la misma idea. Para ello hace uso de las mismas parejas de palomas por cada cara que picotean los frutos dispuestos en los ángulos. Pero ya en las dos caras laterales existe una primera variación. El espacios que dejan las palomas acoladas lo ocupan unas feas alimañas que sujetan con sus grandes bocas los frutos que adornan las esquinas. Son cuatro en total y están situadas en los costados, dos a dos. Se dan la espalda, su cabeza asemeja a las de un dragón, su cuerpo es de reptil, las patas tienen garras y sus ensortijadas colas casi se entrelazan. Por último, en la cara del capitel que falta por comentar, aquella que se ve desde la galería, el tema tiene otra variación. Además de las palomas, dos pequeños pájaros de patas alargadas picotean con denuedo las cabezas de los monstruos que asoman por ese lado.

El sentido del capitel evidencia la lucha que entablan las pequeñas aves para que los reptiles suelten las frutas que tienen en las fauces y permitan que las palomas sigan alimentándose de ellas. Recuérdese como en los bestiarios las cigüeñas y las grullas, con su prudencia y continua vigilancia, eran las mayores enemigas de los reptiles a los que odiaban[356]. En el lado opuesto, el ave que abre las alas para volar es evidencia de que esa lucha les ha sido favorable. Por el tipo de talla y por el tema elegido es posible ver muchas concomitancias con otro capitel de la capilla de la torre norte. Como ya comentamos en su lugar, fue allí donde se talló por primera vez el tema de las palomas picoteando frutos. El cambio más significativo entre estos dos capiteles, por encima de las variaciones compositivas formales, se refiere al encadenamiento narrativo que se da en el de la galería, cuyo contenido se desarrolla espacialmente por las cuatro caras. El antecedente más cercano en este tipo de talla con narración entrelazada del taller borgoñón se encuentra muy próximo[357]. Esta contigüidad se dio tanto en su ubicación como en la época en la que se debió fabricar. Ya hemos hecho referencia a él más arriba, se trata del capitel de la bífora norte de pasaje junto a la tribuna donde se repite el tema de la victoria sobre el mal mediante el uso de la iconografía de un Sansón o de un David a horcajadas de un león. Recuérdese que este capitel proseguía por las restantes caras con dos animales, un cuadrúpedo y una zancuda, que se dirigen descuidados hacia un terrorífico grifo. Por último, para concluir con los capiteles de la sexta bífora norte diremos que los restantes situados en los lados son de acantos. En general las representaciones vegetales son menos cuidadas que las de las capillas inferiores, sus hojas apenas tienen vuelo, dibujo ni relieve.

Veamos qué se hizo en la bífora del lado sur. Lo más chocante es que allí se prosigue con la misma temática de la opuesta. Como en ella, sólo el capitel central tiene figuración mientras que los de los costados repiten cestas vegetales. También aquí se manifiesta la victoria del bien en su lucha contra el mal pero sin que esta lucha se llegue a visualizar realmente. En la cara que da al interior de la galería, dos leones rampantes sin melenas se dan las manos como en un baile. El otro rasgo interesante es que los dos tienen el rabo entre las piernas cuyas puntas se tocan en el centro de la escena. En las restantes caras se repi-







Fotografías del capitel central de la sexta bífora del lado sur
Arriba, cara sur, y debajo, caras suroeste y sureste

358 Es un tema muy extendido en el románico lleno de interpretaciones como puede verse en: CHAMPEAUX, G. y STRECKX, S., *Le monde des Symboles... op. cit.*, pp. 329 y ss.

ten las parejas de palomas que picotean los frutos tallados en las esquinas, esta vez sin cabezas de dragones ni otras aves como la de las alas extendidas. Así que lo primero que hay que interpretar es lo qué se quiere decir mediante el uso de esos felinos afrontados, el elemento más destacado del capitel. Hay dos posibles opciones, por un lado que se trate de una descarnada lucha entre dos animales salvajes, o por el contrario, que se quiera representar la docilidad de esas fieras situadas bajo la benéfico cobijo del árbol de la vida[358].

Ya se ha hablado parcialmente de este tema que según se menciona en El Fisiólogo, donde se denominó “árbol ambidextro”. Decimos ésto debido a que la postura adoptada por los leones hay que ponerla en relación con otras representaciones similares en las que se ven animales salvajes puestos de pie y apoyados en el tronco de un árbol. Se trata de una representación muy extendida en todo el arte oriental que llegó a ser utilizada como patrón ornamental y que aparece en telas o en cualquier espacio libre que se fuera a decorar. Tiene muchas variantes, animales dóciles como ciervos, peligrosos como leones o panteras, mitológicos o fantásticos como grifos o dragones. Este mismo patrón se da sin necesidad de que aparezcan apoyándose sobre el tronco del árbol, sólo afrontados y rampantes como los que tomará, con el tiempo, la heráldica. Sin embargo, aquí la escena de los leones rampantes se usó claramente con finalidades simbólicas y no sólo decorativas. La falta del tronco donde normalmente se apoyan no reviste gran importancia, pues el capitel es en sí mismo un árbol simbólico con frutos, aquel que picotean las parejas de aves que se dispusieron a los lados. La composición, pues, se centra en ese contraste que se produce al contemplar por un lado un enfrentamiento entre leones rampantes y, por otro, las pacíficas parejas de palomas. Aunque no se dé aquí, como en el lado norte, la interrelación de temas que se concentran independientes en las caras sin encadenar escenas. La idea básica, pues, sigue siendo fiel a la interpretación genérica de aves que viven cobijadas en el árbol prodigioso cuya protectora sombra les permite quedar ajenas a los peligros que acechan a los que la abandonan. Esa protección hace que desaparezcan las rencillas y disputas que se manifiestan cuando uno se escapa de ese sobrenatural amparo. Ahora, sólo aparece el contraste entre los pacíficos pájaros y los peligrosos leones, sean éstos representaciones de fieras amansadas por influencia del árbol o indiquen todavía el enfrentamiento de bestias salvajes que tratan de atacar a los pájaros que viven allí. Para lo que nos interesa destacar, esta cuestión no resulta vital por el momento. Sean mansos o no, la pareja de felinos entre palomas sirve como recordatorio del animal más temible del mundo.

Por otro lado, la cara que permanece sobre el vacío de la nave apenas sí añade más información. No sucede como en el capitel de enfrente, que era clave para resolver el desenlace del tema. Aquí es una mera repetición de las parejas de palomas de los costados aunque una atenta mirada nos ofrece un nuevo dato de gran importancia. Las palomas situadas en esa cara tienen una pequeña variación frente a las que hasta ahora hemos estudiado. El escultor decidió que ellas posaran una de sus patas en el cuerpo de su pareja. En un primer momento podría interpretarse como una pugna entre las dos para encaramarse mejor al deseado manjar. Pero una vez advertida la variación nos percatamos cómo también se da en una de las palomas que está junto al león. La del lado oriental tiene levantada su pata, que apoya con descaro en el lomo del animal. Es un gesto revelador. No cabe duda que ya no podemos atribuirle un sentido de pugna entre iguales para alcanzar el deseado fruto. Por el contrario, este pequeño detalle nos aclara toda la escena y nos brinda la correcta interpretación que nos permite afirmar definitivamente la mansedumbre de la pareja de leones. Sólo así se entendería cómo un fiero león permitiría a una dócil paloma tomarse tal licencia. Pero el escultor, para hacer más comprensible ese sentido, para remarcar la camaradería y hermandad, tuvo que extender el gesto a las palomas situadas en la cara contraria al corredor. Creemos que es en ese nimio detalle donde queda patente la lectura general del capitel. Sólo mediante una atenta mirada se descubre que lo que a simple vista parecía la mera repetición del tema general, las parejas de palomas picote-

359 Ya se ha explicado más arriba cómo estas ménsulas se realizaron en la etapa final de la construcción. Las repisas en las que finalizan las tallas tienen tallados unos pétalos muy recortados en forma de lenguas que caracterizan la decoración final del templo.

ando del fruto del árbol maravilloso, tenga una variante que se trasforme en la clave para resolver el problema representado allí. Que mediante la inclusión de ese gesto se incline definitivamente la balanza para entender que los leones afrontados son mansos y no fieros. Entonces, al volver a fijarse en las fieras salvajes, reconocería algunos detalles que antes descuidado había pasado por alto. Los leones, como dijimos, tienen los rabos entre las piernas, señal inequívoca de sumisión, y las pezuñas de sus manos unidas como si estuvieran danzando. Además, se miran entre sí, lo que hace que estén concentrados en lo que hacen y no en lo que les rodea. Así, la pareja en lucha se ha trasformado en dócil, en la representación de un juego o en una danza. Pero, a pesar de este cambio, la imagen no queda exenta del temor que imponen estos animales.

Pero nos parece interesante aclarar, que a pesar de que hubiéramos podido dejar abierta la cuestión de si el sentido de los leones rampantes es el de lucha, juego o danza (también podrían ser otros animales: panteras, lobos u otras alimañas feroces), lo que sí es incuestionable es que en ellos se quiso hacer patente el temor que entrañan. En uno de los capiteles ménsula que sirven de apoyo de las columnas acodadas que sujetan la bóveda octopartita, precisamente el que se encuentra más cercano a este capitel, y que se talló algo más tarde[359], se esculpió también una pareja rampante. En esta ocasión sus ensortijadas melenas los identifican más fácilmente con un par de leones. Cuando explicamos el sentido que le dábamos a estas figuras lo pusimos en relación con las restantes ménsulas y sobre todo con la simétrica del lado norte en la que identificábamos también una terna de leones. Nos resulta demasiado significativa la coincidencia espacial y formal que se produce entre los dos capiteles de las repisas ménsula y los de las bíforas del sexto tramo. A las dos parejas de leones rampantes del lado sur se les enfrenta otras dos ternas colocadas en forma piramidal, una en la cúspide y dos en la base, una de leones y otra de palomas. Esta semejanza no creemos que sea fortuita, más bien nos obliga a ver en ella una voluntaria insistencia sobre un tema anterior. Lo que se llevó a cabo en las bíforas fue recreado en las ménsulas que quedan a sus espaldas. Así que cuando se decidió fabricar la bóveda sobre el nártex y que vimos estaría siendo utilizada simbólicamente para visualizar a los espíritus malignos que acechan las partes altas de las iglesias, se colocaron, enfrentadas a las dos cabezas diabólicas, las dos ménsulas referidas en las que los leones venían a significar la antigua máxima de *¡Ecce vicit Leo de tribu Juda!.* Y para ello, reprodujeron la forma en la que los leones se visualizaban victoriosos, uno haciendo una pirámide con tres torsos y dos, colocándolos rampantes y dóciles de cuerpo entero.

Pero, el sentido que estas representaciones tenía en los capiteles de la galería, la trinitaria aparición de las aves y la pareja de leones enfrentados bajo la sombra del árbol del bien, a pesar de que sirvió para representar plásticamente la victoria del león como símbolo de Cristo bajo la apariencia de sus dos naturalezas y la representación trinitaria que se dio en el lado opuesto, nada tenía que ver con ese valor apotropaico que tomaban en las ménsulas. Si el origen e inspiración de estas últimas estuviera, como pensamos, en las bíforas, la ambigüedad con la que cabría interpretar el tema de los leones rampantes del capitel meridional se despejaba totalmente. Haciendo un breve recorrido por otras partes del templo, podemos recordar cómo, por ejemplo, los leones afrontados o con los lomos vueltos se usaron para peanas de los apóstoles de las jambas. Es decir, la docilidad de las parejas de felinos era evidente si estaba colocada en actitud de sometimiento. Pero eso no barre por completo la memoria de su peligrosidad, más bien pasa lo contrario. Recuérdense los leones andrófagos que sirven de ménsulas a las puertas de la entrada occidental. Sólo en momentos excepcionales se daba esta condición de mansedumbre siempre como evidencia de la fortaleza de la religión, única capaz de lograr tal sometimiento. Por ello creemos que no ha de perderse de vista la idea secundaria de victoria sobre las fuerzas malignas que representaría toda lucha directa o enfrentamiento entre peligrosos felinos.








A la izquierda, fotografías del capitel occidental de la quinta bífora del lado norte, y a la derecha, del mismo capitel del lado sur

360 Somos conscientes que cabrían más interpretaciones. Es cierto que la paloma que abre sus alas podría estar levantando el vuelo y abandonando el árbol de la vida, bien por huir del mal o bien por elevarse al cielo. Pero no es muy relevante para lo que nos atañe aquí. Es seguro que otras interpretaciones harían variar el sentido, pero no nuestra idea de que para obtener una visión completa de los capiteles hay que visitar los dos corredores. Sólo así logramos comprender su sentido. Nos hemos inclinado por la idea de victoria debido a que la iconografía de protección que supone unas alas abiertas es más habitual que la de representación de un vuelo. También se da, por ejemplo, como signo amenazante en las águilas explayadas, pero siendo una paloma no es el caso.

En general, para la comprensión del mensaje de los capiteles del sexto tramo, nos parece que se quiso dar una voluntaria ligazón, cierto paralelismo entre ellos. Por un lado, es importante recordar que las cuatro caras de los capiteles sólo se pueden leer mirando la que da a la nave desde el lado contrario o asomándose peligrosamente al vacío. En segundo lugar, creemos que hay una continuidad en el tema que se extiende y desarrolla en la comprensión mutua de ambos lados. Esto nos refuerza la idea de concepción unitaria de las dos galerías y vuelve a rechazar usos independientes de cada una por separado. Para entenderlo mejor hagamos el esfuerzo de imaginar lo que vería un espectador desde un lado para, a continuación, hacer lo mismo desde el contrario. Comenzando la observación por aquel que estuviera situado al mediodía diremos que lo primero que identificaría sería la ya mencionada pareja de leones rampantes. Al principio seguramente los confundiría con dos fieros animales que luchan entre sí. Pero poco después, al verlos con más detalle y al contemplar las tallas de los costados, nuestro observador se percataría que su impresión no fue del todo acertada. La visión de las dos parejas de palomas picoteando los frutos colocados en las esquinas le persuadirían de que se encuentra frente a una representación del árbol de la vida. Ahora bien, a nuestro hipotético observador le faltaría conocer lo qué se talló en la cara que permanece oculta a su vista, aquella en la que fundábamos nuestra interpretación. Es posible que ya hubiera captado el mensaje, pero, al mirar al capitel que está en la nave de enfrente y darse cuenta que también en él se colocaron las palomas picoteando los frutos del mismo árbol se percataría de la continuidad entre ambos. Así que parece bastante lógico que completara indirectamente su idea con la escena que allí veía. Entonces, la explicación de su capitel se vería influida y ayudada por la presencia de la tercera paloma que, con sus alas explayadas, parece sobrevolar las de los lados. Es decir, el sentido que se deduce desde el corredor del mediodía comienza con la imagen de sumisión de los dos felinos rampantes que adquiere todo su sentido al comprobar que se encuentran bajo la influencia del árbol de la vida y que finaliza en el lado norte mediante una imagen de victoria reconocible en la terna de palomas. La percepción final queda pues reforzada al crearse esta continuidad entre ambos lados.

Por el contrario, desde la nave norte, otro observador repararía en primer lugar en que también aquí se plasmó el mismo árbol maravilloso. Sólo que ahora, los frutos que picoteaban las palomas estaban siendo mordidos por unos repugnantes animales. En la cara principal del corredor se ven enseguida a las pequeñas zancudas acribillando a picotazos las cabezas de esas inmundas gusarapas, es decir, el capitel muestra la defensa contra quienes quieren arrebatar el sagrado manjar de este árbol milagroso. Al observar ahora el capitel del lado contrario, nuestro visitante no obtendrá respuesta sobre si las pequeñas zancudas conseguirían o no ahuyentar a los insidiosos reptiles, pues en él sólo reconocería otra representación del mismo tema pero sin ninguna indicación más. Nada podrá averiguar sobre el peligro en el que se encontraban las dos palomas que veían picotear el fruto que quedaba junto al vacío de la nave, nada le permitiría intuir qué ocurría en el lado opuesto no visible desde el corredor. Por tanto, el observador del lado norte, al ver sólo las tres caras que tiene delante, más aquella que se encuentra enfrente, se llevaría una idea muy limitada de lo que el escultor románico quiso plasmar en dicho capitel. Le faltaría saber que una tercera paloma de alas extendidas cobijó a las otras dos dándoles así protección. Y que finalmente se produjo la deseada victoria del bien frente al mal en ambos lados. Sólo viendo a la par las ocho caras talladas de los dos capiteles enfrentados, uno obtiene una idea completa de lo que se estaba queriendo significar. Sólo de esa manera se intuye que en la sexta bífora, es la virtud la que ofrece su victoria a quienes quedan al cobijo de la sombra del árbol de la vida, cuyos maravillosos frutos bastan para llenar de felicidad a aquellos que los comen[360]. Quizá sea interesante recordar que desde la tribuna central se ven perfectamente los capiteles que se asoman a la nave, lo que añade un nuevo testimonio para justificar el uso indistinto de estos espacios.

Pasemos a comentar los capiteles figurados de las bíforas del quinto tramo. Lo primero que





Fotografías del capitel central de la cuarta bífora del lado norte, en cuyas 4 caras se representan gallos

361 Particularmente abundante en Borgoña, donde se conocen varios capiteles con ese tema. FORSYTH, I., "The Theme of Cockfighting in the Burgundian Sculpture", en *Speculum, LIII, nº 1*, (1978), pp. 252-282.

362 ELIANO, C., *op. cit.*, p. 168. También vuelve a mencionarlo en V, 50 (p. 249) y VIII, 28. Sólo el miedo del león al fuego y al gallo en VI, 22 (p. 272).

señalaremos es que éstos no se sitúan ahora en el centro sino que fueron tallados para ser colocados en el lado occidental. Los restantes del hueco se hicieron con formas vegetales. Por segunda vez se vuelve, por tanto, a mantener la igualdad en la posición relativa que ocupan los capiteles figurados en las bíforas. Como también tendremos ocasión de analizar en seguida, esta semejanza se extiende al tipo de figuración elegido. En ambos casos se trata de capiteles en los que se tallaron máscaras diabólicas que escupen hojarasca por la boca. El que está en el lado sur tiene dos cabezas diabólicas situadas en las esquinas de las que salen ramajes con guirnaldas de piñas. El que está en el lado norte tiene tres testas maléficas, una por lado del capitel ya que al estar adosados, falta la que daría contra la pared. Existe entre ellos otra diferencia de la que aun no hemos hablado. El capitel meridional fue dividido en dos bandas horizontales superpuestas. En la inferior se ve correr a dos bestias indeterminadas (pueden ser felinos o pueden ser cánidos), que persiguen un pequeño bovino. En realidad sólo una de ellas se puede ver desde el corredor, la otra que está en la cara que da a la nave debe ser contemplada desde el lado contrario. Ambas se encuentran apoyadas en el collarino y oprimidas por la vegetación que sale de las máscaras. Da la sensación de que la correría se está produciendo en medio del bosque en plena naturaleza. En ambos casos el tipo de figuración elegido para decorar esos capiteles se ha de relacionar con una representación del mal y las manifestaciones en las que éste se puede dar. Los peligros a los que están expuestos los cristianos son múltiples y toman formas muy diversas. Una de ellas es la que se asocia con esta iconografía de herencia pagana en la que la desorbitada exuberancia de la vegetación que todo lo puede y todo lo llena sale de la boca de una máscara que representa la oscuridad de las fuerzas telúricas. En el caso del capitel del lado sur esta sensación de peligro se acrecienta al disponerse la persecución de los animales salvajes que acechan a la indefensa cría de vacuno. El lugar donde se produce esta persecución no queda ya debajo de la maravillosa sombra del árbol en el que anidan las palomas, sino que se trata más bien del frondoso y oscuro bosque lleno de peligros y cuyo ámbito queda desprotegido y expuesto al mal. Como se ve, además de relacionarse los temas en los lados norte y sur, existe también, un complemento añadido de oeste a este.

Prosiguiendo nuestra explicación, abordaremos ahora el análisis de los dos huecos que quedan a continuación, los situados en el cuarto tramo y últimos en tener capiteles figurados. En cuanto a la colocación de las piezas, diremos que también aquí se recurrió a la simetría entre los lados norte y sur, admitiendo, como en el resto, que existe cierta semejanza, no exenta de variación en lo que a los temas se refiere. Quizá en este caso sea algo mayor la diferencia entre lo representado en los dos capiteles que en los ejemplos restantes. Como en la primera bífora, los capiteles figurados se vuelven a situar en el parteluz y sus temáticas, aunque más complejas, vuelven a simular la representación simbólica de las luchas del bien contra el mal. Comenzando con el lado norte, diremos que se trata de dos parejas de gallos que ocupan, cada uno, la cara completa de la cesta. Lo más significativo es que todos tienen la cola levantada, un ala extendida y alzan sus cabezas imitando la forma que adoptan al realizar su canto. Es evidente que esta configuración se eligió para significar precisamente el mítico canto de este ave. Pero para ello se representaron emparejadas dos a dos, lo que le añade al capitel una lectura secundaria que se enmarca en un tema muy específico dentro de la particular iconografía del combate entre gallos[361]. Ahora bien, la variación abulense es muy interesante y explicativa. Al enfrentar a estos animales sin que se pueda afirmar que también se da entre ellos una lucha, el valor que domina es, para nosotros, el de combate espiritual. Además, se entronca directamente con una tradición que tiene origen en la literatura antigua que fue fuente de los bestiarios medievales. Eliano (III, 31) nos dice que el basilisco y el león se horrorizaban al oír cacarear al gallo. “El león tiene miedo al gallo. Y el basilisco, según se dice, se horroriza ante esta ave. Al verla, el basilisco se hecha a temblar, y al oírla cantar, experimenta convulsiones y se muere”[362]. Con el canto los cristianos experimentan la misma lucha para desechar a los









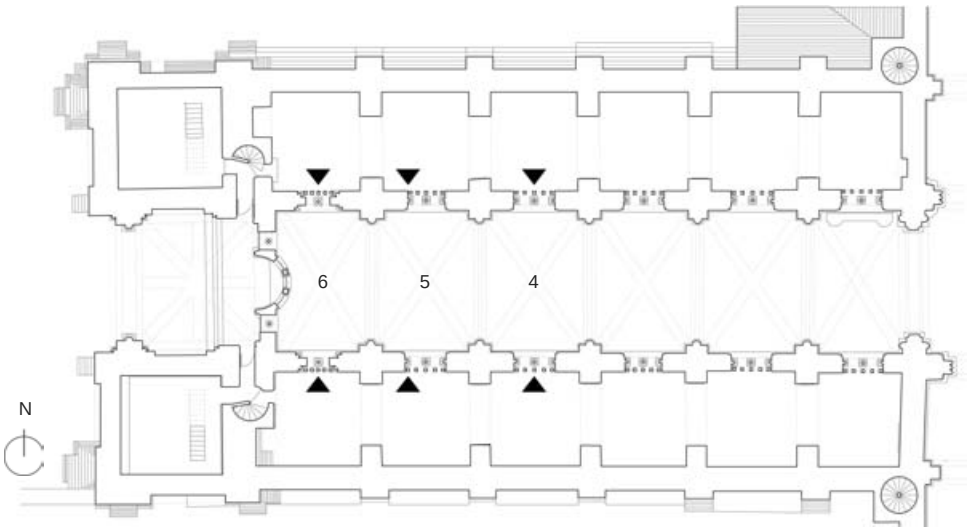
Fotografías de las 4 caras del capitel central de la cuarta bífora del lado sur (caras S, E, O y N)

demonios que les acechan. Otras posibilidades cabrían, pero baste ahora retener esta idea básica entre los gallos y su cacareo y dejar para más adelante su posible asociación con el despertar del día y la conclusión de la noche.

En el lado sur, el capitel es algo más complicado de comprender debido a que se encuentra en peor estado. Recuérdese la pérdida de detalles que le ocasionó el expeditivo método de limpieza utilizado por los restauradores decimonónicos. A pesar de ello, todavía es fácil reconocer la existencia de una temática similar a del capitel de la bífora de enfrente. Comenzaremos la descripción por la cara que da a la galería donde se ve un ave posada sobre el collarino. Es difícil decantarse por la especie a la que se quiere representar pero no es una paloma debido al plumaje escamado con el que se le cubrió el cuerpo y por la forma de su cabeza y de su pico, algo más fuerte aunque se encuentre fracturado. Se colocó de medio lado, con un ala extendida hacia delante mientras que cabeza y mirada se dirigen hacia la cola. Es una representación bastante original y sobre todo de gran dinamismo debido a la marcada inclinación que le da la continuidad entre la extremidad abierta y la caída oblicua de su cuerpo. En el lado hacia el que mira el ave, se encuentran una pareja de leones sin melena de torsos enfrentados que llenan toda la cara oriental del capitel. Son muy similares a los de la sexta bífora sur pero están sentados y tienen las cabezas giradas hacia atrás. Es decir, observan lo que por la espalda se les aproxima. Por último, en los dos lados que nos faltan por comentar, el norte que da al vacío de la nave se representó una sirena pájaro o un basilisco pues un resto de cola de reptil le queda todavía, y en el este se talló la figura de una arpía explayada que mira hierática al frente. En realidad es difícil saber si lo que se quiso representar fue una arpía u otro animal mitológico como un grifo o una esfinge, la cara ha sufrido mucho y podría ser tanto de águila como de persona. El cuerpo es claramente de un cuadrúpedo y tiene las alas explayadas, lo que le da un aire de animal atacante y evidentemente peligroso.

En la descripción que acabamos de hacer hemos pasado por alto un pequeño detalle de gran importancia. Esta omisión se ha debido a que se trata de un elemento algo desconcertante que al principio admite cierta ambigüedad. Se trata de un ensortijado rabo en apariencia de reptil que se ve asomar entre la cola del pájaro y el trasero del león. La dificultad reside en que no se sabe a simple vista a quién de los dos pertenece. Sin embargo, la interpretación es totalmente distinta de ser de uno o del otro, pues la sola presencia de esta cola en el ave hace de ella un animal fantástico similar al basilisco que se talló en la cara norte. Por el contrario, no veríamos nada extraño si se tratara de la cola de un felino. Para nosotros la primera opción es mucho más verosímil que la segunda. Pensamos, que a semejanza de las restantes cestas del capitel, lo que se quiere representar es un ave maligna. Además, los restos de las colas de los leones afrontados, aunque muy destruidas, se reconocen todavía. La del que está a su lado debió labrarse enroscada en su cuerpo saliendo desde abajo y pegada al muslo y a sus cuartos traseros. Se trata de una iconografía muy usual que, al rasparse el cuerpo del animal, casi desapareció por completo. La de su pareja es más visible, tiene la cola alzada desde el suelo y parece que la levanta hasta cerca de su boca para lamerla o jugar con ella. El escultor utilizó como barrera vertical la cola de este segundo león para producir una cesura entre las dos caras del capitel. No hizo lo mismo con el otro lado, donde el felino que mira hacia el corredor tiene la boca abierta como si fuera a morder algo. Ese algo no era otra cosa que la cola ensortijada de reptil y que pertenecía al pájaro que está en la otra cara del capitel. En la actualidad, debido a que su extremo está roto, no se comprende bien el porqué hace ese gesto con sus fauces. Sin embargo, basta reconstruir la trayectoria que llevaba la cola para darse cuenta que ella era lo que iba a morder. En este caso, ambas caras de la cesta están conectadas y conforman una misma escena.

Lo lógico sería pensar que en este capitel, como sucede en otros muchos de la iglesia, se representaron otra vez los peligros a los que a diario se ven avocados los cristianos. Ahora



Planta de la galería de San Vicente, en la que se señalan todos los capiteles figurados, pertenecientes a los tramos cuarto, quinto y sexto

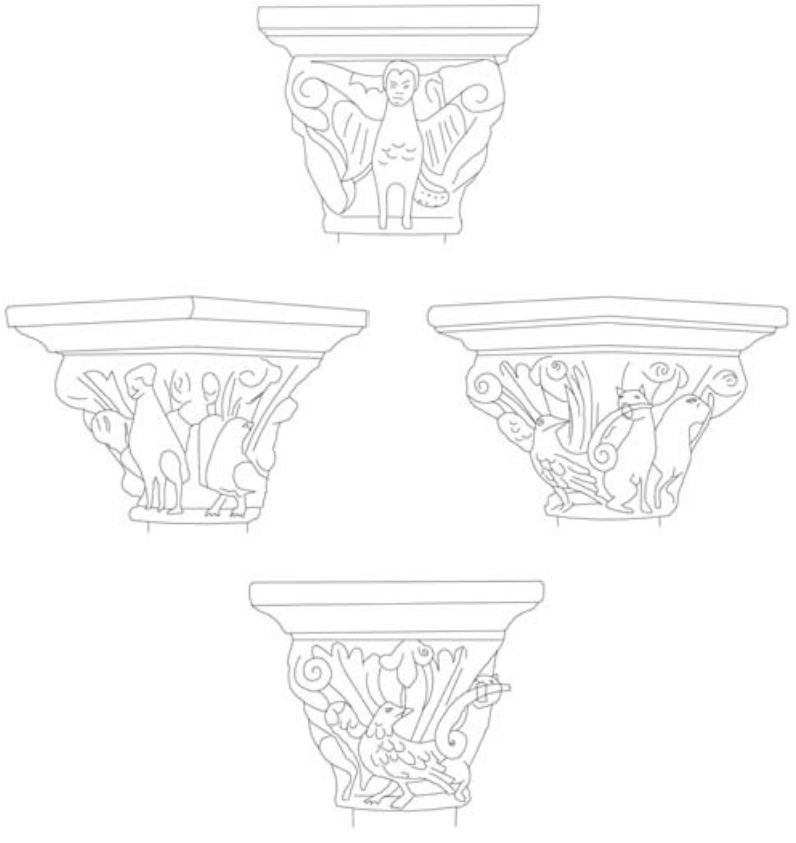
363 Ver a ese respecto lo que dice Angheben sobre los leones protectores del espacio sacro en los capiteles de Borgoña. ANGHEBEN, M., *op. cit.*, p.80-85.

bien, un nuevo problema surge al percatarse de que la colocación del capitel no guarda una buena orientación para la correcta comprensión de la narración que se quería plasmar. La cara principal en la que se explica el tema central, al igual que sucede en los restantes de la galería, es la que daba al corredor. Al decidir poner el pájaro reptil en esa posición se incrementa voluntariamente su protagonismo y los restantes lados se supeditan a la lectura que de él se extraiga. Es el comienzo del texto. Así, los leones aparecen también como seres maléficos al igual que las arpías o sirenas que se colocaron a su vera. Es decir, los cuatro lados se interpretan como meros representantes del mal, algo que no es usual en los demás capiteles. En ellos lo lógico es encontrar al menos una cara que contenga algún valor positivo.

Veamos qué sucede si por un momento pensamos que lo correcto hubiera sido identificar al ave de la cara principal con un valor positivo, por ejemplo, si no hubiéramos identificado la cola ensortijada como suya. La situación mejoraría algo, pero tampoco sería del todo válida. De esa forma, no se comprendería bien el valor que se le asignaba a las parejas de leones y a la sirena y a la arpía en relación a ella. De ser todos negativos ¿qué es lo que se querría decir con la colocación de ese ave solitaria? La verdad es que, tal y como ahora está, si no se intenta modificar el valor maléfico de alguna de las restantes caras, el sentido que ofrece es muy ambiguo e incomprensible. Veamos ahora cómo la solución correcta es la de entender a la pareja de leones afrontados como la escena principal, y además, otorgarles un valor benefactor. Entendido así, los leones estarían cumpliendo con una función protectora y apotropaica capaz de ahuyentar a las horribles criaturas del mal que acechan por sus espaldas. Esto es, a la hierática sirena y a la extraña ave con cola de reptil que nunca debería haber estado ocupando la cara principal que da al corredor. Por último, al vacío de la nave daría una arpía que completa y repite la imagen negativa del capitel. Como en la sexta bífora del mismo corredor, la pareja de leones enfrentados tendría un valor decorativo altamente codificado en la época. Son expresiones ornamentales del animal más poderoso del orbe. Si, además, en el primer capitel se plasmaba como una pareja amansada bajo la sombra del árbol de la vida, ahora se han transformado en dos fieros defensores de esta zona del templo[363]. Al girar sus cabezas ante la amenaza que se les cierne, esos leones nos ayudan a poner de relieve los peligros a los que se ven enfrentados los fieles.

¿Por qué, nos preguntamos, se varió la posición del capitel? ¿Por qué se prefirió girar esa cara, que era la que ayudaba a formularse la lectura más adecuada? Es muy difícil responder a esta pregunta sin asumir que estamos optando por una interpretación cuyo grado de arbitrariedad es ciertamente elevado. Pero aceptando el riesgo, el valor que le damos a esta decisión vendría justificado en parte por el hecho de que la talla elegida para ocupar la posición principal fue, entre todas, la más dinámica y plásticamente novedosa. También sería importante el hecho de que a la nave diera una escena maléfica, como indirectamente lo sería que se incrementara alguna relación entre las caras que daban al vacío de la nave. La colocación elegida, si la comparamos con la canónica en donde se funden la mejor posición con el correcto sentido, no induce tanto al error. Basta con ser un buen conocedor de las claves iconográficas utilizadas en la época y no dudar, como nosotros, en otorgarle a la pareja de leones el único valor positivo del capitel. En realidad, sólo le supondría una minora en la comprensión general del sentido que mediante una atenta observación sería finalmente restituida. Para ello, tendría que reequilibrar las cuatro caras ya que la pareja de leones daría a un costado y al corredor el pájaro con cola de reptil seguido en el otro costado por una arpía. Es decir, según nuestra línea argumental del uso indistinto de los dos corredores, el observador tendría que pasearse por ellos para lograr explicarse el cambio de colocación al reconocer que la sirena se disponía sobre el vacío de la nave lo que no añadía nada excepcional a lo que ya habría contemplado pero que terminaba por cerrar el tema.





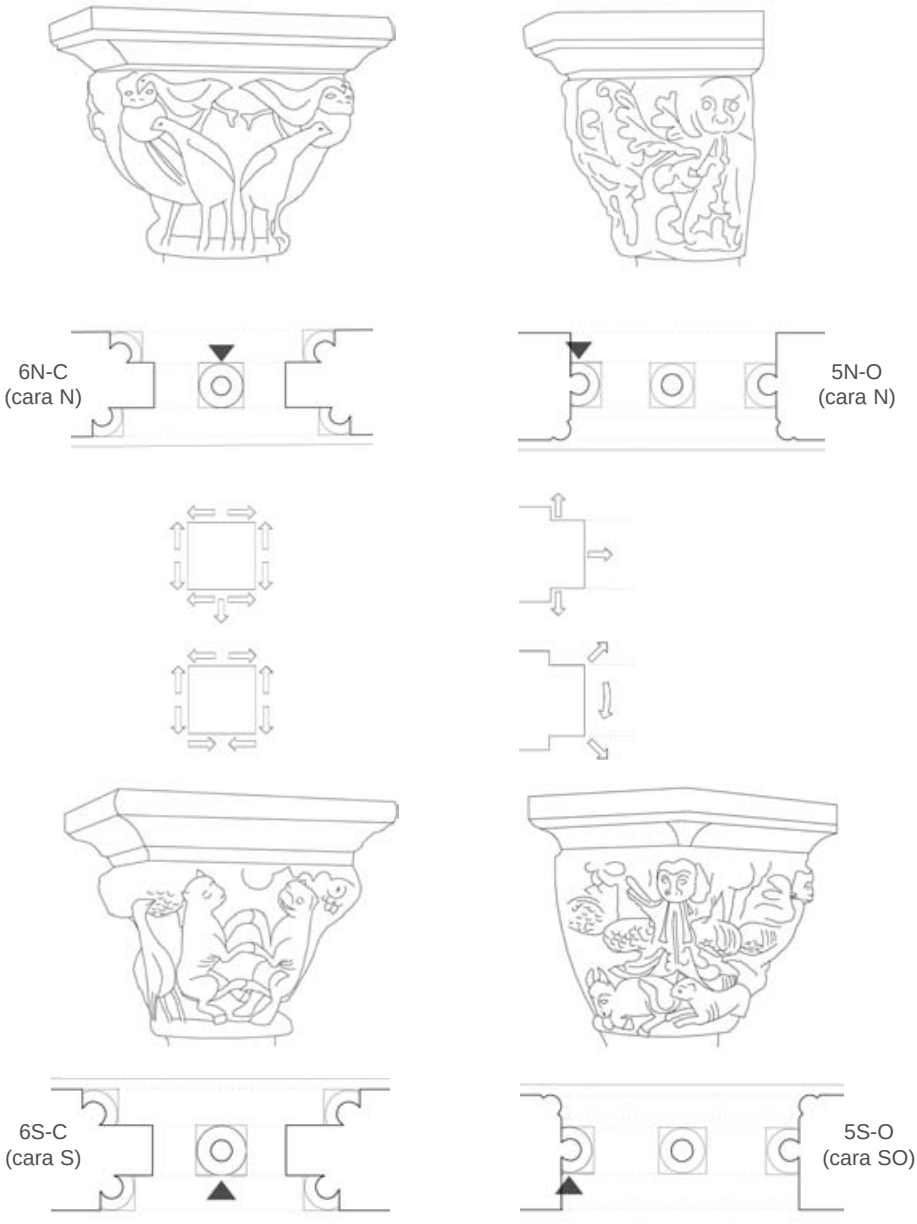
Arriba, cara norte y diagrama en planta del capitel central de la cuarta bífora del lado norte

Debajo, 4 caras y diagrama del capitel central de la cuarta bífora del lado sur

Es evidente que en nuestra propuesta de restitución de la colocación original del capitel, una de las cosas que se acentuaría es la importancia que le dio el escultor al valor de la mirada. La que el ave reptil, colocada adecuadamente en un lateral, dirigía asustada hacia los ojos del león que iba a morder su cola. También la que éste le lanzaba amenazante desde su privilegiada posición central. Al otro lado, ese juego de miradas no tenía la misma importancia pues la cara de la sirena pájaro dirigía su vista al frente, es decir, al espectador y el león parecía entretenerse observando su propia cola. Es decir, en un lado se mostraba la lucha, mientras que en el otro sólo se plasmaba el peligro. En la situación actual también se produce este juego de miradas pero no se da el doble sentido de amenaza y combate, así que no resulta tan intenso. Además, pierde mucho la percepción de temor que invadía al pájaro. En la colocación correcta, al tener el ala extendida, parecería como si estuviera dispuesto a escapar volando por la nave. Al variar la disposición varió también la lectura. Primó la elección plástica que prefería destacar el dinamismo meramente formal de esa cara. Además, se incrementó la percepción de la maldad al ocupar ésta el frente principal, y por último, cambió también el tema que daba a la nave. En general se prefirió acentuar el sentido de lucha, lo que primó el peligro frente a la idea de protección.

La verdad es que se podría rechazar esta hipótesis aduciendo otras nuevas. Una, por ejemplo, según la cual los únicos responsables de la confusión fueron los operarios que asentaron el capitel. Es posible que no supieran cuál era la cara correcta que tendría que dar al corredor y que se dejaran llevar por su intuición, desconocimiento y mal comprender. Pero esa opción nos enfrenta a una hipótesis de descoordinación en la obra que difícilmente podríamos aceptar. Si había un programa iconográfico, como parece evidente debió existir, es imposible que aquellos que lo habían concebido no estuvieran al tanto de la colocación para que se llevara a buen puerto. En cualquier caso, es innegable que la posición que eligieron fue la de mayor novedad expresiva sin perder del todo su primitivo sentido. Esta constatación vuelve a reafirmar nuestra sospecha de que el cambio no fue tan grave y de que primó la variación frente a la permanencia de la norma como ya hemos visto sucedió en otros lados. ¿Puede esto extrañarle a alguien después de lo que se ha analizado referente a la arquitectura?

Si ahora nos fijáramos en cómo influyó este problema de la posición en los demás capiteles y analizáramos la relación que se le dio a la buena lectura y a su colocación, nos percataremos, en primer lugar, que la pareja de gallos situados al lado norte de la cuarta bífora tiene una lectura algo diferente. Se trata, también, de un capitel de tema simétrico aunque su disposición no sea tan acertada. Decimos ésto porque en cada cara hay una esquina principal y otra secundaria. Es decir, se creó una simetría con un eje principal que se sitúa en la diagonal donde están las cabezas de los gallos, frente a otro eje secundario que se produce en las colas. Esta simetría diagonal no es tan equilibrada como la simetría frontal, es decir, aquella cuyo eje pasaba por el centro del lado situado en el corredor. A pesar de ello, la lectura que se obtiene es aceptable y sólo crea una ambigüedad al acentuar en exceso las dos parejas de gallos afrontados. A primera vista nos hace pensar que entre ellos puede darse algún tipo de enfrentamiento que en realidad no existe. Es, sin embargo, muy beneficiosa para conseguir aumentar al máximo el tamaño del gallo que ocupa así la cara en solitario. Al elegir este animal para el capitel se primó una lectura única y repetitiva que potenciaba la idea del bien, propia de la simbología de este pájaro, frente a la del mal, que por primera vez no aparecía representada. Hay, por último, una cuestión que no quisiéramos dejar de mencionar, el gran parecido existente entre las caras que dan al corredor de la cuarta bífora. En ellas se colocaron dos aves de signo contrario pero con una representación muy similar: tienen ambas un ala extendida y otra plegada. Esa similitud formal unida a la opuesta percepción simbólica no parece que sea mera coincidencia sino que aumenta la sensación de ser una opción tomada con voluntad. Es decir, entre las posibles causas del cambio de posición del capitel del mediodía, podría estar también la de hacer coincidir un deseo de semejanza entre lo que se veía desde el corredor, más cier-



Representación gráfica de las caras de los capiteles que se señalan en las plantas de las distintas bíforas

Diagramas en planta de dichos capiteles representando la direccionalidad de todas sus caras

364 Otra posibilidad también cabría. Al nombrar los animales fabulosos del capitel de los leones, llamamos sirena a un ave con cabeza humana pero que tenía un resto mutilado de cola en la que se veían unos agujeritos producidos por el trépano, que nos permiten identificarla con el rabo de un reptil. Nuestra decisión de identificar ese ave con una sirena se basa en facilitar la recepción del texto al lector. Sin embargo, es posible que estemos perdiendo matices importantes y que lo más adecuado hubiera sido denominarla correctamente basilisco, que es por definición el reptil volador. La verdad es que la representación es lo suficientemente ambigua como para permitir ambas lecturas. De la segunda se deduce algo simbólicamente similar a la explicación obtenida de la contraposición en esos tipos de cantos. Ya nos hemos referido en otras ocasiones al temor que le tenían los basiliscos al cacareo del gallo, que al escucharlo se ahuyentaban y morían. Como ahora tendremos ocasión de ver, nos decidimos por las sirenas para acentuar la importancia del canto, aunque el sentido no varíe tanto en una u otra opción.

ta predilección por acentuar la visión diagonal de la composición. La verdad es que el capitel sur había sido concebido con una composición más simétrica, pero mediante el giro se creaba una tensión diagonal que no había sido tenida en cuenta pero que indudablemente existía.

En los ejemplos más tardíos de la galería no se produjo, por tanto, una concepción compositiva tan equilibrada como en los dos situados en el comienzo. Es en la sexta bífora donde posición y lectura coinciden adecuadamente. En los que el tema principal se situaba al frente y los secundarios en los laterales. En los que la conclusión se dejaba para el lado opuesto mediante otra representación frontal que introducía una nota más o menos importante que permitiera aclarar la comprensión general. Sin embargo, esta tendencia hacia la complejidad compositiva no es índice de nada. La disposición del capitel de los gallos es algo parecida a la persecución del becerro en la que también se introduce un giro y una secuencia lineal. Pero esa linealidad se había dado antes en el capitel de la lucha del joven con el león que recordemos se situó en el pasaje sobre el nártex. En los laterales se talló una escena en la que dos animales caminaban derechos hacía un maléfico grifo que quedaba oculto en una cuarta cara, aguardándoles. Es decir, el sentido se obtenía mediante la yuxtaposición de una imagen frontal y la narración lineal que adjetivaba la cara principal. En la primera se anunciaba el tema fuerte y en las restantes se cualificaba su sentido. Como vemos, la posición de la cara principal es, sin duda, el mecanismo sintáctico por el que se aclara el argumento, por el que se produce la correcta lectura.

Por eso nos preguntábamos por qué se modificó ese valor de lectura en el capitel que antes estudiamos en la cuarta bífora. Si se hubiera colocado correctamente, es decir, con los leones defensores en la cara principal, tendría cierta asimetría figurativa en sus laterales donde se verían las representaciones de las tres especies maléficas diferentes, pero mantendría su simetría general en lo referente a los valores, tres de ellos negativos y uno central positivo. Como ya hemos señalado existen múltiples explicaciones para ver cierta voluntariedad en la nueva colocación. Veamos ahora otra más. La decisión de girar la cara correcta tendría quizá que ver con otra lógica, aquella que querría fomentar la contraposición entre el gallo situado en el norte y la sirena que finalmente se colocó en el sur. Es decir, se basaba en contraponer al ave que anuncia el día frente al pájaro nocturno que arrastraba a la muerte con su canto. Así que el giro permitía mejorar el sentido de contraposición de los capiteles de la nave aunque aminoraba la lectura desde el corredor. La opción canónica hubiera sido contraponer al gallo la arpía lo que no tendría una lectura tan intensa como la que se logró con la variación[364]. En esa explicación se acentúa una característica simbólica que nos parece muy importante para lo que nos ocupa, examinar más detenidamente cuál es el contenido general que relaciona usuarios con el espacio de las galerías. Recordemos que tal era nuestro primer deseo. Al comenzar este epígrafe comentamos que lo que queríamos era averiguar algo sobre los destinatarios de estos espacios altos.

Comencemos, por tanto, a desentrañar qué se quiso explicar mediante la narración que se desprende de la serie completa de los capiteles figurados de las galerías. Lo primero que tendríamos que señalar es que su comienzo estaría en el extremo por donde se accedía a los corredores, es decir, en el sexto tramo. Allí se colocaron dos capiteles que les recordarían a los usuarios que frecuentaran ese lugar que entraban en un lugar sagrado, que una vez abandonado el pasaje del nártex, de las salas de las torres, se entraba en un espacio ya del interior del templo. Para significarlo, colocaron en ambos lados las descritas representaciones del árbol de la vida con sus palomas picoteando los maravillosos frutos. Pero, además, se incluyeron dos temas añadidos para adjetivar su sentido. Por una parte, se quiso enfrentar a los usuarios con los peligros que amenazaban a los que se separaban de su sombra y por otra de los beneficios que reportaba mantenerse al amparo de su cobijo. En el lado sur se incidía en el poder benefactor que producía sobre los animales peligro-

365 Las colas están todas muy raspadas y podrían ser interpretadas como de reptiles, pero ninguna está ensortijada y la doble curvatura que adoptan sería la que tendrían las largas plumas típicas de estas aves.

366 FORSYTH, I., *op. cit.*, pp. 275-280. Reproducimos su conclusión: "From these texts it is evident that in the twelfth century the cock was accepted as a symbol of a churchman".

367 En 1302, Fernando IV confirma las franquezas y libertades que ya habían dado su padre y abuelo más otras nuevas entre las que figura que en la iglesia haya, ahora, ocho mozos de coro. RICO, D., *op. cit.*, pp. 344-345. Es posible que en esta carta se amplíe la dotación de mozos y que, por tanto, en época de Fernando III ya hubiera escolanía.

sos a los que amansaba y lograba llenar de bondad, ganándoles así para su causa. Por otro, daba fortaleza a las aves que vivían en él para atacar a las alimañas que lo amenazaban. En el deseo de hacer más patente el peligro que corrían los fieles, se mostraba al mal apoderándose de los frutos del árbol. Es decir, se hacía ver cómo éste había penetrado ya en el ámbito sagrado del templo. Esta percepción no es tan extraña y se aviene muy bien con las partes más alejadas del presbiterio.

Prosiguiendo por el corredor se alcanzaba el siguiente tramo, donde la representación se centraba en lo contrario. El peligro que se quería significar allí era el que les acechaba a los que permanecieran inmersos en el mundo de fuera. Las máscaras que escupen hojarasca nos recuerdan las brutales fuerzas de la naturaleza. Por si no quedara claro, en uno de los capiteles se le añadió una escena de cacería, la de un indefenso ternero perseguido por sus depredadores naturales. Era una parábola de la fragilidad de aquellos que vivían apartados de la iglesia. Por último, en los capiteles de la cuarta bífora, se hizo hincapié en mostrar a los cristianos otros peligros y enseñar los poderes con los que contaban para combatirlos. Eran, por un lado, la confianza en la fortaleza de los leones guardianes. Con su activa vigilancia se percataban de la llegada de las maléficas alimañas de la noche. También, por otro lado, contaban con el benefactor canto de los gallos que nos anunciaban el despertar del nuevo día. Así, en nuestra interpretación, los asiduos habitantes de esta zona del templo tenían ante sus ojos la simbólica solución a las amenazantes fuerzas del mal, aquella que emanaba del sonido de los sagrados cánticos. La elección de los gallos no es nada casual. Basta recordar, como ahora veremos, que el nombre de ese ave se asociaba como metáfora al de los propios clérigos y, por tanto, el sonido del cacareo a la voz de la predicación y del canto con el que se adornaba la oración.

El capitel de los gallos no es como podría parecer la representación de una lucha sino, por el contrario, la de un coro que canta al unísono. A pesar de estar encarados dos a dos, los gallos no muestran ningún signo de combate. Todos tienen la cabeza alzada a la misma altura, un ala extendida y las plumas de la cola levantadas y unidas a la de aquel que se encuentra a su espalda[365]. Nada en ellos puede hacernos ver la plasmación de la habitual disputa que se dio en los famosos ejemplos de los capiteles borgoñones con luchas de gallos que estudió Forsyth y cuyo origen se remonta al arte funerario romano. En su artículo, al tratar de encontrar el significado de estos combates, pudo demostrar la habitual asociación que se daba entre estas aves y los propios clérigos. Para ello, le bastó encontrar algunos ejemplos en escritos de la época en los que se les denominaba con el apelativo de *Gallus Dei* o *sacra galli*. También, repasó el sentido que los primeros cristianos le habían asignado a este animal como, por ejemplo, en el episodio de las tres mentiras de San Pedro antes del canto del gallo. Recogió los testimonios escritos desde Prudencio, Ambrosio o Gregorio I, los que habían permitido que, en pleno siglo XII, autores como Honorio de Autun, Víctor de París o Neckham, usaran ya a este pájaro como la mejor representación de un clérigo virtuoso[366].

Pero Forsyth, debido a la complejidad del tema que debía desentrañar, busca encontrar costumbres medievales en las que hayan permanecido documentadas las peleas de gallos y los escenarios donde se producían. Entre ellas destaca la que solían hacer el martes de Carnaval los muchachos de los coros. También era corriente durante la misma semana hacer correr gallos por las calles de las ciudades. Es decir, cabrían otros significados al simple hecho de asociar este ave con un virtuoso chantre y que explicarían la aparición de otras representaciones de gallos en los márgenes de los códices o en otras representaciones escultóricas. Sin embargo, en nuestro caso, por el contexto en el que se sitúa y que ya hemos analizado, nos parece que la mejor referencia simbólica de este capitel es aquella que asocia a los gallos y a su cacareo con los virtuosos hombres de la iglesia y sus cantos. Porque es posible que se diera, además de la alusión a los propios clérigos que cantaban las oraciones, una indirecta mención a la misma música o al propio coro. En San





Fotografías de la fachada de Santiago de Carrión de los Condes (Palencia) y de la cornisa de Moreruela (Zamora)

368 EGIDO, A., *La voz de las letras en el Siglo de Oro.* Madrid, Abada, 2003. Ver el capítulo: "Gallos Universitarios", pp. 129-168.

369 VALLE, J. C., "Las cornisas sobre arquitos en la arquitectura románica del noroeste de la Península Ibérica", en *Compostellanum, XXIX, nº 3-4* (1984), pp. 291-326.

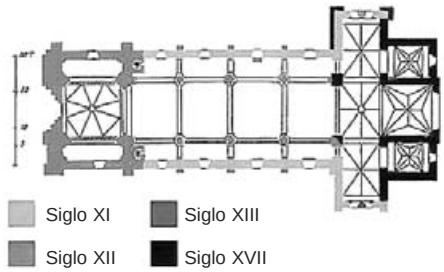
Vicente sabemos que la escolanía está documentada ya a comienzos del siglo XIV[367] pero que es muy probable que pudiera haber comenzado antes. Para que los niños del coro pudieran aprender el oficio habría que pensar en los preceptores de canto que se harían cargo de ellos. Es, además, lógico que los espacios que ocuparan con mayor frecuencia fueran los mismos que donde cantaban, y por tanto, coro y coral se identificaran como una misma cosa y lugar.

Todavía en las universidades tardo-medievales españolas se dio esa misma confusión entre el gallo como nombre de una persona y la forma de llamar a una determinada pieza literaria. Nos referimos a los gallos universitarios que se celebraban al llegar un estudiante al grado de doctor. Entre los actos que acostumbraban a darse en esas señaladas fechas estaba la declamación de una oración laudatoria claramente burlesca denominada por entonces gallo[368]. Gallo era, por tanto, el que recitaba el vejamen y la forma de denominar la burlona composición. Todavía, a un súbito cambio de timbre en la voz lo llamamos gallo. Así que no es tan extraño que en la misma simbología se mezclen varios significados. Por ello, pensamos que en el capitel se podrían estar dando las dos circunstancias a la vez, ser símbolo de los cantores y de la música en sí misma. En el fondo, lo que nos interesa destacar es que mediante la elección de este capitel podría estar produciéndose una confirmación indirecta del uso al que iban a ser destinadas las galerías desde su construcción. Sirviéndose de esta metáfora, los responsables del programa iconográfico anticipaban una paridad entre la utilización de estos espacios por los componentes de la escuela de coro y el lugar por donde surgiría la música en el templo.

¿Para quién mejor, estaría destinada la comprensión de esta iconografía recreada en los capiteles de las galerías altas? ¿Quién mejor que los propios cantores verían su actividad como la que permitiría la defensa contra los amenazantes demonios que se infiltraban en la nave o contra las propias tentaciones que les asaltarían estando tanto tiempo en esos lugares? Es difícil responder a estas preguntas pero la lógica no nos permite que la duda ocupe un amplio lugar. Además, recuérdese que sólo en los tres primeros tramos se labraron con figuración las bíforas. La parte del fondo de estos corredores, nada menos que la mitad restante, no incluye otras representaciones que no fueran las típicas cestas de vegetación. Por su parecido con los que se hicieron en otros de la torre sur, sabemos que los escultores que los tallaron cambiaron los repertorios formales, pero difícilmente podemos deducir, también, un cambio de taller. Como mucho se daría un cambio de dirección en el gusto o en las personas que supervisaban o tutelaban el desarrollo de las obras. Es decir, el mensaje iconográfico se dispuso tan sólo en la parte más oriental, aquella que coincidía con la zona más frecuentada por los cantores. En el fondo de las tribunas, como en las torres, nos preguntamos ¿tendría sentido incluir otros mensajes? La verdad es que a estas alturas de la fábrica, las tallas con contenido iconográfico dejaron de proliferar. El último esfuerzo, el canto del cisne, se reservó para la cornisa sur de la nave mayor. En ella se volvieron a mostrar, como era por cierto habitual colocar en esas alturas, una amplia colección de animales, cabezas humanas y monstruos amenazantes. Entre ellos, algunas figuras burlescas asomaban sus caras entre los arquillos que las conformaban. En otros, perros retorcidos hacen piruetas. Cabezas de leones, monstruos y otros animales se ven en esta admirable cornisa. Los arquillos se apoyan en unas ménsulas en las que se talló una forma vegetal. Entre ellas, también se talló el espacio que queda entre esos modillones y que es asimilable a las metopas dóricas. En definitiva, una rica solución claramente asimilable a ejemplos de raigambre poietinos y, por cierto, nada borgoñones. ¿Por qué, en una zona tan rezagada como la que estamos tratando se produce la aparición de un modismo tan poco asimilable a esa región de Francia que habíamos visto tan emparentada con la nuestra? ¿Es asimilable a un cambio de algún tipo que no ha sido señalado hasta ahora? El caso es que los autores que sobre el tema han tratado, sí indican ya la aparición de las dos regiones sin por ello explicar la influencia que pudo tener cada una por separado. Quien primero lo detectó fue José Carlos Valle Pérez, que vio en esta cornisa un magnifi-







370 Ibidem., p. 319.

371 OURZEL, R., *Haut.-Poitou Roman*. La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1975, pp. 83-87.

Fotografías de la bóveda octopartita del nártex de la abadía de Saint Junien de Nouaillé-Maupertuis y planta de la misma iglesia con las distintas fases constructivas

co ejemplo para explicar la difusión de este tipo de soluciones estilísticas en Galicia cuya procedencia partía de Ávila[369]. Pero para él, la unión entre las maneras estilísticas borgoñonas con tipologías estructurales poietinas se explica como algo intrínsecamente parejo y que se repite en varios talleres castellanos de la misma época. En la fachada de Santiago de Carrión de los Condes (Palencia) se ven modos de la primera y formas estructurales de la segunda, en Moreruela (Zamora), otro tanto, cornisas provenientes del occidente francés (del Poitou, señala este autor) se colocan dentro de una fábrica cuya casa madre, Clairvaux, pertenecía a Borgoña y que, por tanto, imprimió filiación. Así que para él, "el modelo de cornisa sobre arquitos (...) resulta explicable a partir de fórmulas ultrapirenaicas, poitevinas y sobre todo y muy especialmente, borgoñonas"[370]. Lo que tiene de interesante la dilatada explicación que se ha venido haciendo, es que, como hemos señalado, esta forma de trabajar que hemos documentado, aquella de permitir cambios importantes en el proceso de construcción dentro del proyecto original propia del taller borgoñón, es algo que se detecta desde el comienzo, cuando se decide cambiar la bóveda sobre el portal y hacer un nártex alto y espacioso. Es decir, la influencia estilística de los escultores de la región centro-oriental francesa no desaparece del todo, aunque sí se mitigue a partir de un determinado momento. Se ve que cada vez son menores sus influjos, en lo estructural desde casi el comienzo, y en lo estilístico, desde que se concluyen las tallas principales del portal.

Por el contrario, casi todos los cambios arquitectónicos que se van sucediendo pueden ser asimilables con rasgos claramente poietinos. Por ejemplo, al referirnos a la estructura del portal, como ya fue señalada por Rico, una insólita candidata es la iglesia de Nouaillé-Maupertuis[371]. Un espacio vertical que se remata en una bóveda octopartita y que tiene dos pequeñas capillas a los lados que no llegan a ser como las de San Vicente, quizá debido a que éstas, según vimos, pertenecían a un primitivo proyecto de torres que los borgoñones habían ya reestructurado. Otro proceder muy de esa región son los recrecidos que "superedifican" estructuras anteriores. Sin embargo, aun siendo conscientes de que este punto es una práctica no exclusivamente poitevina, el caso de Nouaillé es un ejemplo muy evidente de los muchos que hay en esa región. Más raro es el uso de las ménsulas de apoyo y columnitas adosadas en donde apoyar los nervios de la bóveda que comparten ambas iglesias, por más que en lo demás se parezcan menos. Como se ha dicho ya, el mismo diseño de la cornisa meridional es típico de esa región y su preámbulo, el tejaroz de los resucitados, tiene una concepción arquitectónica no muy borgoñona aunque sí que sea de allí la filiación escultórica que ostenta su ejecución. En definitiva, es como si además de un taller de escultores, lo que se percibiera en San Vicente fuera la mano de un maestro que dirige las obras por detrás. Llamarlo arquitecto es algo que va más allá de lo que los conceptos de época y actividad permiten a este cultismo renacentista. Sin embargo, reflexionar y apurar más la vía que aquí tímidamente hemos querido abrir, es una labor que excede nuestra capacidad pero no nuestros intereses y deseo. Esperamos que, sin embargo, esta investigación haya permitido a quienes la lean, la apertura de nuevos caminos de reflexión, en especial sobre la operatividad de llevar a cabo estudios más pormenorizados sobre la concepción temporal de la arquitectura medieval y, cómo no, sobre la necesidad de que estos trabajos se hagan, en la medida de lo posible, uniendo a la par los estudios de disciplinas que ahora están más separadas de lo que debieron de estarlo entonces.

Capítulo 4
Conclusiones y conclusión

Conclusiones y conclusión

La finalización de la iglesia de San Vicente en el siglo XIII y XIV

La conclusión de la etapa llevada a cabo por el taller borgoñón se produjo cuando se realizaba el cierre de las bóvedas de la nave mayor y la cornisa meridional. Parece también evidente que el obrador languideció sin haber dado una solución definitiva a la parte alta de las torres, y por tanto, a la manera de rematar el alzado occidental. Así mismo, y como podremos ver en lo que sigue, creemos que nunca llegó a acometer el izado del cimborrio. Así que la actividad constructiva que dio fin a todo lo que ellos dejaron por hacer es claramente ya de otra época, a lo que podría añadirse que es, además, la primera de todas las estudiadas que puede ser fechada parcialmente mediante documentación escrita. Nos referimos a la mención que se hace en una carta de 1279 del calamitoso estado en el que se encontraba la iglesia. Según las propias palabras del rey Alfonso X, San Vicente se hallaba "mal parada en muchas desmaneras"[1]. Este estado de ruina vuelve a ser mencionado en otra carta algo posterior, por lo que las medidas que había arbitrado el soberano para que se llevaran a cabo los pertinentes arreglos, no debieron tener frutos inmediatos. Para su reconstrucción, el rey había ofrecido la tercia que poseía en la Puebla del Arañuelo, es decir, en la región que hoy se conoce como el Arañuelo[2]. Por tanto, sabemos que la obra fue complicada, ya que el propio Rey Sabio, de quien sabemos visitaría la iglesia cuando estuvo en Ávila celebrando cortes en 1273, nos confirma en esa misiva posterior, que la cosa era bastante grave pues estaba "mal parada para se caer"[3]. Tanto, que la marcha de las reparaciones continuó hasta una década después. En 1290, como se deduce de la carta de su sucesor Sancho IV, se vuelven a confirmar las donaciones de la tercia del Arañuelo "para la obra de sant Vicent fasta que sea acabada"[4]. La cuestión, por lo visto, debió ser seria, ya que Bonifacio VIII todavía otorga una bula a comienzos del siglo XIV como recoge Fernández Valencia en su *Historia de San Vicente y Grandezas de Ávila*[5].

¿Qué pudo ser lo que produjo tal amenaza de ruina? ¿De qué trataron estas obras de reparos y cuál fue su envergadura? Las huellas que conservamos de la reparación son tan evidentes que nos resulta muy fácil poder explicar en qué consistió la misma. Pero, además de los reparos, se han mantenido en la vieja fábrica las cicatrices que la lesión le había ocasionado. Así que no sólo tenemos el tratamiento, sino también el síntoma. Mediante el análisis combinado de ambos factores intentaremos deducir los motivos que ocasionaron la enfermedad. Por las pruebas que se han conservado podemos afirmar sin vacilación que la fábrica de San Vicente, en el periodo que va desde los comienzos del siglo XIII a los años setenta de esa misma centuria, sufrió un importante asiento en dos de las pilas de los arcos torales. Precisamente en las dos exentas y occidentales, allí donde la nave da comienzo. En un determinado momento, y sin que resulte fácil averiguar qué lo causó, sabemos que el firme debajo de las cimentaciones de esas pilas no aguantó todo el peso que se le estaba transmitiendo y comenzó a hundirse. Ese asiento produjo en el templo un movimiento de ajuste y acople que afectó a todas las bóvedas y arcos que se apoyaban sobre esos pilares. ¿Cuándo se produjo esa situación en el contexto de la construcción que

1 HERAS, F. de las, *La Iglesia de San Vicente de Ávila* (2ª edición revisada y ampliada con un estudio sobre la capilla de San Segundo). Ávila, Fundación Sánchez-Albornoz, 1991, pp. 108 y 109.

2 Esa región, que por entonces formaba parte de la diócesis de Ávila, actualmente la comparten las provincias de Toledo y Cáceres, es una extensa franja debajo de la sierra de Gredos entre Oropesa y Navalcarnero.

3 La fecha que aparece en Áriz y Fernández Valencia de esta segunda carta sin fechar es un año posterior a la anterior (1280). La estancia de Alfonso X en Ávila se fundamenta en que el monarca redacta varios documentos en 1273 firmados en esta ciudad.

4 La carta es un traslado de 1310 que recoge Heras (*op. cit.*., p. 110) y que ya había publicado Repullés. REPULLÉS, E. M., *La basílica de San Vicente en Ávila*, edc. facsímil. Ávila, Consejo de fábrica de San Vicente, 1997, p. 112.

5 "... cum ecclesia sancti Vicentii... readificari seu repari incepit". FERNÁNDEZ VALENCIA, B., *Historia de San Vicente y Grandezas de Ávila*, edc. Tomás Sobrino. Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1992, p. 254.



1

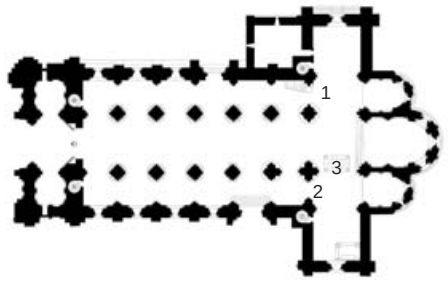


2



3

Pruebas visuales del desplome en los arcos y las consecuentes roturas en las bóvedas del transepto, y localización de los mismos en planta

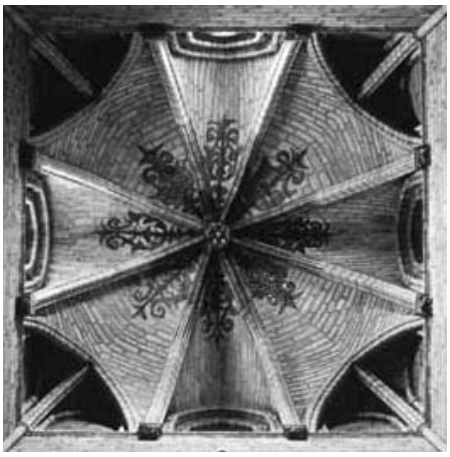


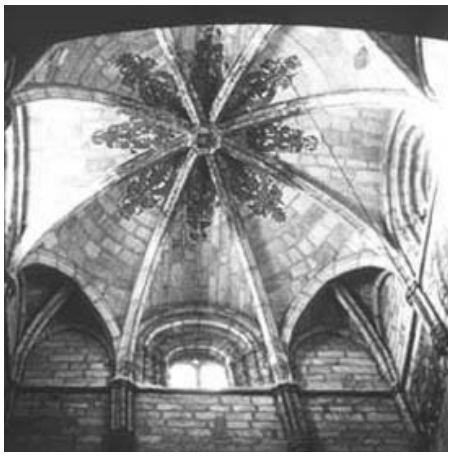
6 Torres Balbás las supone de finales del siglo XIII, ya que a principios del XIV (1307) se reunía en la capilla de San Bernabé el cabildo. TORRES BALBÁS, L. *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Arquitectura Gótica,* v. VII. Barcelona, Plus-Ultra, 1952. S.V. p. 133, Cat. p. 143. Por su parte, Robledo supone que esta misma capilla sería anterior debido a que, hacia mediados del XIII se nombran enterramientos realizados en esa estancia (1244) y se redactan en ella los primeros Estatutos Capitulares (1256). GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L. y NAVASCUÉS, P. "La catedral de Ávila: proceso constructivo", en *Testigos. Las Edades del Hombre. Santa Apostólica Iglesia Catedral. Ávila 2004*. Salamanca, Fundación Edades del Hombre, 2004, pp. 555-581. En esp. p. 569-570.

7 RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila (estructuras, imágenes, funciones).* Murcia, Nausícaä, 2002, pp.82-83.

hemos estado viendo? Es fácil suponer que debió ser en un estado tardío de la misma. Lo más probable es que se produjera al soportar por primera vez la totalidad del peso con el que el proyecto definitivo había sobrecargado la configuración original. Debido a que las pilas se realizaron al comienzo de la obra, en la fase de los constructores aragoneses, el sobrepeso del claristorio y de las nervaduras no habría sido considerado. Cuando entró en carga toda la estructura, la cimentación no aguantó, y sobrevinieron los desplomes. El momento crítico no es propiamente el de la edificación, sino que suele darse después de los descimbres. Entonces, los pesos que antes se repartían por los apoyos de la estructura auxiliar de madera que ayuda a levantar los arcos, pasaron a concentrarse únicamente en las pilas. Es ahí cuando se comienzan a manifestar las lesiones. Sin embargo, resulta difícil precisar si fue sólo un efecto del sobrepeso que se había añadido. Es decir, si fue causado exclusivamente por las paredes de la galería alta y del claristorio, ya que los plementos de la bóveda de crucería correspondiente a la nave mayor serían asimilables a los de una bóveda de cañón prevista en el inicial. No está claro si la única responsabilidad de que los apoyos se resintieran tanto fue debido sólo a ello, o si por el contrario también contribuyó a la ruina alguna estructura añadida de la que no tenemos noticias. Incluso, por qué no, cabría achacárselo a alguna falla oculta del terreno. Es decir, la pregunta que no podemos responder con total seguridad es si la causa de la lesión se produjo exclusivamente por los pesos que ahora sabemos se añadieron, o si hubo, además, otros motivos que desconocemos por no haber sobrevivido testimonios.

Por ejemplo, nada nos obliga a rechazar que no existiera un cimborrio anterior. A pesar de que la hipótesis sea verosímil, algunas reflexiones nos permiten opinar lo contrario. Por ejemplo, nos ayuda a verlo así la coincidencia de que en San Pedro y en la catedral esos espacios fueran de lo último en acometerse. En ellas, al no haber concurrido fallos estructurales como en San Vicente, se realizaron al final por el propio proceso que llevaba la obra. Curiosamente, entre los cimborrios de las dos parroquiales más la cubrición de la sala capitular catedralicia, la denominada capilla de San Bernabé, forman una terna de diseño tan similar que denota pertenencia a un mismo periodo estilístico. Son tres curiosas bóvedas con trompas en las esquinas en las que el nervio central descansa en la clave del final de la pechina. Mediante ellas se resuelve la construcción superior con una geometría octopartita de nervios apuntados que coincide en el centro y que, por fuera, mantiene el cuadrado de la caja del crucero. Sus semejanzas no han sido pasadas por alto por quienes más han estudiado el gótico abulense. Sin embargo, les han otorgado cronologías tan divergentes que las fechas de fabricación oscilan en casi un siglo, lo suficiente como para suponer que pudieran ser anteriores o posteriores a nuestra restauración[6]. Rico, en su estudio, ha identificado y fechado la construcción de una de ellas, la que para él sería cabeza de serie, es decir, la capilla de San Bernabé de la catedral[7]. Para ella da fechas próximas a los comienzos del siglo XIV, lo que concuerda con el final de las obras de reparo de San Vicente, y por tanto, arranque de las obras que lograrían la conclusión de nuestro templo. La justificación que da para fecharlas definitivamente a finales, y no a mediados del XIII como opinan otros, se basa en que presume que no fue hasta la segunda etapa de referencias documentales cuando se concluyó la bóveda (que es lo que nos interesa) y que las fechas precedentes en las que se mencionaba la capilla eran sólo alusiones relativas a los inicios de la construcción. Es una hipótesis arriesgada que emparienta bien, además, con las obras de restauración de San Vicente documentadas, como señalamos. Pero, para una mejor comprensión de estos periodos, existe otro elemento formal que puede ayudar a cotejar fechas y construcciones. Nos referimos al estilo de los capiteles de las ventanas del cimborrio de San Vicente y los que se ven en las partes altas del transepto sur de la catedral. Su parecido avala la comparación y nos persuade a retrasar la construcción del cimborrio a épocas posteriores a los graves problemas sufridos en nuestra parroquia. Sería extraño que si fechásemos la capilla de San Bernabé de la catedral a mediados del siglo XIII, se sirvieran de esa misma concepción arquitectónica cincuenta años más tarde. Es









1

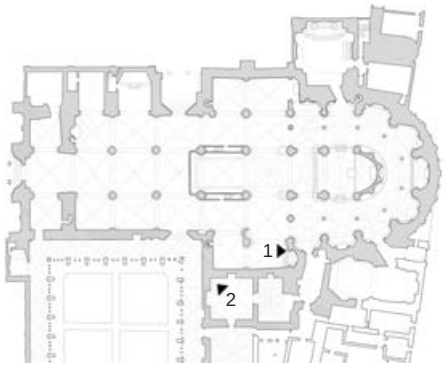


2

Fotografías del interior de los cimborrios de San Vicente y San Pedro de Ávila

Capiteles de similar talla en una ventana del cimborrio de San Vicente y en un capitel de la Catedral (1)

Capilla de San Bernabé de la Catedral de Ávila (2)

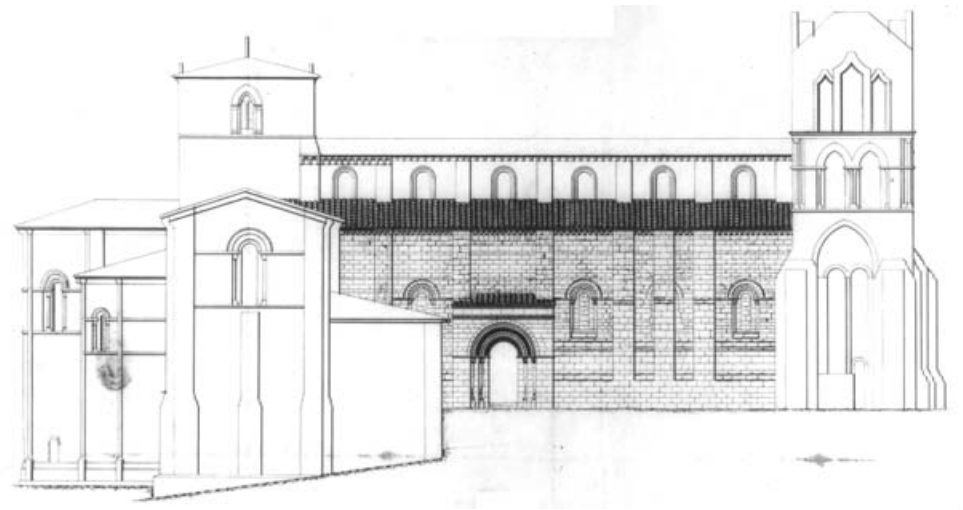


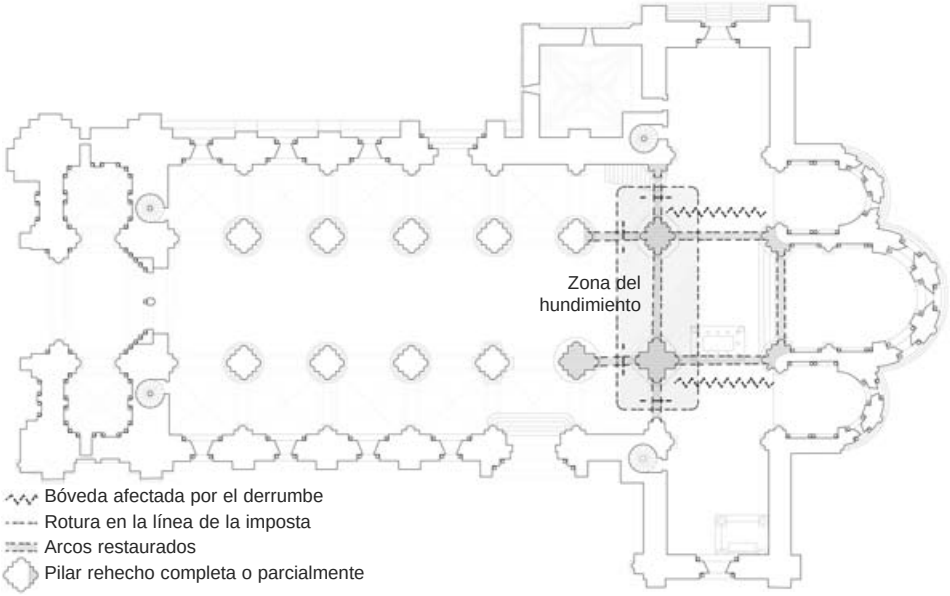
8 Ib., p. 82. Cf.: AJO, C. M., *Historia de Ávila III, Fuentes manuscritas, Antigua documentación del obispado en el Archivo Histórico Nacion*al, Ávila, 1991, p. 76, nº 12.

9 Este fue el argumento principal que esgrimieron los restauradores decimonónicos para justificar la progresiva ruina de la nave. Es, sin embargo, una explicación insuficiente para tan temprano hundimiento.

más verosímil, como opina Rico, que concluidas sus obras en 1308, fecha que atestigua la primera reunión del cabildo en ella, estuvieran haciéndose al tiempo y en un estilo similar las obras de San Vicente y San Pedro[8]. Adelantar las de nuestra parroquia es imposible, pues se hubieran visto gravemente afectadas por el desplome. Basta para confirmarlo mirar cómo la fábrica del cimborrio no tiene ningún desperfecto. Si fuera éste anterior, tendría que haber sido desmontado al completo para remontarlo a continuación, lo que no casa con el estilo de los capiteles de hojas de sus ventanas, que asemejan un periodo que en la catedral es algo más tardío.

Pasemos ahora a comprender la magnitud del derrumbe. Para ello contamos con un testimonio de excepción, la antigua fábrica que se vislumbra por debajo de los arreglos. En las bóvedas de cañón de los transeptos, justo en proximidad al arco toral donde finalizan, hay a ambos lados un desencuentro de hiladas que fue producido por el arreglo de la grieta que ocasionó el hundimiento de las señaladas pilas. Los antiguos arcos torales, cuyas dovelas de piedra de La Colilla aún asoman por encima del burdo granito que se colocó para refuerzo en la restauración, también presentan un cambio de curvatura que indica la dirección de la parte del arco que descendió. Además, esa misma curvatura se aprecia en los dos arcos fajones que dan comienzo a las naves menores, aquéllos que también se apoyan algo más bajos que los anteriores en dichas pilas. Por último, los primeros formeros de la nave cuentan, así mismo, con arreglos importantes, por tanto, debieron sentir a su vez las consecuencias del desplome. Si observamos la cornisa de flores que recorre toda la nave por encima de sus claves, nos percatamos de que justo sobre el primer tramo se produjo un brusco escalón. Por esta rotura de la horizontal podemos aventurar cuál sería la cuantía total de la cesión de las pilas, unos veinte centímetros en el lado sur y algo menos en la norte. Esta se puede apreciar sólo si miramos por detrás del órgano, cuya contemplación desde la nave queda anulada. Ahora bien, antes señalábamos que no podíamos aventurar si lo que ocasionó el derrumbe fue el sobrepeso añadido o si por el contrario se debió a vicios ocultos externos a la construcción. Por ejemplo, sería posible atribuir parte de la culpa del derrumbe a la inclinación del terreno en donde se colocó la iglesia[9]. Sin embargo, si se hubieran deslizado los cimientos hacia el lado norte de la caída, la ruina hubiera tenido una configuración distinta. El hecho de que fuera tan simétrica la herida ayuda a pensar en una acción que aglutinara todo el área del suelo que comparten ambas pilas. En un terreno como el de Ávila son muy comunes las afloraciones de bolos de granito dispersos entre arenas compactas. Esta formación no permite justificar fácilmente un hundimiento de un área tan amplia como la que desarrollan las dos pilas. Sería extraño que, dado lo próximos que suelen estar estos berruecos de granito, no le hubiera tocado cerca uno a alguna de las dos zapatas. De haberse apoyado sobre una bola de granito se aseguraría completamente su estabilidad. Si no fuera así, por haber caído, ambas o ninguna, en alguno de ellos, también parece difícil tan semejante comportamiento entre cimentaciones correctamente apoyadas sobre un rico lecho de jabre. Lo que decimos es que nos choca mucho que, dada la configuración de este terreno, el hundimiento que se produjera fuera tan localizado como simétrico. Es decir, para nosotros lo más extraño es que sólo se resintieran dos cimientos y no otros cercanos que tendrían, por entonces (sin el cimborrio construido), sobrecargas bastante similares. Lo normal hubiera sido que se hubieran hundido algunas pilas del lado norte o del sur por efecto del deslizamiento de un terreno tan inclinado. En nuestra opinión, una explicación a este anómalo comportamiento de las pilas torales puede recaer en un hecho no verificado. Imaginemos que los cimientos se apoyaran sobre un terreno que hubiera sido ya utilizado con anterioridad, en el que existiera alguna estructura precedente. Es una hipótesis que podría sustentarse en una edificación más antigua, la basílica tardorromana que mandase construir el judío arrepentido y que pudimos explicar en los capítulos anteriores. Mientras estudiábamos la repoblación de Ávila, supusimos que las ruinas de esta iglesia estaban todavía en pie. Fue allí donde abrieron nuevos cimientos los constructores románicos, unos en suelo virgen y otros sobre el lugar







10 En realidad, el hecho de que casi estén ocultas por las limatesas del transepto es debido a que ésta viene determinada por la altura donde finalizan los tejados de la colateral. Hernández Callejo, al restaurar el lado sur, decidió inclinarlo más de lo que estaba en origen (seguramente para mejorar la evacuación de las aguas de lluvia), apoyando unas vigas de madera sobre el vierteaguas corrido de las ventanas del claristorio. Repullés no corrigió el error sino que lo afianzó al hacer igual el lado norte. Ésto nos permite ver que las ventanas son de cuando se realizó el cimborrio.

Alzado norte de Repullés anterior a su restauración del año 1889

Planta señalando los elementos afectados por el derrumbe

Fotografía del interior de San Vicente en la que se aprecia la rotura de la imposta en el primer tramo del lado sur

que ocupaba la vieja edificación. Es un descuido bastante común pensar que, descansando en una antigua estructura el peso de la nueva, ésta aguantará como antes lo había hecho la otra. En cualquier caso no podemos descartar sin más un exclusivo fallo del terreno, así que sin excavar arqueológicamente todo este área, deberíamos dejar de lado esta especulación que, sin embargo, nos ha permitido volver a reflexionar sobre una eventual arquitectura precedente de la que hay documentación pero no vestigios.

El caso es que los constructores del siglo XIII, viendo cómo estaban de mal las cosas, decidieron reforzar la iglesia. Introdujeron forros de granito gris a las pilas que estaban afectadas por el desplome, pero también intervinieron en aquellas otras cercanas que se encontraban conectadas estructuralmente con ellas. En total se reforzaron las cuatro torales y las dos primeras de la nave. Una vez aseguradas las estructuras verticales, doblaron los arcos del crucero con otros también de granito gris. No sabemos si excavaron las cimentaciones antiguas como sería lógico, o si pensaron que los asientos ya se habían estabilizado, y por tanto, no había necesidad de reforzar más el subsuelo. Cuando estuvieron confiados en que la estructura estaba afianzada, debieron replantearse seguir con el alzado del cimborrio. Para ello volvieron a utilizar piedra de La Colilla, a pesar de que su resistencia no les debía ofrecer tanta confianza como el duro granito que habían usado para los refuerzos. Es decir, les pareció más importante mantener el antiguo cromatismo que introducir un nuevo material. Sin embargo, dejaron patentes las huellas del colapso estructural, lo que claramente contrasta, dada su pésima ejecución, con la mejor disposición que le dieron después al cimborrio. Esto nos permite evaluar la posibilidad de ver entre ambas construcciones un cambio de taller, de gasto o de sensibilidad. Es decir, cuando se contempla la iglesia, lo que a simple vista se nos presenta es una estructura muy uniforme realizada toda ella en continuidad y con la misma piedra de color dorado. En ella, por el cambio de cromatismo y la rudeza de su ejecución, parece claro que se debieron hacer unos arreglos posteriores en la zona del crucero. Es tan notoria esta intervención de los refuerzos que hace que parezca una intromisión posterior a la finalización completa del templo. Lo que en realidad sucedió, como hemos visto, fue bien distinto. La conclusión sobrevino después de los arreglos, es decir, debió existir un deseo de llegar a lograr la unidad total del templo, aunque sin tener por ello que eliminar el testimonio de su sufrimiento estructural. Así, cuando el cuerpo de la iglesia fue definitivamente concluido, en el mismo corazón de su cuerpo quedaron a la vista las evidencias de las heridas causadas por los refuerzos. Nos preguntamos si esta forma de actuar no estaría inconscientemente representando algo más. El templo lucía con orgullo las cicatrices del sufrimiento que había tenido que soportar por su debilidad como si se tratara del cuerpo de un mártir, mostrando al tiempo su fortaleza y haciendo exhibición de la resistencia demostrada al no derrumbarse por las malas acciones que le habían sobrevenido y que trataban de echarlo abajo. Las marcas de los refuerzos eran, por tanto, otra forma más de hacer ver a los fieles la fortaleza que debían imprimir a sus almas para resistir a las tentaciones del demonio que les acechaba por todas partes. Nada que no haya quedado más que claro en el discurso iconográfico que hemos estudiado. Para reforzar este efecto simbólico tenemos otro añadido tardío. Nos referimos al elemento escultórico más importante que se colocó en el cimborrio después de finalizado. Un calvario que se colgó en la pared este que está justo encima del arco toral y a cuya espalda da comienzo el ábside del presbiterio. Una posición privilegiada que tapa una de las cuatro pequeñas ventanitas que se abrieron en los paramentos bajos previos a la bóveda octopartita que cierra el crucero. De las tres restantes, las del norte y sur casi están tapadas por la cubierta de teja de los transeptos[10]. La que da a la nave, sin embargo, permanece abierta debajo de las bóvedas. El grupo escultórico se aprecia desde muy pocos sitios ya que, al estar tan alto, hay que levantar mucho la vista para verlo. Es visible desde la nave central y desde los laterales del transepto. Existe un sitio muy curioso desde el que también se pensó debería de contemplarse. Cuando se mira la ventanita del lado occidental desde el balcón de la tribuna se ve, por detrás, el torso y la cara del cristo crucificado.

11 "Año de mil trescientos y diecisiete, se hizo el reparo de los estribos y arco en la nave del cierzo desta Iglesia, por declaración y advertencia que hizo un endemoniado en Segovia, permitiendo Dios y obligando al padre de la mentira dijese la verdad, y fue que esta nave se venía al suelo, y conociéndolo los artífices hicieron el reparo que hoy se ve, con los estribos tan bien acabados, que no parece remiendo, sino de su principio", según consta en el manuscrito que Daniel Rico reproduce en el Apéndice B: "Notables desta insigne parrochia de S. Vicente de Ávila dignos de gran memoria" que ha de fecharse a mediados del siglo diecisiete. RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*., pp. 356-357.

12 RICO, D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*., pp. 90-91.

13 Cliché nº PA-m-001386 (Ávila-2599.- Basílica de S. Vicente. Fachada Norte). Los planos corresponden al proyecto de 1889.

14 Lo más probable, según casi todos los autores que de ello han tratado, es que fueran del tiempo en que se levantaba la torre norte, después de que en 1440 el Cardenal Cervantes concediera licencia para recaudar limosna para la reparación y ampliación de la torre norte. Éste es el único campanario que tiene hoy San Vicente, ya que la otra torre permanece mocha. Por tanto, un siglo después de la posible fecha de arreglo de la fachada norte hubo otros remiendos por la misma zona, que dejaron un elemento estilístico muy característico (los canes de bolas) en la nave central y en otras cubiertas del templo. Ninguno se ve en los contrafuertes de la nave menor, por lo que habremos de separar las actuaciones en épocas diferentes. La fecha de la torre la recoge primero Áriz (p. 50) y después Fernández Valencia (p. 248 y 261). Cf.: RICO. D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*., pp. 351.

15 Para nosotros, la reparación del lado norte realizada a comienzos del siglo XIV incluye estos arcos de la galería alta. No opina así Rico, que interpreta un documento del diecisiete como el estado en el que se encontraba la cubierta todavía sin ellos: "Entre las cosas materiales, más dignas de atención que la máquina de este edificio contiene en su artificiosa unión o enlace por las bóvedas y por debajo de los tejados, pues ni encima ni (en) otra parte se encuentra tabla, ripia, ni madero alguno, para lo que en los demás edificios es tabla y madera, en éste son unos arcos de ladrillo grueso, que desde el caballete de enmedio, bajan al soslayo, recibiendo encima las canales para las corrientes de las aguas hasta rematarse la cornisa de las paredes que con graciosa labor, aunque antiquísima está adornada; siendo esta conjunción de mucha mayor seguridad para la fábrica y sus tejados, pues cargando sobre los arcos de ladrillo, y no de madera, está más firme y menos sujeta a hundirse, ni quemarse, daños que cualquiera de ellos, que a la mejor parte de esta santa casa tocase, se haría irreparable en este tiempo, pues según los inteligentes de este arte, era imposible levantar esta fábrica con la suma de doscientos mil ducados". Es evidente que la descripción se refiere a la bóveda rampante corrida, a pesar de usar el término arco. Todo el texto es un panegírico de la fortaleza del templo, pues antes de lo que se extrae se afirma que, "lo que más asombra en este antiquísimo edificio, es que (...) no ha experimentado ruina alguna en pared ninguna, que no es pequeña maravilla, en máquina tan grande, y en tan prolongado tiempo", lo cual es una exageración como hemos podido ver. Así que lo que en él se explica es una idealización de lo que se vería en la galería



Fotografía del calvario situado en la pared oriental del crucero de San Vicente

del mediodía haciendo omisión de los refuerzos de la norte. Por tanto, no se pueden sacar muchas conclusiones de este informe. Su procedencia según explica F. de las Heras es una crónica de Gil González Dávila que fecha por una anotación a lápiz hacia 1612 y que dice está tomado casi literalmente de un legajo anterior de 1570 que desconocemos. Lo reproduce parcialmente Gutiérrez Robledo que afirma, por el contrario, que se trata del "inventario de 1682" y que Rico cita como: *Inventario de alaxas i bienes de la Iglesia del S. San Bicente, desde 1682*. Archivo Diocesano de Ávila, nº 29-A. HERAS, F. de las, *La iglesia de San Vicente de Ávila* (2ª edición revisada) y ampliada con un estudio sobre la Capilla de San Segundo. Ávila, 1991. p. 102-103. GUTIÉRREZ, J.L., "Las restauraciones de San Vicente de Ávila en la segunda mitad del siglo XIX", en REPULLÉS, E. M., *La Basílica de los Santos Mártires Vicente, Sabina y Cristeta en Ávila*. (Madrid, 1894). Ed. facsímil con estudio preliminar sobre a cargo de J. L. Gutiérrez Robledo. Ávila, Consejo de fábrica de la parroquia de San Vicente de Ávila, 1997. A partir de aquí cit. como: GUTIÉRREZ, J. L., *Restauraciones... op. cit.*., p. XVI. RICO. D., *El románico de San Vicente de Ávila... op. cit.*., p. 91.

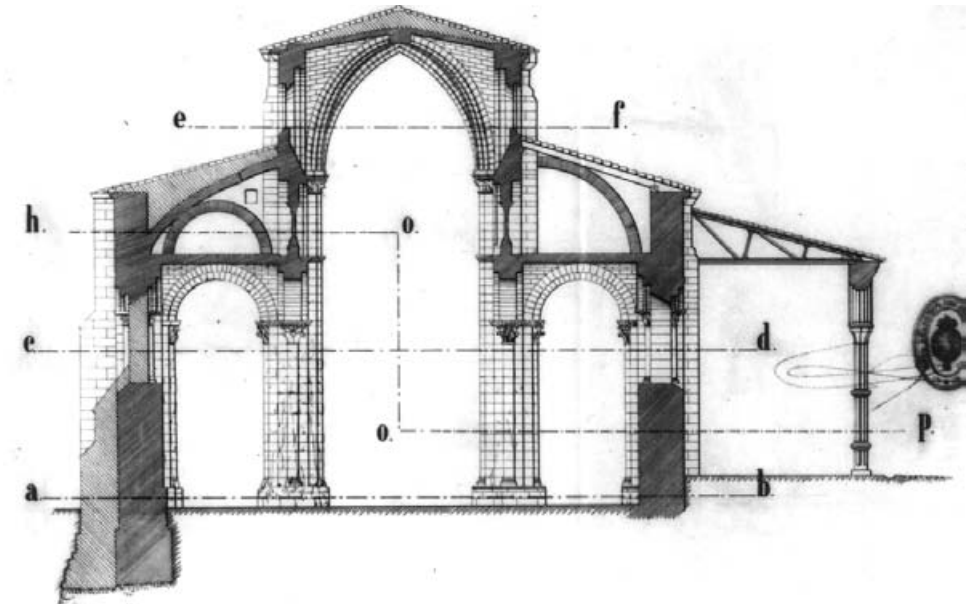
16 Varios arranques de los contrafuertes de la galería alta tienen piedra de nueva extracción. Ésto correspondería con los apoyos de los arcos de medio punto que Repullés dibujó en la sección del estado original. Sin embargo, nunca llegó a levantar una planta de los triforios, así que no sabremos cuántos habría. Como desmontó todo, no quedan más pruebas que los cambios de cromatismo de los contrafuertes y sus dibujos. Hernández Callejo señaló en su memoria la existencia de estos arcos que, por otra parte, no debieron hacerse en el lado sur, pues no quedan marcas de sustitución de la piedra original ni nada se indica en el único plano que se conserva de este arquitecto y en el que se dibujó el arreglo que allí se había hecho. HERNÁNDEZ CALLEJO, A., *Memoria histórico-descriptiva sobre la basílica de los santos mártires Vicente, Sabina y Cristeta en la ciudad de Ávila*. Madrid, 1849, p.17. El plano de Callejo al que nos referimos en: Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares. ACME 9093-2.

17 Fue la primera de las obras que en ella realizó y, según manifestaba, las bóvedas de la nave menor estaban muy afectadas y amenazaban ruina, así que también las desmontó. El tipo de ruina es muy semejante a la que debió sufrir el lado norte, pero tardó mucho más en presentarse debido a que este lado de mediodía tenía menor altura y contaba con la ayuda del pórtico sur. Parece que en la parte central de la nave (tramos tercero y cuarto) la resistencia lateral al empuje de la bóveda llegó a fallar y sobrevinieron los problemas. GUTIÉRREZ, J. L., *Restauraciones... op. cit.*., p. XLVI-LI.

Una posición que obviamente no ha de entenderse como mera casualidad. Por el contrario, es más bien la que quería conseguir el que colocó este grupo escultórico en un sitio tan alto. Así, los que se asomaran a la tribuna tendrían la privilegiada visión de ver el sufrimiento de Jesucristo en la cruz remarcado a través de esta ventanita. Es un efecto que casi podríamos tildar de barroco. Pero colocar allí un calvario con María y Juan a los lados de Jesús es algo que también está en sintonía con la imagen tripartita de un crucero de una iglesia y los tres ábsides que se adosan a él. Además, tenemos el otro carácter de exhibición del sufrimiento, aquél que curiosamente se tiene cuando se contemplan las marcas de los imperfectos refuerzos que quedan justo por debajo.

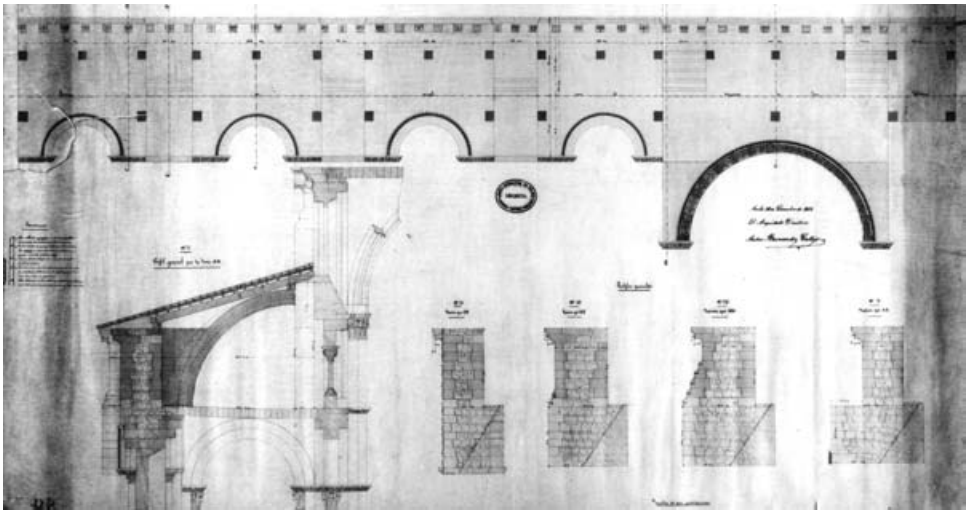
Para acentuar esta metáfora arquitectónica podríamos referirnos a otro episodio supuestamente acaecido hacia el año 1317. Una endiablada fabulación en forma de premonición que rememora un episodio de ruina que a poco estuvo de sobrevenirle a la basílica. Según se cuenta en una leyenda, un endemoniado pronosticó en la ciudad de Segovia el hundimiento inminente de la nave norte[11]. Aunque el episodio es recogido en una fuente de poco valor documental de mediados del siglo XVI, quien la redactara describió con precisión el estado que la nave norte tendría por entonces. Es decir, unos estribos o contrafuertes añadidos al norte sobre los originales algo menores que se pueden ver al mediodía, y un arco de refuerzo que aprisionaba también la portada septentrional. A Daniel Rico le debemos esta aclaración que anula cualquier especulación, como en ocasiones se ha pensado, de retrasar esta obra al siglo XVIII[12]. Las fotos de Laurent de finales del XIX muestran exactamente el estado en el que estaba esta fachada desde la redacción del manuscrito hasta que Repullés llevara a cabo su restauración[13]. El problema es decantarse ahora si serían del XIV, ya que lo primero que tendríamos que reconocer es que el cronicón no es una fuente de mucho crédito. Por ejemplo, en él se malinterpretan unos canecillos que estilísticamente son de alguna reparación del siglo XV y que asegura fueron sufragadas por el rey Fernando III el Santo[14]. Más discutible sería afirmar con rotundidad la veracidad de una fecha tan precisa como la que señala el manuscrito para dar motivo a las reparaciones aunque, sin más pruebas que la contradigan, deberíamos de tenerla por aceptable. En realidad, lo más lógico sería pensar que la reparación del lado norte auspiciada por el endemoniado se debió a que la bóveda rampante de ladrillo habría manifestado rotura. Para corregir esta grieta se fabricaron unos arcos de medio punto hoy desaparecidos que existían entre los contrafuertes de la galería norte[15]. Por los dibujos de Repullés podemos tener una idea muy concluyente del tipo de lesión que sufrió esta parte del templo y que se quedó congelada durante siglos por la reparación que se hizo en el cierzo. Sería absurdo pensar que la rotura se produjo después de fabricados estos arcos de refuerzo que vio Repullés y que más tarde desmontó. En el lado de mediodía nada parece indicar que hubiera sucedido eso mismo, aunque no se puede ser tajante al respecto[16], ya que Hernández Callejo tomó la drástica solución de eliminar al máximo el peso que transmitían las roscas de ladrillo corrido desmontándolas completamente[17]. Suyos son, por tanto, los arbotantes interiores de ladrillo que después imitó y mandó fabricar Repullés en el lado norte, pero cambiando los pares de madera y ripio entre contrafuertes del primero por modernos perfiles de hierro y revoltones de rasilla. Hemos de agradecer a este arquitecto que dejara un breve testimonio de las bóvedas rampantes a los extremos de la galería norte. En la sur, apenas quedan algunas marcas en la pared más oriental y en la zona de apoyo bajo el vierteaguas corrido que las protegía.

Parece claro que, una vez reforzado el crucero, a caballo entre los siglos XIII y XIV, se prosiguieron las reparaciones por la nave norte. El origen de la grieta longitudinal en medio de la bóveda rampante se debió a que sus apoyos en esa dirección hubieron de moverse algo, lo suficiente para que sobreviniera la fractura. Cabrían dos tipos de desplazamientos: en la parte superior del apoyo, es decir, bajo el vierteaguas corrido del que surgen las ventanas del claristorio; o en la zona inferior de la bóveda rampante, en su empotramiento con el muro de la fachada[18]. Es un comportamiento habitual en las fábricas que un desplazamien-



Sección transversal de Repullés antes de su intervención y planos de la restauración de la nave y la fachada sur de Hernández Callejo

Debajo, fotografía de Laurent de la fachada norte sin restaurar, y a su derecha, resto de la bóveda rampante de la galería norte en su encuentro con la torre







18 El vierteaguas original queda oculto debajo de las cubiertas y es visible al interior de las galerías superiores.

to conlleve la rotura del arco, pero una vez estabilizada no comporta mayores problemas. Por los contrafuertes y la posición en la que se hicieron, todo indica que debió ser un desplazamiento del muro exterior norte. Así, se colocó uno en medio del cuarto tramo, tapando la ventana de la nave menor, lo que indica que esa debía ser una zona de mayor peligro. Es lógico pensar que el muro se abombó más en el centro por tener menor capacidad para resistir el esfuerzo horizontal que la bóveda transmitía en su cabeza. Es extraño que no le sucediera lo mismo a la nave sur. Quizá le favoreció la caída del terreno, que hacía que allí el muro fuera menor en altura. Además, el hecho de que se añadiera el pórtico sur contribuyó a que resistiera mejor. Al final, el tiempo manifestó la misma patología que se corrigió en la restauración de Hernández Callejo. A día de hoy no se puede asegurar si las dos acciones de restauración de la iglesia, la del crucero y la de la nave norte, estuvieron entre sí relacionadas. La del cimborrio es un claro producto de una cesión del subsuelo, mientras que la de la nave norte es una mezcla de mala previsión constructiva en la esbeltez del muro norte y la forma de cargar en su cabeza la tensión de la bóveda. Más incluso que por un deslizamiento de los cimientos del muro de la nave o por el típico y progresivo arqueo de las pilas sometidas a la fuerza del apoyo de las bóvedas. Es decir, son dos patologías diferentes, lo que parece concordar con la diferente manera de enfrentarse constructivamente a ellas, una mucho más ruda que la otra. Es posible que fueran dos obras acometidas a la par, o incluso consecutivas, siempre que las veamos como debidas a distintos motivos. Ésto nos daría la verdadera envergadura de la restauración y explicaría el dilatado tiempo en el que se llevaron a cabo. Además, cada una de ellas tiene una coincidencia añadida. Al finalizarse la reparación ambas prosiguieron añadiendo una obra nueva, el cimborrio y el pórtico del mediodía. ¿Nos permite ésto separar completamente las dos actuaciones? Es posible, pero creemos que simplifica en exceso la realidad. Lo lógico es que ambas operaciones se realizaran separadas financiera y conceptualmente, aunque entremezcladas temporalmente entre sí, lo que añade complejidad y envergadura a toda esta operación. La verdad es que no podemos añadir mucha más luz sobre estos oscuros periodos.

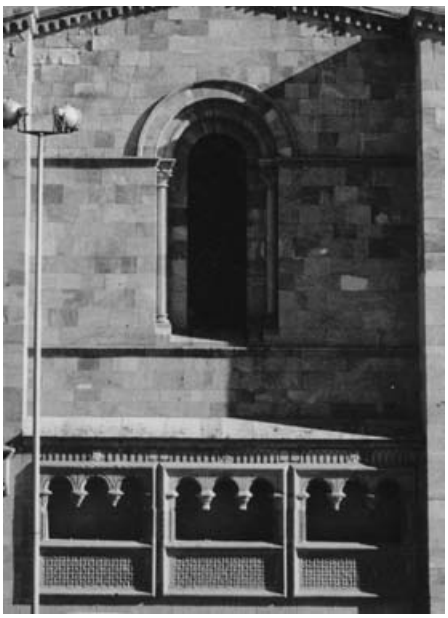
Para nosotros, el pórtico que se añade al sur de la iglesia es la última aportación del periodo medieval al que nos estamos refiriendo. Hay que mencionar de entrada que se trata de un elemento excepcional en toda la construcción de la basílica. El tamaño de los sillares excede cualquiera de los previamente utilizados. Eso se hace patente en un hecho subsidiario pero nada desdeñable a la hora de proceder a su montaje. La construcción del mismo acarreó la necesidad de maquinaria auxiliar que pudiera levantar piedras de tales dimensiones. Prueba de ello son las marcas de las tenazas con las que se izaban esos bloques previamente labrados y que todavía son visibles por todas las piedras del pórtico. Semejante maquinaria de construcción, las grúas que se debieron de fabricar para moverlas, no habían sido necesarias en ningún momento anterior y sólo se pueden intuir en algunas zonas de la catedral o en la muralla. Una peregrina idea se nos cruzó por la mente cuando lo estábamos estudiando. ¿No sería posible que la estructura del pórtico pudiera ser en parte una reutilización? Pero antes de proseguir con ese argumento, nos parece más importante que podamos tratar de poner fecha a su construcción. Antes ya nos decantábamos por opinar que debió ser lo último en hacerse, posterior incluso a la finalización del cimborrio.

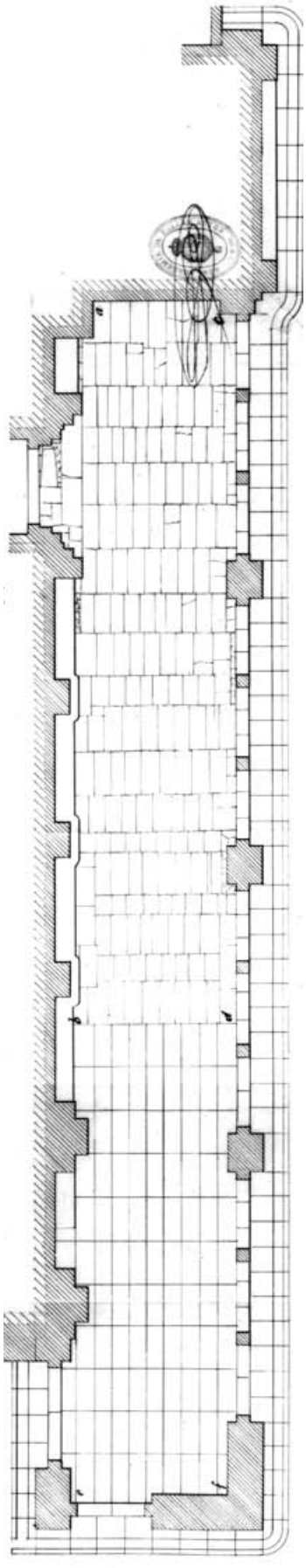
Para poder mantener esta afirmación contamos con algunos argumentos que pasamos a exponer. En primer lugar nos valemos de la semejanza estilística que tienen los canecillos que rematan el pórtico y el cimborrio. Eso nos permite asumir, en consonancia con otros casos ya estudiados, que entre ellas debió existir proximidad temporal para que el modismo se mantuviera. Pero este argumento no es tan concluyente, ya que cabría objetar que en vez de después podrían ser de antes, o viceversa, aunque fueran, eso sí, de épocas correlativas. Sin embargo, dado el calamitoso estado en el que se encontraba la iglesia por esas fechas, es más recomendable plantear que se atenderían primero las reformas más











Fotografías de los canecillos del cimborrio y del pórtico sur de San Vicente

Lucillo de la torre sur y sepulcros del exterior del brazo sur del transepto

A la derecha, dibujo de Repullés del estado original del enlosado del pórtico, fechado en el año 1887

19 Fernández Valencia nos da como fecha para levantar la prohibición a enterrarse dentro de la iglesia, pero sólo de rejas a fuera, el año de 1529. Antes, todos los enterramientos se hacían por el exterior o en las capillas de las torres. ARIZ, L., *op. cit.*., p. FERNÁNDEZ VALENCIA, *op. cit.*., p. 204. La primera donación que menciona Fernández Valencia es de 1253 y la segunda, de fechas más próximas a las de la inscripción de la torre norte, es de 1286, y en ella se dice explícitamente que Amuña Fortún yace soterrada en el cementerio de esta iglesia. FERNÁNDEZ VALENCIA, *op. cit.*., p. 260.

20 Debió desmontarlo Hernández Callejo al restaurar la torre y volverlo a montar después.

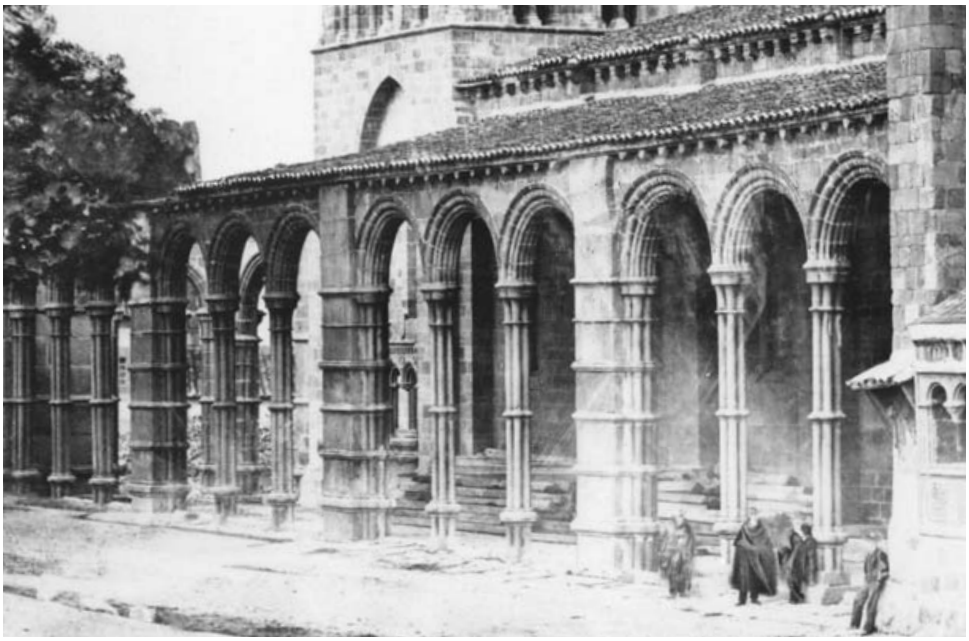
21 ARIZ, op.cit., p. 405.

22 Repullés levantó el plano del pórtico y el de la nave de la iglesia con la disposición de las lápidas pero sin las inscripciones. En su monografía transcribe algunas de ellas. REPULLÉS, E. M., *op. cit.*., 115-117.

cercanas al presbiterio y que la construcción del pórtico se retrasaría. Es también importante saber el uso para el que se pensaba destinar este espacio cubierto exterior. Por un lado, era parte destacada del cementerio que rodeaba las inmediaciones del templo. Por otro, sería de gran utilidad en las procesiones que semanalmente se realizaban por allí, sobre todo los días fríos o calurosos, o de fuertes lluvias. El primer argumento está claramente vinculado a la mejora de los enterramientos privilegiados de esa parte de la iglesia (al mediodía, cerca de la portada sur y dando al coso de San Vicente), y que ya estarían siendo reservados para aquellos que pudieran ofrecer cuantiosas donaciones para misas. Entre los contrafuertes de la pared del mediodía se ven los vasos funerarios que sirven también de bancos corridos para reuniones y esperas al amparo de una estructura tan amplia como monumental. La primera inscripción funeraria que se conserva de San Vicente, la del clérigo Juan, está situada en la capilla norte bajo la torre (1283), y coincide en época con los arreglos que por entonces se producían en el crucero. Las primeras donaciones de civiles también coinciden en fechas[19]. Es, por tanto, un dato que serviría para inaugurar la utilización de esos espacios señalados y las donaciones que mediante ellos se recaudaban. La mayoría de los vasos funerarios de los costados que se conservan ahora son de después, todos en granito y muy parecidos a otros de la catedral. Sólo de la misma época del pórtico, según se deduce por el molduraje que tienen, es aquél que se sitúa junto a la torre sur y que tiene un escudo posterior en su parte alta[20]. También de la misma época son los tres que se colocaron en el imafronte del transepto, pertenecientes a la familia Estrada según lo dejó escrito el padre Áriz[21]. El suelo estaba también recubierto de lápidas que desaparecieron cuando lo restauró Repullés. Se encargó de dibujarlas antes de retirarlas, aunque sin copiar sus inscripciones[22].

Existe, además de lo señalado, un argumento que puede ayudarnos a aportar otra justificación más prosaica a la utilidad de este inmenso pórtico. Si la iglesia sufrió un fuerte hundimiento en las pilas occidentales del crucero, debió ayudar, en parte, el que se produjeran filtraciones de agua como las que sabemos se dan en las laderas como aquella donde de situó la iglesia. De hecho, la cripta aún recoge mucha cantidad que emana por el subsuelo. La humedad y el lavado de una cimentación son causas que ayudan a explicar un hundimiento como el que debió de sufrir. Recordemos que la portada del lado sur tiene una escalinata de algo más de un metro de elevación y que ésta debió pensarse desde los comienzos de la iglesia. Esta diferencia se dispuso para evitar que entrara el agua por la portada, dado que el extenso brazo del transepto no permitía la evacuación en la dirección que lleva la caída natural del terreno. El agua de la lluvia que corría por la ladera, más la que caía de las cubiertas, había que desplazarla hacia el oeste para que tuviera salida más allá de las torres. Con el tiempo, se acabarían depositando sedimentos de arena delante de la nave sur. Probablemente los días de tormentas y torrenteras se llegaría a amontonar tanta que entraría en el interior por la puerta. Así que el pórtico, además de lo señalado, ayudaría a retener el agua de los tejados expulsándola antes de que se depositara entre las tumbas del cementerio y de que acabara filtrándose a los cimientos. Con él se conseguía que el amplio espacio cubierto permaneciera seco y sin charcos. Las fuertes escorrentías de las tormentas se retendrían en la línea recta que va a la altura del brazo del transepto, donde se construiría un andito de retén. El agua se deslizaría por la nueva pendiente repartida en dos, una hacia los ábsides y otra hacía las torres. Este razonamiento ha de ponerse en relación con la sobreelevación de la zona, lo que acarreó la consecuente subida del suelo del nártex de la que se habló en el capítulo anterior y que entonces fijamos hacia el siglo XIV.

Así que, como argumentos para justificar la fabricación del pórtico está, por un lado, el incremento promocional que lograría San Vicente con él, por ejemplo, en la mejora del boato litúrgico en las procesiones y en la significación de algunos lugares del cementerio que quedaban bajo su sombra. A ella iría ligada otra subsiguiente mejora pecuniaria sobre cuestaciones, dádivas y donaciones, y como contrapartida, la dotación del gasto para







Fotografía de Muriel del pórtico sur de San Vicente (año 1864)

Fotografía del salmer y ménsula inconclusos para una nueva arcada en el extremo noroccidental del pórtico

Edículo de la Virgen de la Guía del brazo sur del transepto

23 Quien más insiste en darle una fecha temprana es Gómez-Moreno que, además, lo liga estilísticamente a algunos sepulcros (no dice cuáles) de la catedral. GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*, edi. Aura de la Morena y Teresa Pérez Higuera. Madrid, Institución Gran Duque de Alba y Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983. p. 139-140.

24 *Carta de Sancho IV de 1290*. HERAS, F., *op. cit.*., p. 110. REPULLÉS, *op. cit.*., p.112.

25 Todavía Sancho IV, en 1292, manda dar 50 maravedíes para "lumbre e para la obra por el fuero viejo cada año en las eminas". Parece que por entonces la obra no era impedimento para que hubiera necesidad de lámparas para los servicios eclesiásticos. Fernando IV ratifica la donación de sus antecesores en 1302 sin mencionar ya reparos ni otras obras. Otorga entonces ocho mozos mientras que en 1313, Alfonso XI, los aumenta a trece. FERNÁNDEZ VALENCIA, *op. cit.*., p. 245-246, 257. REPULLÉS, *op. cit.*., p.113.

26 La costumbre la recoge Fernández Valencia y puede que sea de época medieval. FERNÁNDEZ VALENCIA, *op. cit.*., p. 233. RICO, *op. cit.*., pp. 227-228.

27 FERNÁNDEZ VALENCIA, *op. cit.*., p. 52 y 228. ÁRIZ, *op. cit.*., 296.

beneficencia que la parroquia sufragaba. Además, tendría otras ventajas como la eliminación del embalsamiento del agua de lluvia cerca de la fachada y la mejora estructural debida al contrapeso que transmitían sus vigas sobre el muro en el que se apoyaba la bóveda rampante. Estos argumentos han de ponerse en relación con la existencia de una tipología bien extendida, y de tiempo arraigada en la zona, las iglesias con galerías porticadas que se situaban, como aquí, normalmente al mediodía y que no diferirían mucho de otras más complejas pero en el fondo semejantes, de los claustros catedralicios y conventuales.

Ahora bien, de todo ésto no se deduce nada que pueda ayudarnos a decidir si fue o no posterior a la construcción del cimborrio[23]. Sólo contamos con un dato que pueda esgrimirse a tal fin. Para su edificación fue necesario un gasto poco habitual por entonces. Nos referimos a que para levantarlo se usó maquinaria auxiliar que era costosa de fabricar para un elemento tan reducido como los catorce arcos del pórtico. Este exceso sólo se justificaría por un interés propagandístico basado en tal alarde, unido a unas arcas bien pertrechadas. Así, este pórtico hace gala de gran riqueza que, sin embargo, debió ser efímera, pues poco más se hizo tras él. Incluso puede que no se finalizara del todo, ya que en el lado occidental, el arranque de una nueva arcada se quedó en la mera colocación de un salmer (aunque posiblemente se deba a una reforma de otra época, no queda claro si el pórtico se construyó todo de una vez por la zona occidental). Pero descartamos que estuviera asociado a las importantes donaciones regias que ya hemos comentado. Con ese dinero se llevaron a cabo las reparaciones anteriores y creemos que la conclusión del templo, es decir, el cimborrio. Pensamos así porque en la última de estas donaciones se dice que el gasto debía ser utilizado para los reparos "fasta que sea acabada" la iglesia[24]. De hecho, las aportaciones de los monarcas que se dieron a partir del siglo XIV no hablan ya de arreglos sino que se centran en otorgar dinero para la lumbre o "alguna franqueza por que sea mejor servida" como el aumento de mozos para el coro y la exención de todo pecho para los progenitores que mantuvieran a esos chicos[25].

Es muy posible que detrás de esta construcción hubiera, además, alguna ayuda civil ya que en ella se podía reunir gran cantidad de gente sin necesidad de hacer uso del templo. Ya hemos dicho que el coso que llevaba el nombre de la iglesia quedaba en sus inmediaciones y era un lugar de algarabía y diversión los días de fiesta. También allí se encontraba la imagen de Nuestra Señora de la Guía, situada en el contrafuerte donde arrancaba el pórtico, donde los caballeros que volvían de guerrear hacían devota oración de agradecimiento después de sus victorias[26]. Existe constancia de que en Ávila existían dos bandos o cuadrillas, a la cabeza de los cuales estaban los templos de San Vicente y de San Juan. La primera la formaba el linaje de Esteban Domingo y la otra el de Blasco Jiménez. Haciendo uso de esos privilegios, nos cuenta tardíamente Fernández Valencia, "tienen sus asientos los regidores en el ayuntamiento y en las funciones y actos públicos a que la ciudad concurre en forma"[27]. Los fundadores de estas cuadrillas fueron personajes históricos de mediados del siglo XIII, así que a principios del siguiente, cuando se daban las obras que estamos comentando, estas cuadrillas comenzarían a tener cierta relevancia en el gobierno de la ciudad y la reivindicación civil de estas parroquias, por consiguiente, se vería incrementada. De 1317 es un documento en el que curiosamente concurren algunas de las cuestiones que hemos tratado hasta ahora. Mediante él, el obispo Sancho Blázquez Dávila instituyó y ordenó la Cofradía de San Vicente para que los "caballeros e otros homes buenos de Ávila" pudieran "servir a Dios e a señor san Vicente e a sus hermanas santa Sabina e santa Cristeta" y pidió a los clérigos de la iglesia que celebraran "las horas de señor san Vicente e de sus hermanas solepnemiente el domingo primero antes de san Juan e la víspera, porque los cofrades que fueren de esta cofradía puedan y ser a servicio e honra de estos santos". La celebración de la fiesta coincidía, hasta entonces, con la fecha del martirio, es decir, el 27 de octubre. Así que el obispo dobla la celebración debido a que en octubre "la mayor partida de la gente está embarcada por razón de coger servicio, e ansí no podríen ser ayuntados a honra de esta fiesta sino muy pocos de ellos"[28]. Las fies-





Fotografías de una columna del deambulatorio y del exterior del cimorro de la Catedral de Ávila en las que se ven las marcas para la fijación de las tenazas de las grúas de izado

28 Este obispo fundó un hospital en las cercanías de San Vicente, lo que añade a esta labor devocional y recreativa la asistencial benéfica a los pobres y enfermos. FERNÁNDEZ VALENCIA, *op. cit.*., p. 241-242 y 245.

29 AJO, C. M., *[Historia de] Ávila I. Fuentes y Archivos*. Madrid, 1962, pp. 498-499, nº 11. Cf.: RICO, D., *op. cit.*., p. 89 que dice no haber podido ver el documento original.

30 FERNÁNDEZ VALENCIA, *op. cit.*., p. 260-261.

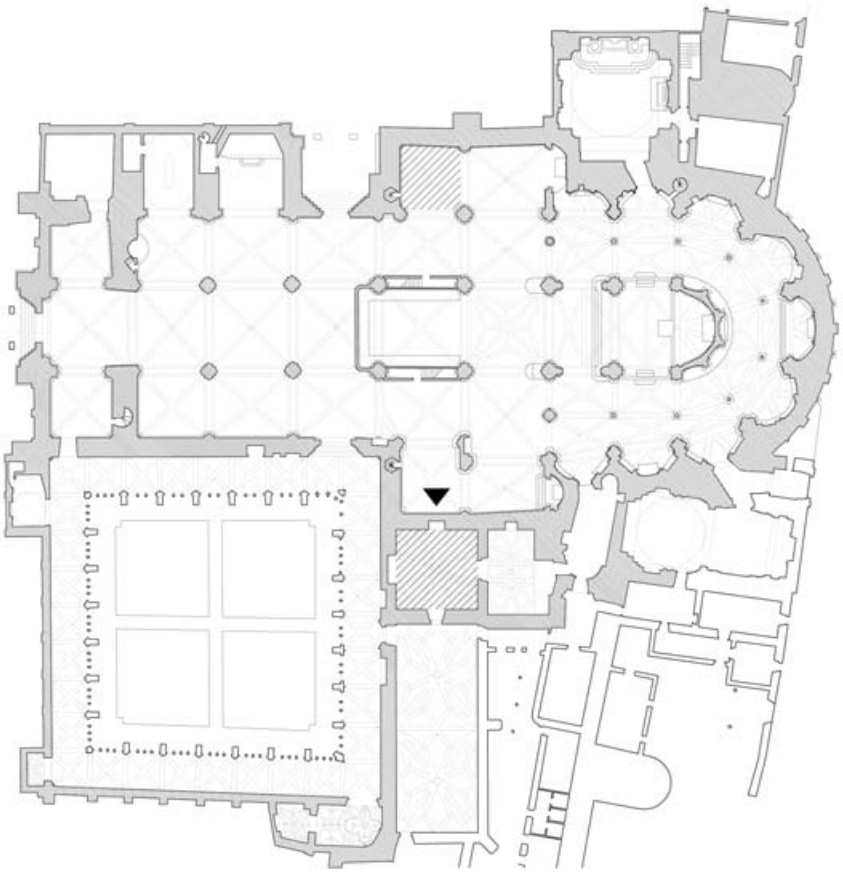
31 También se ven en las almenas de la girola amatacanada de la catedral. Es posible que fueran obras diferentes a pesar de estar tan cercanas entre sí. Como veremos a continuación, lo que más permite comparar las dos fábricas es la unión de un procedimiento constructivo con otro estilístico. Además de la existencia de documentación escrita indirecta.

32 GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*., p. 80. Tomo la trascripción de ABAD, C., "El obispo Sancho Blázquez Dávila (1312-1355) y la capilla de San Blas en la catedral abulense", en MELERO, M. L., ESPAÑOL, F., ORRIOLS, A. y RICO, D., eds. *Imágenes y Promotores en el Arte Medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces.* Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, pp. 245-254. La toma de AJO, C. J., *Ávila, III... op. cit.*., nº 5, p. 78.

tas de Ávila eran famosas por correrse toros en ellas desde antiguo y se celebraban en honor de los mártires en el coso de San Vicente. Entre las obligaciones de los cofrades, además de ir a misa el día de la fiesta, parece que existía, también, la de dar cierta suma para reparar el templo[29]. Por otro lado, el concejo, ese mismo año de 1317, donó a perpetuidad quinientos maravedíes anuales en los cozuelos del pan para la iglesia[30]. Precisamente el mismo año que el endemoniado segoviano pronosticó la ruina de la nave norte. Con todo ésto nos parece factible hablar de una segunda campaña de arreglos y promociones de la parroquia veinticinco años después de la última noticia sobre la obra de la iglesia que asociamos más arriba a los reparos de los arcos torales y a la construcción del cimborrio.

Pero antes decíamos que, debido a lo extraordinario de los medios auxiliares que se usaron para su construcción, debería ser factible encontrar marcas similares en otros edificios en los que se usaran estas mismas máquinas. Efectivamente, las hemos encontrado en la girola catedralicia. Sin embargo, lo extraño es que esa construcción era muy anterior y estaría en pie desde finales del siglo XII[31]. Pero allí no sólo se ven las marcas de las tenazas de izado de las grúas, sino que en ciertas partes existe una semejanza estilística muy grande. Así que pensamos que estas coincidencias se dieron porque en la catedral se produjo una reforma que coincidía en la misma época con la construcción del pórtico de San Vicente. Además, creemos que ambas se han de vincular al periodo en el que el obispo Sancho Blázquez Dávila estuvo activo. Incluso es posible que tras ellas estuviera su propia mano, que las promoviera indirectamente él mismo. Ya hemos hablado de la formación de la cofradía de San Vicente y las obligaciones que sus cofrades tenían con las obras de mantenimiento de la iglesia. Para comprobar lo que decimos con respecto a la catedral basta con leer un documento donde se da cuenta de lo necesitada que estaba. La carta a la que nos referimos está fechada en 1319 y en ella se dice que el arcipreste y los clérigos de Olmedo se comprometían a pagar un cantidad de dinero por cada iglesia de su villa durante veinte años con destino a la catedral. Esta decisión se producía como respuesta a una solicitud que el mismo obispo, cuyo mandato había comenzado en 1312, había mandado con anterioridad. En ella se afirmaba que "la eglia. Catedral de Sant Saluador de Avila nra. Madre, estaba en grant peligro, assí q(ue) no fuesse acorrida mucho ayna estaua en tie(m)po de se perecer por mengua de q(ue) no tenia de q(ue) labrar por q(ue) las re(n)tas q(ue) solia tener era(n) mucho menguadas"[32]. Así que el dinero recaudado mediante las peticiones de ayuda que el obispo había solicitado iba a ser utilizado para socorrer, en primer lugar, la maltrecha sede, para posteriormente pasar a ser usado en la conclusión de lo que aún quedaba pendiente. Indirectamente sucedía lo mismo en la parroquia de San Vicente, primero el arreglo de la nave del cierzo y más tarde el izado del pórtico sur. Tampoco tenemos que descartar que la semejanza que encontramos en las dos operaciones fuera producto de que ambas las acometieran unos mismos operarios. Pero por las fechas señaladas, no cabe pensar que una vez concluida una se hicieran cargo de la otra. Son obras coetáneas que pudieron estar vinculadas en muchos sentidos, pero parece difícil de justificar que fueran consecutivas. La obra de la catedral continuó después de que el pórtico de San Vicente se hubiera acabado y estaba en marcha desde antes. En la parroquia pasaba lo mismo, ya hemos visto que las reformas se encadenaron una detrás de otra. Además, parece indudable que ambas se dieron tan cercanas en el emplazamiento como en sus formas o en las técnicas constructivas usadas. Incluso, pudieron intercambiarse maquinaria, pero ¿es también posible justificar que se reaprovechó material desechado de una para la otra, tal y como hemos sugerido más arriba?

Tratemos ahora de calibrar la envergadura de la operación de arreglo que se llevó a cabo en la girola y hablemos antes de qué estaba pasando entonces en ella. Lo primero que habremos de asignar a la reforma es algo que no ha sido suficientemente valorado. A ella debe atribuírsele la sustitución de los pilares del deambulatorio por otros de granito gris más robustos. También de entonces serían los compresores que se acoplaron encima del



Planta de la Catedral señalando la capilla de San Pedro (norte) y la sala capitular de San Bernabé (sur) (zonas rayadas). Señalada con una flecha, ventana cegada que unía esta última con la capilla de San Ildefonso, que se ve en la fotografía de abajo



33 Fecha que consigna C. Abad en su artículo antes citado frente a la tradicional de 1353 que suele ser corriente en las listas de prelados abulenses. Aún se puede ser más optimista y adelantar la conclusión a la data del testamento en 1348.

34 Esa es la explicación que se desprende de la lectura completa del documento. Su trascripción puede verse en: QUADRADO, J. M., *España. Sus monumentos... op. cit.*., p. 354 y GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*., p. 84, n. 1.

35 Esta capilla se iluminaba además por una aspillera que daba al claustro y que fue usada tiempo después para alojar en su ancho derrame el sepulcro de don Pedro de Valderrábano.

capitel y que evitan que los estrechos arcos exteriores se desplacen empujados por la tensión transmitida por los que quedan a su lado, de mayores dimensiones. Otro problema que podríamos asociar a esa reforma sería el forrado de los arcos formeros previos a las pilas del crucero. Esta importante labor restauratoria vendría acompañada de otras complementarias que muy probablemente se harían en la zona superior del ábside, ligadas a ella. Nos referimos a la eliminación de la bóveda rampante del segundo piso de la girola y a la construcción de los arbotantes que ahora se ven en las cubiertas. Por lo que respecta a la situación en la que se encontraban por entonces las restantes partes de la catedral, la verdad es que todo son incertidumbres y contrariedades. Ya explicamos más arriba que las paredes del transepto sur se habrían realizado al tiempo que la conclusión de nuestro cimborrio y que, además, estas obras habrían de ser posteriores a la capilla de San Bernabé, que estaba finalizada hacia 1308. Sin embargo, parece que el cierre de las bóvedas altas de esta zona no estaría todavía concluido. No obstante no ha de retrasarse mucho, pues los escudos de armas que se labraron en sus claves pertenecen a Sancho Blázquez, obispo muerto el año 1356 y que mandó enterrarse en la denominada capilla de San Blas, que es el extremo del brazo sur del transepto[33]. Existe otra carta donde se explica la situación en la que estaban las obras por el lado norte: "Et esta capiella sobredicha [que forman hoy las de San Pedro y San Antolín] q(ue) ha espacio de dos bóvedas et la una esta fecha sobre la sacristania [que es la de San Pedro] e la otra por facer [que corresponde al brazo del transepto]"[34]. Este documento es de 1308, el mismo año en el que se reunía por primera vez el cabildo en su nueva sala capitular, que se sitúa justo en el lado simétrico. Así que si generalizamos estas informaciones, podemos interpretar que las bóvedas altas del transepto no debían estar todavía finalizadas, pero sí las zonas bajas de las naves menores de occidente. Al menos la que señala el documento y que servía de sacristía, la de San Pedro, y muy probablemente su simétrica de San Ildefonso y en la que se enterró en 1378 el sucesor de Sancho Blázquez, el obispo Alonso II. A espaldas de esta última quedaba la capilla de San Bernabé, es decir, la referida sala capitular. Entre ellas se abría una puerta de comunicación ahora cerrada que nos da idea de la interrelación de todos estos espacios, y una de sus cuatro ventanas daba directamente sobre este espacio cubierto[35]. Además, es lógico pensar que si todo este ámbito no estaba ya terminado, sí que al menos tendría una estructura auxiliar de madera que permitiría que la catedral se usara habitualmente a pesar de que las obras siguieran en marcha. Por tanto, la ruina a la que alude el documento de 1319 sólo podía referirse a la zona de la cabecera, que estaría desde hace tiempo finalizada, con su deambulatorio convertido en lugar de enterramiento de los obispos precedentes; la galería alta sobre él en pleno funcionamiento; la capilla mayor cerrada con las bóvedas de piedra sangrante y con el Cimorro, que es como se conoce al baluarte defensivo de la muralla que rodea el ábside, en pleno funcionamiento, tal y como se sugiere en las crónicas de la época que cuentan el encastillamiento y custodia que el obispo Sancho Blázquez hiciera del rey Alfonso XI siendo éste niño. No es este lugar para hablar de los graves problemas de estabilidad que amenazaban con derribar la cabecera, relacionados en gran medida con la geometría de su planta y con la solución constructiva de las bóvedas rampantes de la galería alta. Es decir, problemas que también se daban en San Vicente por entonces.

Pero por ahora, lo que más nos interesa comprobar es lo que liga al pórtico de San Vicente con estas obras. Por un lado, ya hemos mencionado que en ambas se da el uso de grúas como fácilmente se puede comprobar si se miran las columnas exentas del deambulatorio con sus grandes tambores de dos o tres piezas, en las que se ve el típico orificio de la tenaza que se usó para levantarlas. El capitel es tan sencillo, que tanto podría ser que se hubiera reaprovechado de lo anterior como que se hubiera tallado de nuevo a semejanza de otros precedentes. Lo que denota su modernidad es la única moldura con la que se adornó, la mediacaña entre golas que se sitúa como remate del dado del plinto. Tampoco es de la época la modulación que se le dio a los arcos, capiteles y demás detalles con los que se



1



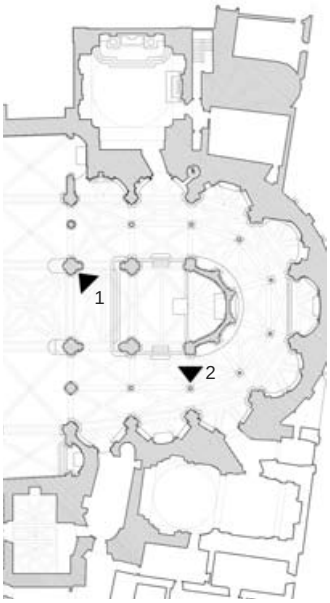
2



A la izquierda, arriba, fotografía del refuerzo del pilar de entrada al presbiterio, y debajo, basa de una columna del deambulatorio, ambas de la Catedral

A la derecha, columna del pórtico sur de San Vicente

Planta de la girola de la Catedral marcando la posición de las fotografías



36 GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*., p. 140.

37 LLAGUNO, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración, IV (1829)*, fac. Madrid, Turner, 1977, pp. 310-311. Llaguno hace una breve memoria de este arquitecto jerónimo que estuvo tan ligado al monasterio de la Mejorada que prácticamente se reedificó bajo su tutela. Es famosa, también, su construcción en mina de la galería que comunica las casas de oficios con el monasterio de El Escorial y los puentes que unen estas casas. Además de ser un diestro arquitecto y gran conocedor de los procedimientos constructivos para llevar adelante obras importantes de ingeniería y restauración, escribió un libro titulado "Arte de molinero, ó tesoro económico para la Mejorada", tratado sobre sus empresas en los terrenos de su casa, donde arregló las traídas de aguas, e hizo fuentes y presas. Sobre la mina de El Escorial y otros arreglos: MODINO DE LUCAS, M., "El padre José Antonio de Pontones y sus trabajos en el Real Sitio de San Lorenzo", en *La ciudad de Dios*, v. CLXXIII, 1960, pp. 642-665. Ver también más datos sobre su biografía recogidos en: GONZÁLEZ, Mª. J., *Artistas cántabros de la edad moderna: su aportación al arte hispánico: (diccionario biográfico-artístico)*. Santander, Institución Mazarrasa (Universidad de Cantabria), 1991, p. 519. Últimamente se ha escrito una biografía sobre él que nada aclara su intervención en San Vicente: CANO, P., *Fray Antonio de San José Pontones. Arquitecto jerónimo del siglo XVIII*. Madrid, CSIC, 2005.

38 Se reproduce en: PORTAL, Y., *La torre de las campanas de la catedral de Salamanca*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, p. 115.

reforzó el último tramo del presbiterio. El sistema de anillar los fasces de los fustes acanalados con una tira de piedra que los sujeta, es otra característica que sólo se ve en las zonas reseñadas de ambas iglesias. Todo es tan similar que no cabe duda que se realizó en un mismo momento.

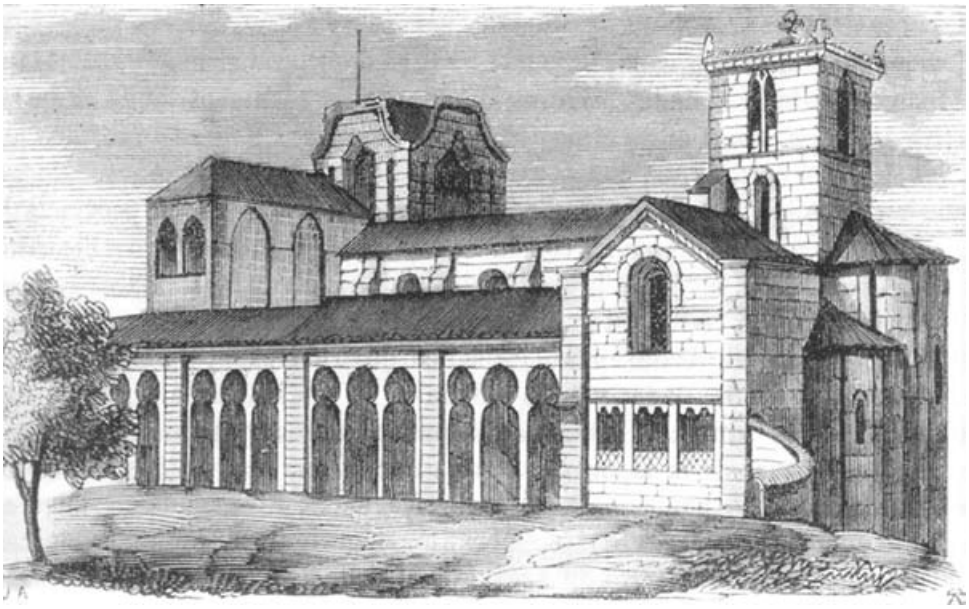
Pasemos ahora a retomar esa peregrina idea de la que hablamos antes, la posibilidad de que para el pórtico se hiciera uso de ciertas piezas procedentes de otra construcción. Para ello tendremos que afianzar mucho nuestros argumentos, pues hemos de reconocer que no es algo de lo que estemos plenamente convencidos. Lo primero que nos sembró la duda sobre si era una construcción hecha enteramente para el lugar que ahora ocupaba o si fue un reaprovechamiento parcial, fue comprobar la diversidad formal de cada una de las basas en donde apoyan los grandes pilares de la arcada. Esa parecía una buena pista que nos justificaba que parte del material del pórtico estaba pensado para ser colocado en otro lugar pero que, al cambiarse de sitio, la parte más baja y menos visible se adaptó sin mucho esmero. Pero defender el reciclaje de algún material supone poder defender el hipotético emplazamiento primitivo para, a continuación, poder vindicarlo en su nueva colocación. Así que debería de comprobarse que las alteraciones de las basas no fueron producto de alguna intervención posterior. Quienes han escrito acerca de ellas, ya han pensado sobre esta posibilidad. Por ejemplo, nuestra opción cuenta en su contra con la opinión que dejara escrita la pluma más incisiva de los inicios de la historiografía moderna española. Tanto incluso que pareciera usara pluma de águila. Nos referimos al erudito arqueólogo e historiador granadino D. Manuel Gómez-Moreno. Desde luego su opinión fue categórica al afirmar sobre este asunto: "consta que antes de 1766 (Llaguno, IV), el arquitecto Fr. Antonio de Pontones enderezó este pórtico, cimentándolo de nuevo, y se dijo que le tuvo en el aire a lo que obedecerán los desarreglos de sus basas, que una tan sólo mantiene la forma primitiva. Téngase además en cuenta que la mitad alta de su cornisa general es un pegote moderno y sin carácter"[36]. Total nada, justo lo contrario de lo que estamos intentando defender nosotros. Dos afirmaciones tajantes que habremos de escudriñar y rebatir antes de poder mantener las hipótesis de temporalidad y reutilización que hemos arriba sostenido. La primera información, como dice, la recoge de Llaguno, aunque éste sólo menciona de pasada la actividad de Pontones en el pórtico de San Vicente de Ávila sin especificar mucho más[37]. Para el resto, para mantener como afirma que, además, "lo tuvo en el aire" y que sólo una de las basas es la original, Gómez-Moreno se debió de basar en un dictamen que escribió Pontones para hacerse cargo de las obras de restauración de la torre de la Catedral de Salamanca, en donde se excusa de la superstición que reina entre los que no saben del oficio y donde dice desconocer algunas formas de hacer reparos de fábricas dañadas que se leen en muchos tratados y que le parecen milagrosas, pues dice textualmente que no ha "allado más que fábulas, apariencias y mentiras porque la aprensión tiene mucho poder para acer admirable y portentoso lo que tiene algo fuera del orden regular; tengo la experiencia en dos obras que he manejado, la Iglesia de Santa Clara de Valladolid se dijo y está diciendo que la tuve en el aire y en Ábila el pórtico de S. Vizente, siendo para mí cosa de ningún misterio y despreciables tales admiraciones"[38]. Así que parece exagerado, como dice Gómez-Moreno, que las variaciones que se ven en las basas fueran producto de los arreglos de Pontones que, según se deduce, no tuvo necesidad de mantener en el aire las columnas para arreglar sus deficiencias. Tampoco es fácil saber cuál es la basa que para Gómez-Moreno sería la única original, pues casi todas son similares a pesar de que haya algunas variaciones menores entre ellas. Lo que parece deducirse de la solución sintáctica que se adoptó en el pórtico es que, para conseguir dar uniformidad a la inclinación del terreno, se creó una primera línea horizontal muy marcada varios centímetros por encima del suelo. En las pilas corresponde a un anillado más fuerte o repisa en donde se ven unas pequeñas basas de las que salen los fustes, tanto para arriba como para abajo. También se acusan en los machones de separación intercalados cada tres arcos, aunque estos doblan las cintas horizontales que tienen los fustes exentos.

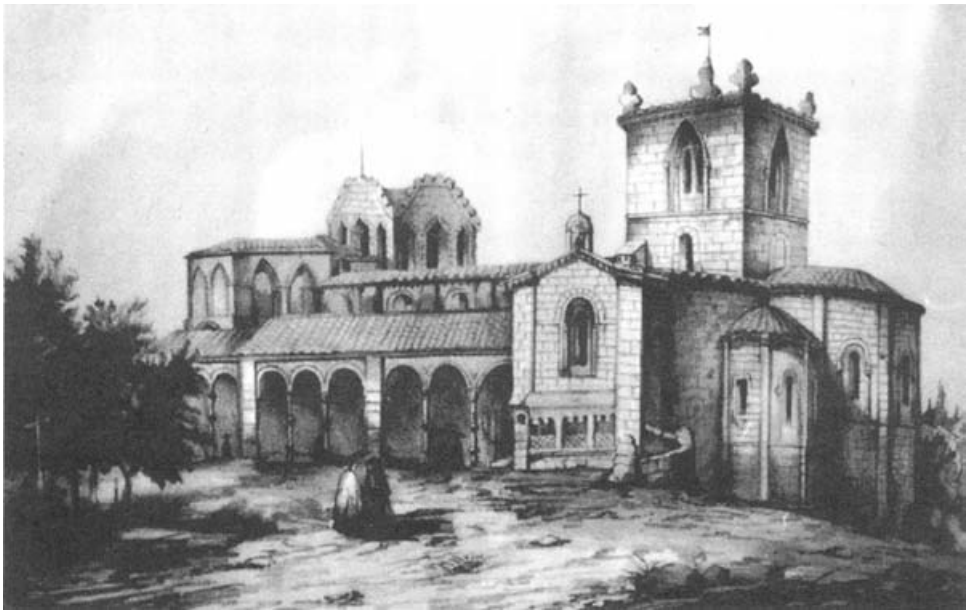




Arriba, a la izquierda, fotografía de dos basas del pórtico sur. A la derecha, final del arco y cornisamiento del mismo

Debajo, dibujos del siglo XIX anteriores a la restauración de Hernández Callejo en los que el faldón de la cubierta del pórtico se prolonga sobre la nave sur
(Van Halen, 1845; Van Halen y J. Aragón, 1844)





39 GUTIÉRREZ, J. L., *Restauraciones... op. cit.*., p. XLVI-LI.

La solución sintáctica asemeja crear un arranque horizontal al pórtico que queda por encima del suelo. Es como si algo irregular surgiera de la tierra para homogeneizarse más arriba. Así, las toscas y diferentes basas no tienen por qué guardar ningún orden, pues éste se logra una vez han despegado del terreno. Una forma muy sutil de obtener la necesaria horizontalidad de un elemento lineal tan grande sobre un terreno con algo de inclinación.

Ahora, por segunda vez, tendremos que encontrar una opinión alternativa a la que Gómez-Moreno vertió sobre la originalidad del pórtico. Veamos pues qué es lo que pensamos sobre su remate superior. El hecho de que don Manuel considerara un pegote "la mitad alta de la cornisa general" puede estar vinculado, por un lado, con que antes de que fuera a Ávila para hacer su catálogo, éste había sido restaurado por Hernández Callejo. Es decir, cuando estuvo allí, esta zona debía haber sido reparada haría medio siglo, y por ello, se notaría "moderna" sin evidenciar que fuera reciente. Es posible que su afirmación se refiriera exclusivamente a la impresión que produce la cornisa que corre por encima de los machones y de las arcadas. Allí es donde los modillones parece como si estuvieran demasiado pegados a los arcos, como si les faltara vuelo. Es importante reseñar que, efectivamente, toda la zona superior del pórtico se realizó con piezas más menudas que contrastan mucho con las grandes losas a espejo que sirvieron para fabricar las partes macizas de los machones entre arcadas. Así que lo que para unos es "un pegote moderno y sin carácter" podría ser para nosotros el acomodo o apaño sobre una estructura reaprovechada de un remate más pequeño y adaptable para lograr su conclusión. Además, la solución adoptada al interior es diferente (enrasada toda ella al paño de los machones y siguiendo hiladas horizontales) a la que da a la plaza (dejando remetidos que son absorbidos por los modillones entre los intercolumnios verticales). Hay también mucha pieza menuda en los remates del ángulo occidental, y extraña la falta de limpieza con la que se dobló para alcanzar la torre. Un pequeño machón nos advierte que pudiera proseguir hacia el lado occidental. Allí, parece se detuvieron antes de saber si continuar con un nuevo tramo de pórtico. Es en ese lugar donde se ve el salmer de arranque que evidencia que la galería porticada quería aumentarse. Pero por el tipo de ménsula en la que se apoya y la decoración de flores que tiene, deberíamos fecharlo de algo después. Si se quiere poner en relación con elementos estilísticamente similares, habremos de buscarlos en las decoraciones de las puertas y arcos de las casas nobiliarias abulenses del siglo XV o del XVI.

Una explicación podría satisfacer ambas opiniones, la de Gómez-Moreno, que vio la parte alta como un pegote moderno, y la nuestra de que los modillones eran piezas originales que se hicieron en la misma época que los del cimborrio. Sabemos que la primera intervención de Hernández Callejo fue desmontar el pórtico entre los años 1856 y 1857 para arreglar la cubierta y las bóvedas de la nave sur, que estaban muy maltrechas[39]. Existen algunas imágenes de esta parte del templo antes de la restauración. Son muy imprecisas, pero una cosa sí puede señalarse: en ellas la cubierta de la nave del mediodía corría sin interrupción hasta la cornisa del pórtico. Es una opción constructiva de cierta lógica a pesar de que el faldón se haga bastante largo, lo que a la postre acarreará problemas. Sin embargo, mediante esta solución desaparecen las complicaciones que le produciría tener que hacer una interrupción sobre el muro de la nave con la formación de un alero y la reanudación del siguiente tramo unos centímetros más abajo. No obstante, para un restaurador como Hernández sería una lástima no dejar de hacer allí una interrupción para visualizar el añadido del pórtico de nave original. Es decir, nos inclinamos a pensar que la situación que ahora tiene no es la primitiva, sino la que dejó hecha Hernández Callejo. Para poder hacer ese alto, había que, o bien cambiar la inclinación de la cubierta bajo el porche, o bien reducir una hilada la línea de la cornisa. Esta segunda opción es la que creemos se realizó, por lo que se tuvo que desmontar y reponer más abajo todos los canes, y dejar muy apretada la nueva línea contra los arcos. Así que todo se debía ver seminuevo cuando lo visitó Gómez-Moreno, por lo que dedujo que esa parte era un pegote moderno. Si se miran con atención los dibujos de Van Halen anteriores a la reforma, o el lienzo dieciochesco que







40 Ibid., figs. 5, 6 y 7.

41 LAMBERT, E. *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*. Madrid, Cátedra, 1977.

42 Para la identificación de estas obras ver arriba nº 14

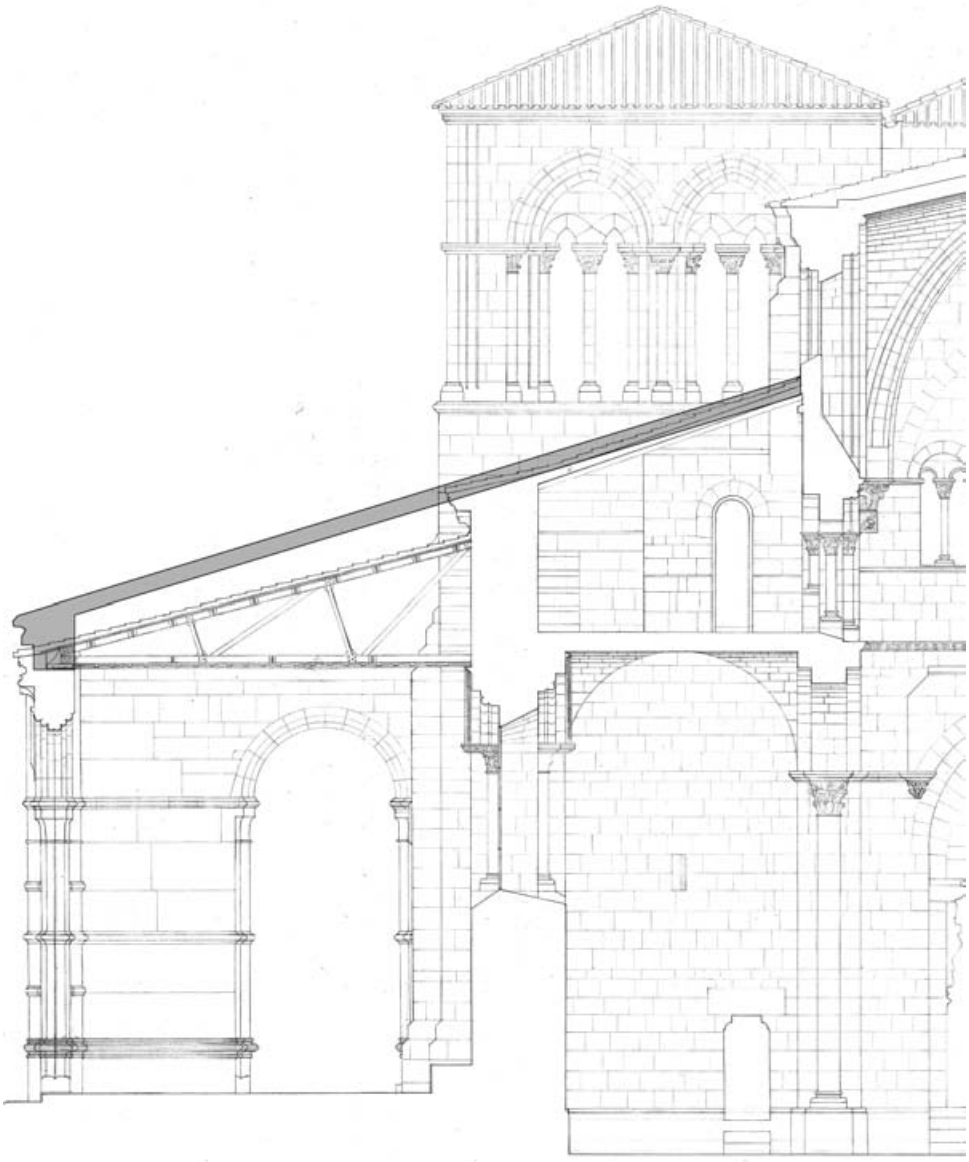
A la izquierda, fotografías de la Catedral en las que se ven restos de columnas de fustes múltiples en el claristorio norte sobre el Coro y en la cubierta norte

A la derecha, pilas del deambulatorio de la Catedral con similares fustes

se conserva en la cripta de la iglesia, donde se ve una procesión por el pórtico de San Vicente, se aprecia que había mayor altura entre los finales de los arcos y la línea de tejas[40]. No es un dato muy fiable, ya lo sabemos, pero es una posibilidad que no habremos de pasar por alto. La otra sería bajar la inclinación del faldón del pórtico, pero geométricamente la primera se sostiene mejor que esta segunda.

Ahora bien, ¿qué tendríamos que decir sobre nuestra peregrina hipótesis de que el pórtico fuera de reutilización? Lo primero que habríamos de aclarar es de dónde habrían sacado unos elementos tan grandes que después de hechos dejaran de ser útiles. Obviamente, el único edificio que podría haberlos albergado era la catedral. Sin embargo, hemos de reconocer que nos asaltan muchas dudas. Por el parecido que tienen con los arreglos de la girola deberían ser del mismo tiempo de éstos, es decir, de comienzos del siglo XIV. Pero si extendemos las semejanzas a las columnas de separación entre el deambulatorio y la capilla mayor, aquéllas que quedan semitapadas por los relieves de Vasco de la Zarza, la cosa se complica. O la restauración de la girola fue una obra titánica (reposición de todos los elementos de sustentación vertical sin sustitución de las bóvedas que sujetan), o los fustes son entonces muy anteriores a las fechas que les asignamos, y por tanto, la hipótesis de reutilización cobra nuevo brío. Podrían ser restos de unos primitivos claristorios que estuvieron proyectados para la nave mayor y que por algún motivo fueron desestimados con la aparición de un proyecto diferente, el que ahora existe. Para poder demostrarlo sólo contamos con unos pocos restos en el primer tramo de la nave norte que puedan avalar nuestra peregrina teoría. Existe un resto de columnillas agrupadas en fasces similares a las de San Vicente adosadas a un machón de la parte alta de las cubiertas sobre la nave menor. También en el claristorio del primer tramo norte, aquél encima del órgano junto al crucero, existen restos de arreglos que también son parecidos a los de nuestra galería porticada. No es mucho, pero sí lo suficiente para ver que hubo un importante cambio de proyecto en esa zona. No sabemos si sería del mismo estadío de aquél, como ya señalara Elie Lambert, colocaría unas primitivas bóvedas sexpartitas como cierre de las bóvedas de la nave principal. Es cierto que esa solución explicaría por qué dejaron sobre las claves de la arcada de la nave mayor unos apoyos en ménsula[41]. Sin embargo, no vamos a desarrollar ahora esta posibilidad, pues para ello tendríamos que desentrañar la construcción de la catedral, y ése es un trabajo que excede con mucho nuestras actuales fuerzas. Es muy probable que esa vaga intuición de ver en el pórtico un ejemplo de reutilización no llegara nunca a buen puerto, pero a nosotros nos ha servido para plantear nuevos problemas, para poner nuevos interrogantes en evidencia. ¿Y qué otra cosa es investigar que tratar de dar una explicación a las cosas que hasta el momento no satisfacían las explicaciones que sobre ellas se habían dado?

Parece que una vez concluidas estas obras, la iglesia va a quedar parada por un tiempo. La siguiente operación será tratar de dar conclusión al alzado occidental. Sobre todo rematar una torre que es la que se ve más alta y con piedra granítica de coloración diferente. Es una intervención patrocinada por el Cardenal Cervantes hacía 1440 y no se supedita sólo a este cuerpo del campanario, sino que a ella deben corresponder también algunos arreglos de las cubiertas que han sido identificados con los modillones de bolas que aparecen diseminados por todos lados en las fotos anteriores a las intervenciones de Repullés, desde las cornisas de los ábsides hasta las de la nave superior[42]. Tiempo después, no sólo en nuestra iglesia sino en otras muchas, un nuevo añadido acogerá las actividades secundarias asociadas a la liturgia. Nos referimos a la construcción de la sacristía del lado norte y que ha de fecharse a finales del siglo XV entre 1477 y 1479, como se lee en la lápida que está colocada al exterior. Esta será la última obra que consignemos. A partir de entonces, nada se hará más que arreglos y reformas menores, muchas de las cuales se centran en el embellecimiento del interior del templo. Sólo en el XIX se volverá con la restauración a producir obras importantes que hemos tenido que estudiar pero que se salen de este trabajo.



Hipótesis de faldón de cubierta continua con las hiladas recrecidas y la cornisa del pórtico más elevada

Conclusión de la tesis

Lo primero que hay que resaltar al comienzo de esta conclusión es lo difícil que resulta poder articular un discurso único y cerrado que sirva, además, para proporcionar una explicación coherente sobre la gran cantidad de variaciones y alteraciones detectadas en la historia de la construcción de la iglesia de San Vicente. En las páginas anteriores hemos ido recogiendo las más importantes. Sin embargo, esa peculiaridad no la convierte en un ejemplar único sino que la presenta como un caso más en la norma que siguen la mayoría de las edificaciones de la época. Esta variabilidad en el proyecto debió ser habitual, debió ser la forma de hacer con la que se fabricaba por entonces. El proceso constructivo de un edificio de estas características era tan complejo y estaba tan abierto a cambios, que nos resulta arriesgado poder proponer un marco globalizador que sea aplicable por igual a todas ellas, una forma de actuar característica. Ofrecerlo como conclusión, como uno de los intereses que esta tesis persigue, queda pues fuera de lo que sería buenamente razonable. Para ello, para poder ofrecer tal tipo de aproximación crítica, para poder formular tal método explicativo, creemos que resultaría necesario realizar muchos trabajos monográficos como los que aquí se han elaborado. Sería imprescindible que estos estudios analíticos se extiendan sobre otras obras de envergadura similar que no han sido aun trabajadas como lo ha sido la nuestra. Sólo así podrían acumularse experiencias particulares que permitieran ser utilizadas para enjuiciar la actividad de una determinada región, de un determinado taller, de una determinada época. Sin embargo, aun así, y por muy encomiables y necesarios que resulten estos estudios, lo más importante que habremos de concluir por el momento, es la dificultad que tiene producir un argumento de ese tipo. La experiencia que hemos acumulado mediante este estudio nos alecciona a contemplar como poco aconsejables las explicaciones cerradas, aquellas que intenten cualquier tipo de visión unificadora, de pretensión global. No son posibles, no son ni convenientes ni razonables. Por el contrario es más interesante abrir nuestra mente hacia discursos que primen lo particular, lo abierto, lo indefinido. Tratar de obtener una interpretación del acontecimiento menudo es la única manera para encontrar el itinerario de lo genérico. Lo contrario, por cierto, ya se ha dado tantas veces y sin la necesaria precisión, basándose sobre todo en la confianza que dan los grandes trazos, pero sin adentrarse en las consecuencias a las que nos vemos enfrentados después de profundizar en el estudio de estos microprocesos.

Además, sólo mediante un escrutinio completo de todos estos pormenores constructivos, de los posteriores análisis para llegar a su esclarecimiento e interpretación, de la no siempre factible síntesis, sólo después de todo esto es posible llegar a extrapolaciones que puedan ser aplicables a otros ámbitos. En ocasiones, como se ha visto, no sobrevienen los frutos deseados, faltan datos, son demasiado fragmentarios y por forzarlos sobreviene el equívoco y el contraproducente error. Creemos, por tanto, que lo que primero hay que comprender es cuál es la actividad que un determinado taller puede llegar a desarrollar en cada momento, y para ello, lo imprescindible es saber detectarlo, acotarlo, analizarlo. De esa manera se podrá averiguar qué se puede esperar de él, es decir, comprender cómo puede afectarle la envergadura del patrocinio que lo subvenciona, cuál es el repertorio de los modismos que pueden llegar a emplear, dónde terminan las capacidades técnicas que desarrollan sus artífices. Estos elementos son los fundamentos de una interpretación con visos de estar cerca de la verdad, por mucho que ésta siempre quede abierta a nuevas aproximaciones.

Podríamos hablar, ahora, de una percepción de lo negativo. Desde el estudio del error, de la alteración, de la falta de coherencia, se identifican, también, las explicaciones sobre las intenciones que mueven los cambios. Nos referimos a las muchas alteraciones del programa que han sido señaladas, a los giros inesperados que presentan los elementos, a los objetos extrapolados, a las inclusiones, faltas, etc. Es curioso, sin ir más lejos, cómo en una obra tan pequeña y señalada como es el monumento funerario a San Vicente se pueden

dar, también, los mismos argumentos. El montaje de las piezas, de las placas escultóricas, dispuestas sobre el armazón estructural arquitectónico que asemeja un templo, está lleno de solecismos, de licencias. Es seguro que muchas fueron causadas por los arreglos y reformas posteriores, pero otras debieron ser ejecutadas durante la construcción de la obra.

Veamos un ejemplo que nos permita comprender de lo que hablamos. El pequeño pilar del parteluz del lado oriental del monumento tiene un capitel cuya talla es idéntica a otro doble colocado en el lado sur. Sin embargo, éste tiene como pareja uno muy diferente, lo que resulta, además, un caso único entre todos los emparejamientos de los pilares laterales. Si nos fijamos en las cuatro caras del capitel que ocupa la destacada posición central, nos percatamos que tiene labradas tres de ellas y que la cuarta, situada en la parte trasera, permanece sin trabajar. A su pariente, se le emparejó con otro muy sobrio, sin apenas talla y realizado en otro tipo de material (más blanco y sacaroso). Otro caso único. La lógica nos hace restituir la pareja de semejantes sobre los fustes dobles y destinar el ejemplar único a la posición central del testero bajo la talla de la sagrada familia. Sería, por tanto, el ejemplar opuesto al atlante del lado occidental. Así que pensamos que su escasa simplicidad no se debió a que fuera a ser destinado a la parte menos visible del capitel doble, oculto por emparejarse con su compañero. ¿Por qué, entonces, se quitó de una posición tan señalada? ¿Por qué decidieron que otro capitel con fuste románico pasara a ocupar el parteluz? ¿Por qué esconder la sobria columnita detrás de otra en el lado meridional?

¿No será que estamos frente a otro de estos cambios inexplicables de proyecto? El capitel menos trabajado que se ocultó tras su garboso compañero parece precisamente ser una reminiscencia, una antigüedad. Podríamos especular incluso con que fuera un vestigio del antiguo sepulcro tardoantiguo de los mártires y que por ello se le hubiera destinado una posición central que luego fue desestimada. Para sustituirlo se eligió uno de los que se habían pensado para hacer pareja y que prefirieron dejar viudo. ¿Cuándo se decidió este cambio?, ¿antes o después de montar el sepulcro? ¿Es una reforma sobre la marcha o un arreglo a posteriori? ¿Es una operación de embellecimiento de cuando ya no se recordaba el valor histórico del capitel, o una decisión sobre la marcha por algún motivo que desconocemos? Es difícil encontrar una explicación coherente para esta variación, aunque sí parece claro que corresponde a un cambio de montaje que variaba el planteamiento original con el que había sido concebido el monumento. No es, además, un caso singular. Otras variaciones se detectan también. Las placas de los apóstoles impiden los finales de los testeros y las arquitecturas que sobre ellas se colocaron no pueden concluir correctamente. Los relieves de los músicos y de los lectores se sobreponen a enjutas que dejan asomar flores ocultas por ellos. Además, estos relieves debieron de estar colocados exentos en otra parte, pues algunos tienen en sus costados molduras que evidencian haber sido emparejados con otros ortogonales. Muchos de estos cambios fueron motivados por arreglos, pero otros parecen pertenecer al montaje original. Haría falta, en una restauración que pide a gritos, estudiar en profundidad lo que ahora hay y documentar los añadidos al cuerpo principal.

Ya hemos visto cómo los escultores y los montadores no trabajaban siempre al unísono. Para dar explicación a estas desavenencias hay que realizar algunas conjeturas. Por ejemplo, una primera sería que tras finalizarse las tallas transcurriera algún tiempo hasta que se montaran. En ocasiones, la organización general variaba y lo que había sido pensado para un lugar, pasaba a ser colocado en otro. Eso se entendería mejor si los escultores ya no se encontraran en el obrador, se hubieran marchado o abandonado en busca de nuevos trabajos. Pero sabemos que no siempre fue así, lo que nos obligaría a reconocer que no tuvieron la precaución de dejar instrucciones precisas para producir el montaje tal y como lo habían planteado. Algo que resulta bastante extraño. Quizá es que los programas no fueron tan exactos como queremos ahora que sean. Es posible que sus ideólogos, los

ejecutores y los que finalmente los asentaban en su lugar no estuvieran bien coordinados. Sin embargo, en una obra tan pequeña resulta raro. Pero lo mismo que pasa en esta pequeña arquitectura se observa en la grande. Así que es muy difícil dilucidar hasta qué punto estaban separadas las actividades proyectuales de los planes de los artífices que las llevaban a cabo, aunque sí parece claro que existía entonces alguna división de esa índole. Hemos detectado una mayor actividad arquitectónica con variaciones y cambios coincidiendo con periodos más moderados en la vida escultórica del taller y el proceso contrario también se ha podido documentar. Así que toda esta manera fragmentaria de actuar nos parece, en el fondo, excesivamente regular como para que no formara parte de una pauta de comportamiento. A eso nos referíamos más arriba cuando decíamos que parecía fuera un modo de hacer, y por tanto, más que anomalía, hábito. Esto nos obliga a ser muy cautos a la hora de interpretar las intenciones de los autores y los resultados que nos han llegado. Que, por otro lado, ha sido desde el principio el deseo que ha animado nuestras investigaciones. Tratar de reproducir la complejidad del hecho constructivo medieval en un ejemplo tan enrevesado, pero por otro lado, tan estudiado como la basílica de San Vicente.

Una pregunta nos asalta a la hora de cerrar nuestra tesis. Una pregunta que puede ser también una conclusión. ¿Tenían los constructores de estas grandes construcciones medievales una idea clara de cómo se iba a finalizar el proyecto, de cómo iba a ser una vez concluido aunque, por supuesto, no estuviera en su mano poderlo llevar adelante ni verlo en vida concluido? O por el contrario, esta idea de objeto cerrado, modelo ideal concebido en abstracto como forma pura sin contaminar por la acción de la materia, esta idealización del proyecto como algo cerrado de antemano no llegaba a producirse nunca, sino que se fraguaba en el tiempo, según se iban produciendo los avatares que la compleja e inestable vida imprimían a las cosas. ¿Es una característica de este periodo la fragmentación, la reutilización, la variación? ¿Es la falta de capacidad para cerrar las construcciones, para verlas definitivamente concluidas, una imposibilidad inherente al proceso de pensamiento que desarrollaban quienes las construían de la misma manera que ahora vemos imposible hacer una construcción sin haber previamente contemplado la forma que tendrá la misma al concluirse? De la misma forma que la idea de alteración sobre lo ya establecido es algo que a nosotros nos causa rechazo, para ellos no acometer un cambio en el proceso parece que les resultaba inconcebible. Por mucho que, como hemos podido mostrar con varios ejemplos, estas modificaciones en el transcurso de la obra fueran muy cuidadosas y se hicieran procurando minimizar el impacto en lo anterior de la nueva directriz.

No ha de sorprendernos que en un periodo como el medieval la consideración de lo virtuoso estuviera ausente en la visión formal exterior. La idea de interioridad y virtud eran más importantes que las del aspecto ideal y la apariencia. El demonio, como ángel caído que era, podía aparentar la perfección de la misma manera que la buenaventura podía recaer en la precariedad. ¿Por qué ha de extrañarnos que las cicatrices en el cuerpo del templo fueran testimonios de su virtud y no pruebas de su imperfección?

Apéndices

Apéndice 1

Cronología de la restauración de San Vicente de Ávila

1.852	Proyecto de restauración. D. Andrés Hernández Callejo.
1.882 (11/09)	Memoria histórico-descriptiva. D. Vicente Miranda.
1.882 (12/11)	Segundo proyecto. D. Vicente Miranda.
1.883 (26/03)	Tercer proyecto. D. Vicente Miranda.
1.883 (18/06)	Memoria histórico descriptiva. Proyecto de restauración de la fachada Este. D. Vicente Miranda.
1.884 (14/02)	Presupuesto adicional para la restauración de la fachada Este. D. Vicente Miranda.
1.884 (14/07)	Documentos referentes a la restauración de la fachada Sur. Proyecto. Memoria: 3 cambios producto de la Real Academia de B.B.A.A. D. Vicente Miranda.
1.884 (15/11)	Memoria descriptiva de presupuesto adicional de la fachada Este. D. Enrique Mª Repullés y Vargas.
1.885 (28/03)	Obras referentes al pórtico de la fachada Sur. D. Enrique Mª Repullés y Vargas.
1.885 (10/06)	Memoria, plano y presupuesto referentes a la construcción de un cobertizo para talleres y casa de guarda. D. Enrique Mª Repullés y Vargas.
1.885 (10/07)	Memoria, plano y presupuesto referente a la restauración exterior de la torre del crucero. D. Enrique Mª Repullés y Vargas.
1.885 (13/07)	Presupuesto adicional para la reparación de la fachada Sur. D. Enrique Mª Repullés y Vargas.
1.885 (30/09)	Construcción de la cubierta del pórtico y reparación del mismo. D. Enrique Mª Repullés y Vargas.
1.885 (05/10)	Memoria y presupuesto referentes a la construcción de vidrieras provisionales para las ventanas de las fachadas al Sur. D. Enrique Mª Repullés y Vargas.
1.885 (21/12)	Memoria, plano y presupuesto referentes a la restauración exterior del brazo Norte del crucero y cuerpo de la sacristía. D. Enrique Mª Repullés y Vargas.
1.886 (25/02)	Pliego de condiciones y detalles referentes a la restauración exterior del brazo Norte del crucero y cuerpo de la sacristía. D. Enrique Mª Repullés y Vargas.
1.886 (17/10)	Presupuesto adicional al de restauración del pórtico de la fachada Sur. D. Enrique Mª Repullés y Vargas.
1.886 (25/10)	Presupuesto para obras de reconocimiento. D. Enrique Mª Repullés y Vargas.
1.887 (12/02)	Memoria, condiciones facultativas, planos y presupuesto para las obras de cimentación entre pilares. D. Enrique Mª Repullés y Vargas.
1.887 (24/03)	Memoria, condiciones facultativas, plano y presupuesto para las obras de arreglo y ampliación del pavimento del pórtico. D. Enrique Mª Repullés y Vargas.
1.887 (22/08)	Presupuesto adicional al de obras de arreglo y ampliación del pavimento del pórtico. D. Enrique Mª Repullés y Vargas.
1.888 (20/01)	Memoria, pliego de condiciones y presupuesto para las obras de la fachada Norte de la nave central. D. Enrique Mª Repullés y Vargas.
1.889 (15/06)	Proyecto de restauración de las naves y fachadas Norte. D. Enrique Mª Repullés y Vargas.

1.890 (17/06) Naves y fachada Norte. Estado de dimensiones y presupuesto. Rectificados. D. Enrique Mª Repullés y Vargas.

1.901 (03/07) Proyecto de obras adicionales a la de reparación de la nave lateral y fachada Norte. D. Enrique Mª Repullés y Vargas.

1.902 (01/02) Proyecto de reparación de la Torre Norte. D. Enrique Mª Repullés y Vargas.

1.920 (30/06) Proyecto de reparaciones varias. D. Enrique Mª Repullés y Vargas.

1.929 (11/12) Obras de pavimentación y reja de cerramiento. D. Emilio Moya Lledós.

1.935 (06/11) Proyecto de jardín-recinto arqueológico. Terrenos próximos a la iglesia y a las murallas. D. Emilio Moya Lledós y D. Javier de Winthuysen.

1.953 (Junio) Proyecto de reparaciones en la cubierta del atrio. D. Anselmo Arenillas.

1.955 (05/05) Proyecto de reparación de la capilla de la Soterraña. D. Anselmo Arenillas.

1.980 Proyecto de obras generales. D. Jesus Fernádez Suárez.

Apéndice 2

Memoria de las sucesivas restauraciones de la basílica de los Santos Mártires Vicente, Sabina y Cristeta. Ávila

1.849

Memoria histórico-descriptiva y proyecto de restauración de la nave colateral de la derecha.

Esta temprana memoria se escribió para ser adjuntada al primer proyecto de restauración que se realiza en la Basílica de los Santos Mártires Vicente, Sabina y Cristeta. Hasta ese momento las obras que se habían hecho en la iglesia eran reparaciones y no podían ser conceptuadas como restauraciones propiamente dichas.

Se trata de un impreso firmado por D. Andrés Hernández Callejo, Arquitecto de la Real Academia de San Fernando y titular de la ciudad de Ávila, que debía adjuntarse con una colección de planos. De dicho proyecto existe copia en el Archivo Central de la Administración aunque de sus planos no tenemos constancia mas que del que lleva el número 28.

Esta memoria es la base de las demás memorias sucesivas. De una extensión considerable, en ella se sitúan todos los datos históricos para poder fechar las obras de la iglesia. Es pródiga en detalles y sucesos padecidos por la ciudad y por su iglesia. La descripción del templo es muy prolija y de ella se pueden obtener datos de interés no descritos en las demás memorias. Consta, por último, de un capítulo llamado, modificaciones que ha sufri-do este templo, en el que enumera e intenta fechar todas las alteraciones y cambios acaecidos en el templo en su dilatada vida. Es este, por lo tanto, el elemento que lo caracteriza como propiamente un proyecto de restauración, la conciencia de las "modificaciones sufridas". Robustecer en vez de conservar, fue, lo que en palabras de su primer restaurador caracterizó la historia de las anteriores reparaciones.

1.882 (11/09)

Memoria histórico descriptiva.

Este es el primer documento de la restauración de la Basílica redactado por D. Vicente Miranda. Consta de una introducción histórica muy extensa en la que el autor intenta fechar por primera vez de manera científica el origen de esta fábrica (aunque sigue en gran medida el trabajo de su antecesor Callejo). Comienza narrando los recuerdos mantenidos por la tradición oral carentes para él del rigor que anhelaba. Después se detiene en desmontar, paso a paso, la tradición mediante la confrontación con datos históricos disponibles y con los hechos que la propia arquitectura atestigua. Sitúa el comienzo de su construcción coincidiendo con la reedificación de la ciudad reconquistada en 1.007, por Alfonso VI a finales del siglo XI o principios del XII.

Seguidamente pasa a describir el estado del templo y la configuración del mismo y finaliiza con la explicación del proyecto que adjunta a dicha memoria. Este se trata de la cons-trucción del muro que en la actualidad rodea la iglesia por su lado Noroccidental. En el plano n. 1 se puede ver el estado anterior superpuesto al actual. En esta actuación se eliminó la subida que desde la carretera de Salamanca daba acceso a la entrada Norte.

Declaración de Monumento Nacional Histórico y Artístico por Real Orden del 26 de Julio del año 1.881 (según consta en el archivo de la Academia fue el mismo día y mes del año 1.882 [Leg.64-7/4]).

Creación de una Junta especial para la restauración de la Basílica el 9 de Agosto de 1.881.

D. Vicente Miranda era el arquitecto director y pertenecía a dicha junta.

La piedra del muro de contención es "berroqueña de grano fino y compacto, color gris azulado". La cantera que se designa era la de San Miguel de las Viñas.

La cal, apagada por inmersión, se pedía que fuera del Espinar y la mezcla con arena cuarzosa, de dos de arena por una de cal.

El presupuesto asciende a la cantidad de 4.851,90 pesetas y céntimos.

Consta de dos planos.

1.882 (21/11)

Segundo proyecto.

Este es el segundo proyecto, ampliación del anterior, que D. Vicente Miranda redactara.
Se trata de realizar el antepecho de remate del muro de contención.

El presupuesto asciende a la cantidad de 4.800,02 pesetas y céntimos.

Consta de dos planos.

1.883 (26/03)

Tercer proyecto.

La primera parte de la memoria es similar a la del proyecto anterior y se trata de la extensión del antepecho de cantería por la fachada occidental y por el desnivel de los ábsides. En ella explica como estos trabajos son de preparación para la elaboración de una documentación más extensa y meditada. La segunda es la explicación más detallada de la primera.

El presupuesto es de 3.904,28 pesetas.

1.883 (18/06)

Memoria histórico descriptiva. Proyecto de restauración de la fachada Este.

La memoria es muy similar a la del proyecto del 11/09/1.882 aunque en algunas partes la completa. La parte en la que explica el origen de los mártires es más extensa y descripti-va, añadiendo nuevos datos históricos debidos a historiadores de la ciudad y crónicas de mártires. Se centra más en evidenciar la diferencia entre el primer templo del siglo IV y el actual que vuelve a fechar a caballo de los siglos XI y XII. Da algunos datos nuevos cómo fechar la portada principal en época posterior al templo, debido a la diferente piedra caliza utilizada, en el reinado de "Alonso el sabio" (sic). En la explicación de la iglesia vuelve a parafrasear la del primer proyecto añadiendo algunas valoraciones nuevas.

La parte más original de esta memoria es en la que comienza a explicar el proyecto y sus planos. Empieza contando las obras que hasta ese momento se habían hecho en los alrededores de la basílica y se lamenta de la tardanza en acometer la restauración de la misma por falta de planos, ya que el arquitecto Andrés Hernández Callejo, antecesor suyo en estas labores no puede suministrárselos por haberlos extraviado, al igual que las instituciones que le habían hecho el encargo.

Pasa a continuación a considerar porqué ha elegido, para empezar la restauración, la fachada de los ábsides. De ella señala que es la que más pura conserva y con menos alteraciones el estilo original. En ella, la parte más alterada, eran las ventanas del ábside que dan a la cripta, ya que fueron abiertas para dejar pasar más la luz al interior.

Del plano n.1, que por desgracia no hemos tenido la suerte de poder estudiar, lamenta no haberlo podido hacer con la belleza con que lo hubiera hecho un pintor. Se trata de una acuarela que representa la perspectiva del estado actual, en la que se ha procurado dar con bastante precisión la misma entonación de color que tiene el edificio y representar con la máxima exactitud todas y cada una de las hiladas de piedra, despiece de sillares y entonaciones de las mismas.

El plano n.2 es el de la fachada completa y el n.3 los detalles de las ventanas que se deben de relabrar y de las cornisas y perfiles que se deben sustituir. Según declara el autor, en esta fachada no se inventa nada, ya que existen trozos suficientes como para servir de modelo, aclarando cómo si fuera posible, "el día que se termine la restauración no pueda distinguirse lo moderno de lo antiguo, condición que en nuestro concepto es la parte difícil pero indispensable en una buena restauración".

El último de los planos presentado es el n.4, que es la planta general de la iglesia.

Consta de cuatro planos en total, el primero desconocido.

El presupuesto de esta fase asciende a la cantidad de 20.904,27 pesetas.

1.884 (14/02)

Presupuesto adicional para la restauración de la fachada Este.

Debido a la disgregación de la roca donde se cimenta el brazo derecho del crucero se observaron que se producían asientos que dañaban la estabilidad de la iglesia. Como no se habían tenido en cuenta en el proyecto anterior, se redacta este presupuesto adicional para cubrir los gastos que acarreen los arreglos de este imprevisto. El aumento se justifica al tenerse que reponer trozos completos del lienzo afectado, desde la cornisa a los cimientos, con piedra nueva. Para ello se debe desmontar también partes de las cubiertas.

El presupuesto es de 14.265,90 pesetas.

1.884 (14/07)

Documentos referentes a la restauración de la fachada Sur. Proyecto. Memoria: 3 cambios producto de la Real Academia de B.B.A.A.

Las reformas que la Real Academia de San Fernado hace al proyecto presentado por D. Vicente Miranda el 26/02 de 1.884 son tres. La primera referente a la retirada de los sepulcros que están situados en el imafronte del crucero de mediodía. La indicación es contraría a que estos sean eliminados pronunciándose por la conservación de los mismos. El segundo tema que dictamina es el de respetar el diseño que en ese momento tenía la puerta de entrada a la nave lateral, a pesar de que este hubiera sido modificado del original y el que se proponía fuera filológicamente más respetuoso con el hipotético primitivo. Por último los académicos no creían que se tuviera que eliminar el pórtico que por toda la fachada Sur se le había añadido a la iglesia. Dicho pórtico lo elimina por completo el arquitecto Miranda, en el proyecto que presenta a informe. La solución que deseaba para esta fachada queda patente en el dibujo n.2 fechado el 14/02 de 1.884.

Estos cambios que la academia le pide realice en su proyecto hacen que Vicente Miranda añada un plano del que no tenemos constancia en el que representa todos los detalles de la nueva formación de la cubierta del pórtico y su techo artesonado. Al preguntarse el por qué del ruinoso estado de la armadura anterior de madera encuentra que se debe a la poca pendiente que esta puede alcanzar, lo que produce que los pares se doblen por el peso de la teja.

En la memoria se indica, también, como la cornisa de la nave lateral había sido restaurada unos catorce años antes, aproximadamente hacia 1.870, al igual que la parte baja de la torre adyacente. Nosotros no tenemos constancia de este proyecto y debe ser el que presentara D. Andrés Hernández Callejo en 1.852 treinta y dos años antes.

Todo este estudio le lleva a considerar la posibilidad de cambiar la cubierta de madera por otra de hierro, más ligera y de menor espesor. Una duda debe solucionar, la falta de adecuación a la época de esta nueva técnica estructural, pero al quedar completamente oculta por el artesonado, cree viable dicha propuesta. Continúa con la descripción del método utilizado para el cálculo de los perfiles metálicos y explicando cada uno de los detalles en el plano desaparecido y las soluciones dadas a cada encuentro. La cubierta que D. Vicente Miranda había finalmente accedido a proyectar tenía una medición de 326 m2, de lo que se deduce que pensaba realizar la cubrición completa del pórtico.

El proyecto contemplaba la realización de las siguientes obras. En el imafronte la labra de toda la parte de sillería lisa, más la imposta del arco, su archivolta, los capiteles y las basas, la cornisa y una hornacina para la Virgen de la Guía. Los sepulcros desmontados y restaurados y vueltos a colocar.

En el costado del crucero lo mismo, todo la sillería lisa y retundido de la parte vieja, corona de cornisa y cinco canecillos con sus moldados correspondientes.

En el cuerpo superior de la nave central y la fachada lateral, igual que en los anteriores, más quitar el tabicado de las seis ventanas superiores y cuatro inferiores, reparaciones en la puerta, peldaños de acceso al templo, retirada de los asientos del zócalo y labrado de ocho basas y cuatro capiteles, más la compostura de las jambas y dovelas de las cuatro ventanas bajas.

Consta de cuatro planos, el n. 1 no lo conocemos.

Este fue el último proyecto firmado por Vicente Miranda que importó un total de 87.962,27 pesetas.

1.884 (15/11)

Memoria descriptiva del presupuesto adicional de la fachada Este.

Este es el primer proyecto del nuevo arquitecto director de las obras de restauración de la iglesia, D. Enrique Ma. Repullés y Vargas. Se trata de rehacer el presupuesto adicional del 18/06 de 1.883, que fue aprobado el 1/08 del mismo año, correspondiente a la fachada Este.

En dicho documento pasa, primeramente a reproducir la memoria de su predecesor, que señalaba como al reparar la cornisa descubrió que las piedras de los muros de los ábsides se encontraban sueltas y poco trabadas, debido a que la masa interior estaba muy descompuesta por efecto de una mala mezcla y una continua disgregación producto de filtraciones de agua de la cubierta.

También se incluyó en el presupuesto cinco rejas de forja, copia de la original que aún se conservaba colocada en su posición primitiva, una de las ventanas de los ábsides en la cripta.

Consta de dos planos.

El presupuesto ascendió a 8.149,20 pesetas.

1.885 (28/03)

Obras referentes al pórtico de la fachada Sur.

Consulta remitida a la Academia de San Fernando para realizar las obras de finalización de la fachada Sur. La respuesta a dichas consultas fue comunicada el 26 de Junio de 1.885. De este documento tenemos constancia debido a que se reutilizaron algunas partes en el proyecto presentado el 30 de Septiembre, en el que se incluyen partes completas que se analizarán cuando estudiemos dichos documentos.

Consta de 4 planos.

1.885 (10/06)

Memoria, plano y presupuesto referentes a la construcción de un cobertizo para talleres y casa de guarda.

Antes de comenzar las obras de restauración del pórtico se debía construir un cobertizo para poder desalojar el taller de cantería y carpintería, y la casilla del guarda, de su interior. El espacio que se destina para realizar esta construcción es el anejo al pretil de la zona de los ábsides.

Consta de un plano.

Como se realizó con materiales de los desmontes de la restauración el presupuesto no fue muy elevado, ascendiendo a la cantidad de mil trescientas ochenta y nueve pesetas y cuarenta y cinco céntimos.

1.885 (10/07)

Memoria, plano y presupuesto referente a la restauración exterior de la torre del crucero.

El estado en que se encontraba la torre del crucero era, según Repullés, bastante malo: "los desperfectos más notables residen en la cornisa que está casi totalmente destruída, así como gran parte de la imposta que corre por bajo de las ventanas". En las ventanas había necesidad de sustituir algunas columnas, con sus correspondientes basas y capiteles, y en los tramos lisos de la parte inferior gran cantidad de piedra para corregir las posibles perdidas de estabilidad.

Consta de un plano.

El presupuesto es de doce mil setecientas sesenta y una pesetas con noventa céntimos.

1.885 (13/07)

Presupuesto adicional para la reparación de la fachada Sur.

Se trata de unas adiciones al presupuesto de V. Miranda del año 1.884, en las que no se incluyen las obras de restauración del pórtico. Es la primera adición del proyecto respuesta a la contestación dada por los académicos de San Fernando de la consulta que Repullés realizara el 28 de Marzo de 1.885.

Una de las partes que necesitaba aumentar su presupuesto era la parte alta de la fachada de la nave central. En ella, al encontrarse desprendida la piedra de su interior, se desmontó más de lo presupuestado. Cómo además, su dibujo estaba muy arruinado se relabró por obra del escultor Tarragó, copiando por puntos las antiguas formas. Las ventanas de dicha parte se arreglaron, desmontando y sustiyendo por piedra unos antepechos de ladrillo revocado que tenía.

La otra parte que necesitaba aumentar su presupuesto era la del imafronte del crucero, cuya imposta y un trozo de la corona de la cornisa, así como otras pequeñas zonas requerían mayores arreglos de los poyectados.

Por último, por lo que se refiere a la puerta de entrada al templo de dicha fachada, se precisa que la obra que se realice no desmontará ninguna de las estatuas añadidas con posterioridad, limitandose a limpiarlas de restos de pintura y a arreglar solamente las dovelas más dañadas.

El presupuesto era de diecinueve mil trescientas pesetas y treinta y tres céntimos.

1.885 (30/09)
Construcción de la cubierta del pórtico y reparación del mismo.

Después de presentar a examen de la Academia el proyecto del 28 de Marzo de 1.885 referentes a la cubierta del pórtico y del arreglo de su cantería y despues de consultar lo que se debía de hacer con la portada y sepulcros, Repullés presenta este documento con el que da por finalizada la restauración de esta zona del templo. Consta de varios apartados, algunos de los cuales entregados ya en el del 28 de Marzo, vuelven a ser utilizados para evitar así, la demora que supondría el tenerlos que repetir.

En la memoria de introducción explica cómo está estructurada esta memoria. Primero aclara, que debido a que es su pretensión no cubrir la totalidad del pórtico sino hasta el comienzo de la torre, los presupuestos se realizan en dos partes, correspondiendo la primera a la que Repullés estima como suficiente y un añadido para el resto de cubierta en caso de que la comisión dispusiera de su cierre completo.

Las razones que aduce el arquitecto restaurador para no cubrir en su totalidad dicho pórtico se fundan seguramente en la larga disputa mantenida, ya desde su antecesor Miranda, con la Academia por la supresión parcial o total del mismo. En este caso la victoria, más bien pírrica y bastante mermada en lo que a extensión se refiere, acaba por satisfacer a los seguidores de la tendencia que pretendía la restauración más pura, frente a la postura académica y conservacionista. Al final la solución adoptada es bastante dudosa, puesto que si lo que se quería era mostrar "las albardillas de los contrafuertes y la combinación de arcos del basamento de la torre que tan buen efecto causan, acusando su resistencia" y dejar visto lo que recientemente había sido restaurado, el efecto no es ni mucho menos el buscado, ya que la presencia del inmenso y ligero arco del pórtico junto a los pequeños y pesados fundamentos de la torre producen un contraste no muy afortunado. La presencia de un cuchillo como remate final de la cubierta en las dos soluciones parecía inevitable. Por lo tanto resultaba que, en palabras de Repullés, "nunca se obtiene un resultado que satisfaga a la estética, y queda como obra incompleta".

En la memoria que presentara el 28 de Marzo Repullés hacía todavía una solución nueva para el pórtico. Consistía esta en la supresión parcial de las arcadas, dejándo reducidos a tres los cuatro vanos existentes. El que se hacía desaparecer era el último, con lo que se solucionaban muchos de los problemas que Repullés perseguía eliminar, como: el dificultoso remate de la cubierta, la aparición de un pórtico más proporcionado (triplo en vez de cuádruplo), la visión completa de la torre y de la fachada a poniente. Esta solución no fue aceptada por la comisión.

El resto de la memoria es el nuevo cálculo de las cerchas ya que el de Miranda no valía, la descripción de los antiguos artesonados y de la construcción de los nuevos, y la descripción del mal estado de las sepulturas que debía restaurar.

Consta de un plano.

El presupuesto total asciende a la cantidad de veinticuatro mil cuatrocientas treinta y siete pesetas con noventa y tres céntimos sin contar el añadido del pórtico que no se llego a realizar.

1.885 (05/10)

Memoria y presupuesto referentes a la construcción de vidrieras provisionales para las ventanas de las fachadas al Sur.

Como se abrieron los huecos de ventanas en la fachada Sur, tanto en la central como en la menor y como también estaba abierto el ventanal del imafronte del crucero, se presenta este proyecto para la fabricación y colocación de unas vidrieras provisionales hasta que se estudie y se acometa un proyecto de todas las ventanas del templo. Las que existían antiguas, al ser "compuestas de vidrios pequeños" sufrieron mucho al ser desmontadas y su arreglo era muy costoso. No nos consta un proyecto de vidrieras general, por lo que no podemos afirmar si las ahora existentes son o no las aquí proyectadas. Lo que sí aclara es que las alambreras que se colocaron podían servir como definitivas.

El total del presupuesto es de seiscientas sesenta mil y ocho pesetas con cuarenta y siete céntimos.

1.885 (21/12)

Memoria, plano y presupuesto referentes a la restauración exterior del brazo Norte del crucero y cuerpo de la sacristía.

Mientras prepara el proyecto general para la fachada Norte, presenta a la aprobación de la comisión uno de menor envergadura, tanto en coste como en importancia.

Se trata de la restauración del imafronte del crucero Norte que se encontraba en un estado similar al resto de la fábrica. La restauración de esta parte debe estar basada, cómo en casos anteriores, en una sustitución completa de las piedras deterioradas y en la mayor reutilización de material aproblechable. La parte desmontada es posteriormente recolocada en su misma situación pero habiendo perdido todo vestigio que denote el paso del tiempo que tubiera la fábrica, lo cual, a pesar de algunos comentarios de respetar las patinas de las piedras viejas, parece ser el deseo que perseguía su restaurador. Los elementos ornamentales labrados son también sustituídos por nuevos ya que estos estaban en mal estado. En la ventana presupuesta dos basas nuevas, la archivolta y sus impostas, y debe de reutilizar los fustes y los capiteles.

También hace un zócalo de granito nuevo para evitar el desgaste que el antigua había sufrido debido a la humedad y al roce.

En la sacristía repara las cubiertas y realiza un gran canalón con gárgola, para evitar la humedad de las partes bajas. También restaura los sepulcros góticos.

Consta de dos planos.

El presupuesto es de diez y siete mil trescientas setenta pesetas y noventa y cinco céntimos.

1.886 (25/02)

Pliego de condiciones y detalles referentes a la restauración exterior del brazo Norte del crucero y cuerpo de la sacristía.

Presentado con posterioridad este pliego de condiciones añade el detalle dibujado de la cornisa y su gárgola de la sacristía.

1.886 (17/10)

Presupuesto adicional al de restauración del pórtico de la fachada Sur.

Pequeñas variaciones en la obra hacen a Repullés presentar este presupuesto adicional. Las modificaciones en la tornillería del artesonado, el arreglo de algunos sepulcros y de los asientos del pórtico que no se habían previsto, o la colocación de unos canecillos que atizonaran debidamente su muro, son los elementos más destacados de este aumento.

En total sube a mil novecientas ochenta y una pesetas con setenta y dos céntimos.

1.886 (25/10)

Presupuesto para obras de reconocimiento.

La alarmante situación del muro Norte y de los pilares de la nave central próximos a él recomiendan, antes de presentar el correspondiente proyecto de restauración, la realización de una serie de catas y sondeos de prospección para su estudio.

Consta de un plano.

La cantidad que importaba el presupuesto era de mil cincuenta pesetas con noventa céntimos.

1.887 (12/02)

Memoria, condiciones facultativas, planos y presupuesto para las obras de cimentación entre pilares.

El veinticinco de octubre de 1.886, Repullés redacta un proyecto de restauración de las cimentaciones entre los pilares de la iglesia y que presenta para su informe a la sección de arquitectura de la Academia de San Fernando. La corporación que analiza los informes accede a que efectúen dichas obras y además recomienda al arquitecto que realice tres correcciones o ampliaciones. La primera es levantar un plano del estado actual del suelo de la basílica con todas y cada una de las losa sepulcrales, " con las inscripciones, labores, símbolos y demás que contengan". El segundo requerimiento es el de ampliar las cimentaciones entre pilares por debajo de la nave mayor. Y por último, que los huesos de las tumbas sean debidamente ordenados para su posterior recolocación en su antigua posición. Todo esto hace que el arquitecto tenga que realizar un nuevo proyecto que entrega en la fecha arriba señalada.

Repullés que había realizado catas y descubierto que los pilares no estaban trabados con el muro, supuso que la grietas y demás ruinas que el edificio presentaba se debían a corrimientos en las fábricas por la gran inclinación del terreno.

Consta de un plano.

El presupuesto ascendió a ocho mil trescientas seis pesetas con setenta y cinco céntimos.

1.887 (24/03)

Memoria, condiciones facultativas, plano y presupuesto para las obras de arreglo y ampliación del pavimento del pórtico.

Estando ya casi terminada la restauración del pórtico y de la fachada Sur, el arquitecto presenta este proyecto para solucionar los problemas derivados de la formación de charcos de aguas de lluvia en el interior del mismo. Para ello propone realizar un solado horizontal que respete y complete las antiguas losas, previo arreglo de las estropeadas, y la colocación de un gran acerado con canalón incluido de piedra granítica, que corra por todo el borde del pórtico hasta sobrepasar el crucero.

Consta de un plano.

Siendo el importe de dichas obras de once mil setecientas cuarenta y cinco pesetas con cuarenta y seis céntimos.

1.887 (22/08)

Presupuesto adicional al de obras de arreglo y ampliación del pavimento del pórtico.

El mal estado de las losas hace imposible su reutilización y aconseja su sustitución. Aquellas que estaban en mal estado pero que podían ser utilizadas se aprovecharon, máxime si además tenían alguna inscripción, pero parece que esto no fue lo habitual.

El total presupuestado fue de tres mil trescientas cuarenta y ocho pesetas con setenta y siete céntimos.

1.888 (20/01)

Memoria, pliego de condiciones y presupuesto para las obras de la fachada Norte de la nave central.

Siguiendo con la política de realizar pequeñas reparaciones que no eleven en mucho las cuantías de los proyectos, Repullés acomete la restauración de la fachada de la nave central que da al Norte. Aunque es muy similar a su simétrica en el lado Sur no alcanza en la ornamentación de sus cornisas tanta riqueza formal. Así, consta de dos partes claramente distintas. La primera y más próxima al crucero que ocupa solamente el primero de los seis entrepaños en los que esta dividida esta fachada, es la original, siendo la otra de alguna restauración posterior. Repullés estima que debe tratarse de alguna restauración de la época de los Reyes Católicos, como la parte alta de la torre Norte.

En esta memoria se ve muy bien la diferencia de criterio que tienen el arquitecto y la sección de arquitectura de la Academia de San Fernando, ya que el primero hubiera devuelto sin más, a su estado original (o supuestamente original), las cornisas de coronación, mientras que suponiendo una actitud más conservadora por parte de la corporación ni siquiera plantea más que como comentario escrito esta posibilidad, máxime habiendo sido honrado pertenecer a dicha institución como corresponsal (Repullés no ocupara sillón en la Academia hasta 1.896).

En este proyecto se reparan también las ventanas, con la colocación de vidrieras provisionales, las cubiertas y se realiza el cerramiento de la obra por la parte oriental para evitar robos y vandalismo.

Consta de un plano.

El presupuesto presentado es de diez mil quinientas sesenta y una pesetas con ochenta y cinco céntimos.

1.889 (15/06)

Proyecto de restauración de las naves y fachada Norte.

Después de los anteriores proyectos, encaminados a reponer los elementos alterados por el tiempo de las fachadas exteriores con problemas de estabilidad pequeños, y después de haber solucionado mediante recalces y nuevos cimientos los asientos del templo, el proyecto que Repullés manda para su aprobación a la Academia en Junio de 1.889, acomete la reparación de los pilares y bóvedas interiores y las restauración de la fachada Norte.

Este es el proyecto de mayor importancia de todos los que Repullés realiza, no solo por la cuantía económica a la que asciende, sino también por la embergadura conceptual que acarrea, tanto para los análisis y cálculos estructurales como por los medios técnicos y constructivos que desarrolla.

Pero antes de relatar las partes que este proyecto consta, quisiera reproducir algunas de las opiniones que el autor vierte en la memoria sobre lo que para él es la restauración. Previo a ello diremos cuales son los criterios a los cuales se debe de amoldar y que la Real Academia de B.B.A.A. de San Fernando fija para todas sus actuaciones. En palabras de Repullés estos criterios se resumen en, siempre "conservar a todo trance las fábricas antiguas con su sabor y carácter artístico, haciendo solamente en ellas las reparaciones necesarias para consolidar y asegurar su duración para mayor gloria del arte y enseñanza de las generaciones venideras".

Según el arquitecto restaurador en todo monumento artístico hay que considerar, desde el punto de vista arqueológico, su forma y su antigüedad. Pero seguidamente deja claro que para él, la forma prima a la hora de elegir entre ambas. "Es la forma la que debe conservarse, aún cuando para ello fuera necesario sacrificar la antigüedad". Y aclara, como la enseñanza que se busca sólo se puede encontrar en la forma.

El otro punto que desea exponer es el que afecta a la estabilidad de los edificios, siendo en este igual de claro: "necesario es acudir a atajar el mal sustituyendo materiales y fabricas y corrigiendo los defectos en lo posible, aunque sin alterar la forma".

Una vez introducidos los principios que regirán la restauración pasa inmediatamente a describir el estado en el que se encontraba el templo. En la primera parte de esta descripción se entretiene en explicar como la forma de construir condicionó el resultado final. Comienza analizando los medios constructivos de que disponían los primeros arquitectos de esta fábrica, para explicar como fueron sustituídos los principios de "estabilidad absoluta poseído por las construcciones romanas" por el de

elasticidad de las bóvedas románicas, que evolucionaron desde las sencillas bóvedas de arista a la más complejas crucerías. El menor tamaño de los sillares, junto con la mayor pobreza de las argamasas y rellenos utilizadas por aquel entonces, requería que los esfuerzos fueran concentrados en los pilares para evitar los problemas de estabilidad. Continua la memoria describiendo como al tiempo se desarrollan los arcos formeros, fajones y diagonales que concentran más las cargas. El siguiente paso será el sucesivo alejamiento del eje del arco de los centros que trazan los arcos de la bóveda con la consabida aparición del arco ojival.

Tales son los elementos que se pueden contemplar en la Basílica de San Vicente de Avila, ya que al haberse dilatado bastante su construcción las mejoras técnicas fueron sucesivamente incorporadas. Repullés hace especial incapié en la circunstancia de que en este templo es bien interesante analizar la sencilla e ingeniosa forma de habilitar las soluciones modernas y como estas fueron incorporándose sin mayores complicaciones a las antiguas fábricas. El cambio de bóveda que se introdujo en la nave central es un ejemplo de ello.

Seguidamente comienza a examinar los materiales con los que se construyeron las fábricas, explicando como estos eran de dimensiones pequeñas y de las inmediaciones, por motivos de economía de transporte y colocación. Avila esta situada en terrenos graníticos entre los que también se encuentran algunas zonas de transición con rocas como la que se usó en San Vicente, el argilofiro (cristalita de Cordier, pórfido argiloide, pórfido feldespático), que presenta un aspecto arcilloso y una composición aproximada de 80% de sílice, 11% de alúmina, más de 3% de potasa, hierro y partes pequeñas de otras substancias con algo más de un 2% de agua, según nos dice Repullés. Añadiendo a continuación que se trata de una roca análoga al pórfido petrosiliceo y que su coloración es muy variable ya que va desde "blancos lechosos al violeta obscuro, pasando por tonos amarillentos y rojos de diferentes intensidades". Es roca blanda y de mala resistencia a los agentes atmosféricos.

Repullés justifica la elección de esta piedra a motivos de facilidad de labra y por su mejor coloración, prefiriendola sobre el granito existente donde se asienta el templo. La cantera según el arquitecto restaurador es la del término de La Colilla (ya en anteriores proyectos se había utilizado esta cantera para la extracción de piedra).

La parte interior de los muros es de mampostería de trozos irregulares de argilofiro y mortero de cal. Las bóvedas se realizaron de ladrillo, bien por ahorro de coste o por aligerar de peso la fábrica, al decir de Repullés.

Pasa seguidamente a analizar el estado de los materiales, distinguiendo los problemas de disgregación por efecto de agentes atmosféricos en las fachadas exteriores, de los problemas estructurales que presentaba el interior. Señala la mala situación en la que se encontraban los núcleos de mampostería de los pilares, que soltaban continuamente arenilla desprendida de su interior.

Las partes que más se habían deteriorado eran los zócalos, ya que en ellos se aunaban la mayor solicitación del material debida al peso con la humedad absorbida directamente desde el terreno.

Las bóvedas de la nave Norte presentaban grietas en el ladrillo, si bien los arcos no parecían estar muy lastimados. Los que no guardaban la correcta traza podían ser el resultado de una mala construcción en su época.

Termina este apartado de la memoria recordando la inclinación que tenía el terreno en el que se encontraban las tumbas de los santos mártires. Esta inclinación, a pesar de que la resistencia del terreno era muy buena (roca granítica) podría haber producido deslizamientos de las fabricas, causa última del mal estado de la fachada Norte.

El siguiente epígrafe de la memoria analiza la estabilidad del edificio. Dos son las partes que presentaban mayor riesgo de ruina, la fachada Norte y sus pilares correspondientes en el interior, sobre todo los de la zona central del templo. Después de una descripción pormenorizada del interior del templo en la que señala las partes de la galería del triforio que arreglara Callejo hacia 1.849, analiza y acota los arreglos que en el siglo XVIII se realizaron en la fachada Norte.

Una vez explicado el estado de deterioro general que presenta la iglesia, se pregunta cual será la causa última del mismo, la descomposición propia de los materiales o por el contrario, será esta consecuencia de los movimientos sufridos por la fabrica.

Repullés da una explicación muy detallada de las causas que motivaron el estado de ruina del templo. La acción combinada de los desplazamientos de la cimentación y de las humedades de las par-

tes bajas de la fachada Norte produjeron la rotura de la bóveda de descarga del triforio y las deformaciones de sus arcos fajones. Esto propició un exceso de carga en los pilares de la nave central, que fue absorbido por la piedra de revestimiento exterior del mismo ya que su núcleo había sido previamente colmatado. La mala distribución de las tensiones provocó las roturas de los sillares que con la falta de ventilación del interior del templo, motivada por estar todas las ventanas de las naves laterales cegadas, acentuó la destrucción.

Repullés acompaña en este proyecto un estudio del cálculo de las curvas de presiones de las secciones principales de la nave central, mediante el procedimiento de análisis propiciado por la estática gráfica. En el que se puede apreciar la veracidad de las afirmaciones anteriormente expuestas. Este apartado de la restauración es de interés destacado, ya que fue sin duda el aparato conceptual derivado del desarrollo de la técnica de análisis estructural por esa época descubierta, lo que determinó una seguridad y una confianza en el conocimiento de la arquitectura hasta entonces imaginable. No es pues extraño que dicha confianza en el hecho físico de la arquitectura se amplíase al campo de las formas, propiciando las restauraciones que luego serían llamadas falso históricas, de la corriente que Viollet-le-Duc comenzara y con la que Repullés se identificaba.

La siguiente parte que desarrolla en esta Memoria es la de la explicación de lo que va a consistir la restauración. Dice que se trata de dos partes: una de reparación y otra de reedificación.

El grueso de la explicación de esta parte esta destinado a comentar el calculo y los diseños de los apeos, acodalamientos y andamios necesarios para la restauración. Son estos de una embergadura considerable y los dibujos que los explican de una precisión y acabado admirables. En cuanto a las obras de reparación se refiere, diremos que el criterio del restaurador distingue dos formas de actuar según el valor artístico de las piezas. Así los capiteles, cornisas e impostas recibirán un trato distinto que las partes sin labra, en las que primará la estabilidad sobre cualquier otra consideración estética, a la hora de la sustitución completa de la pieza.

Por lo que respecta a las obras de reedificación, Repullés pensaba demoler y reedificar gran parte de la fachada Norte, sus correspondientes bóvedas y eliminar los contrafuertes añadidos en el siglo XVIII. Por motivos que desconozco esta operación no llego a realizarse completa. Solo desmontó uno de los contrafuertes, el que cegaba una de las ventanas de la nave menor, retiró la bóveda partida que estaba en el triforio, sustituyéndola por una cubierta de vigas metálicas a modo de las originales de madera y arreglo las fabricas exteriores e interiores, aunque no se puede saber si las llego a demoler completamente o solamente las retundió y sustituyó las piedras más destrozadas.

El último capítulo de la restauración lo dedica a describir algunas obras complementarias como son la colocación de un telón que oculte la parte del presbiterio de las obras, el desmontaje del órgano para permitir la restauración de los pilares que lo sustentan, el levantamiento y posterior colocación de las losas sepulcrales del suelo y la fabricación de un acerado para la fachada Norte similar al hecho en la Sur. El órgano que proyectaba cambiar de posición o ser sustituído por otro menor no se toco, siendo en las ventanas del triforio que quedan ocultas por su mueble, el único lugar en el que se puede contemplar la fabrica original tal como debió de encontrarla Repullés.

La tercera parte de la memoria es la que se destina al presupuesto. Comienza con una pormenorizada explicación de la marcha de las obras, en la que hace incapié en la posibilidad de que estas se realicen por sucesivas fases de costos menos elevados al total, que asciende a la suma de ciento setenta y una mil doscientas cincuenta y ocho pesetas con sesenta y cinco céntimos.

Consta de 14 planos, más dos incluidos en el interior del proyecto.

1.890 (17/06)
Naves y fachada Norte. Estado de dimensiones y presupuesto. Rectificados.

El 17 de Junio de 1.890 presenta un rectificado del presupuesto anterior por una cantidad inferior que asciende a ciento sesenta y tres mil ochocientas pesetas con veinticinco céntimos. El desfase era producto de algunas cubicaciones excesivas de piedras a sustituir.

1.901 (03/07)

Proyecto de obras adicionales a las de reparación de la nave lateral y fachada Norte.

Este proyecto se redacta para actualizar el mayor número de piedras que fue necesario sustituir de argilofiro por rotura o descomposición. También se presupuesta el cambio de las basas de las columnas en los muros y pilares por piedra granítica.

Como los precios han subido se actualizan y se sustituyen por los actuales, con lo que las partidas de hierro laminado y doblado en su extremo para su asiento en los muros, pasa a aumentar en dos tercios el precio del proyecto anterior (casi un 70% en dos años).

El importe de este presupuesto adicional es de catorce mil ciento treinta y ocho pesetas con cincuenta y ocho céntimos.

1.902 (01/02)

Proyecto de reparación de la torre Norte.

En este proyecto Repullés se prepara para arreglar los dos primeros cuerpos de la torre Norte, ya que estaban en mal estado sus superficies, debido a los daños causados sobre la piedra argilofira la climatología local.

Dice faltarle para la terminación completa de la restauración exterior del templo, acometer la fachada principal con su nartex y las torres, lo que le parece mucho para poderse realizar de un golpe. Por lo tanto decide dividirlo en tres proyectos, a saber: el de los cuerpos bajos de la torre Norte, el del nartex y el frontal y por último el más delicado de ellos, el que contemple conjuntamente la restauración del remate de ambas torres. El único que conocemos es el primero ya que el siguiente proyecto de Repullés del que tenemos constancia es de 1.920 y son solo obras de reparación sin mucha importancia.

Como dato curioso diremos que el precio de la piedra de argilofiro, así como otros muchos, se presupuesta casi identicamente a los primeros proyectos de D.Vicente Miranda, siendo los cambios de precios insignificantes en los cuarenta años transcurridos.

Consta de un plano.

Su presupuesto es de diecinueve mil quinientas cuarenta y tres pesetas con setenta céntimos.

1.920 (30/06)

Proyecto referente a varias obras de reparación.

Este es el último proyecto redactado por D. Enrique María Repullés y Vargas, del que tenemos constancia. Consta de varias obras de reparación. La primera es la de la bajada a la cripta donde se encuentra la Soterraña. La segunda es la de la sustitución de las canales de las tejas del tejado por piezas prensadas más resistentes, dejando las cobijas de las que se puedan utilizar de las anteriores.

El importe de este proyecto es de veinticuatro mil ciento y seis pesetas con ochenta y cuatro céntimos.

1.929 (11/12)

Obras de pavimentación y reja de cerramiento.

El proyecto esta firmado por D. Emilio Moya Lledós. Se trata de la sustitución de las losas del pavimento de ambos brazos del crucero que se encuentran en mal estado y de realización de una reja en hierro dulce "de sencillo dibujo con la sola pretensión de cumplir con su misión". Esta reja se proyectaba arrancar del brazo meridional del crucero, pasar por delante del pórtico y unirse al parapeto granítico realizado por Miranda en la parte de poniente. Por razones que desconocemos el trozo realizado es mucho menor al que está descrito en esta memoria, ya que se extiende desde el susodicho antepecho hasta el arranque de la torre de la nave de la epístola.

1.935 (06/11)

Proyecto de jardín-recinto arqueológico en las inmediaciones de la iglesia y las murallas de la ciudad.

D. Javier de Winthuysen, Inspector de Jardines del por aquel entonces Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, redacta un proyecto para ajardinar el espacio comprendido entre la iglesia de San Vicente y las murallas de la ciudad. El proyecto es presentado por D. Emilio Moya Lledós un año después de que se dibujara el plano que acompaña el expediente.

Este proyecto, a pesar de no afectar explícitamente a la Basílica, es interesante debido a que se trata de una mejora y completación de su entorno inmediato.

1.953 (Junio)

Proyecto de reparación de la cubierta del atrio.

Firmado por D. Anselmo Arenillas, este proyecto esta encaminado a solucionar el mal estado en el que se encontraban las cubiertas del atrio y que presumiblemente, como sucede en la actualidad, sin solución de continuidad se prolongaba a la torre de la nave Sur. Las mediciones que constan en la memoria distan mucho de coincidir con las reales de dicho emplazamiento. Existe la posibilidad de que el referido atrio sea el pórtico ya que sus medidas coinciden algo mejor y además existen restos de haber sido tratado con una solución bituminosa. En cualquier caso esta especulación no puede considerarse como definitiva.

Consta de un plano.

El presupuesto es de 30.000 pesetas.

1.955 (05/05)

Proyecto de reparación de la capilla de la Soterraña.

D. Anselmo Arenillas firma este proyecto en el que dice acometerá la reparación de la cripta de la iglesia, en donde se custodia la imagen de Nuestra Señora de la Soterraña. Sitúa la cripta, cito textualmente, "bajo la nave del crucero y del ábside del lado del evangelio" y adjunta un plano fiel a dicha descripción. Como la cripta no solo se sitúa debajo de dicho ábside, sino que también se extiende a los otros dos restantes, la veracidad de este documento es bastante dudosa, pareciendo más bien un mero trámite administrativo falto de cualquier rigor real.

Consta de un plano.

El presupuesto asciende a la cantidad de 50.000 pesetas.

1.980

Obras Generales.

Este proyecto, que se encuentra en el archivo general del Ministerio de Cultura, fue redactado por Jesus Fernández Suárez, y se trata de un reparo general de cubiertas. Es probable que sea el último realizado hasta nuestros días. La documentación gráfica es escasa y reutilizada de alguna anterior.

Apéndice 3

Transcripción de las dos memorias históricas pertenecientes al primer proyecto del Arquitecto D. Vicente Miranda, fechado el 11 de septiembre de 1882, y al último, fechado el 18 de junio de 1883 (“Restauración de la fachada de Oriente”).
Estos documentos de la restauración llevada a cabo durante el siglo XIX nunca antes habían sido transcritos, frente a la documentación elaborada por los otros dos arquitectos, Andrés Hernández Callejo y Enrique Mª Repullés, que sí ha sido publicada.

AGA EyC LEG 9082-2

Memoria histórico-descriptiva sobre la Basílica de los Santos Mártires Vicente, Sabina y Cristeta de la ciudad de Ávila

Consideraciones generales sobre su fundación

Muchos se han ocupado de la historia de este templo, tropezando siempre con la falta de datos ciertos sobre la fundación del mismo, teniendo que acudir a las tradiciones que de generación en generación caminan y que naturalmente se alteran y desfiguran con el tiempo.

El martirio de los Santos Vicente, Sabina y Cristeta en cuyo honor y bajo cuya advocación se fundó la Basílica que lleva su nombre, tubo lugar el día 27 de Octubre del año 307 de la Era cristiana.

Es tradición que los cuerpos de los Santos Mártires fueron arrojados en el sitio que hoy ocupa la Basílica, y que un Judío al escarnecer los cuerpos de los Santos, se vio repentinamente acometido de una serpiente que saliendo de entre las peñas le sujetó; y entonces el Judío prometió abjurar de sus falsas creencias convirtiéndose al catolicismo y edificar un templo en honor de los Santos Mártires. Esta opinión está fundada indudablemente en el contenido de una lápida escrita en letra germánica que hay en el pavimento del templo en la nave del crucero, que prescindiendo de su ortografía dice así; -Sepultura del Judío- y además hay otra en el muro inmediato y en el mismo carácter de letra, que dice; -En esta sepultura del suelo está enterrado e Judío que por milagro de Dios se tornó cristiano, he hizo esta Iglesia de Sn. Vicente de Ávila, año CCCVII-.

Atribúyese pues a esta época la fundación del templo. Desde luego y a poco que se reflexione, se comprende que estas lápidas no son contemporáneas a la creación del primitivo templo, siendo únicamente conmemorativas de ella, y que se hicieron cuando la construcción del hoy existente que no puede ser el primitivo como tendremos ocasión de manifestar. La arquitectura bizantina no es posible que hubiese ya la perfección que este templo ostenta no sólo en su conjunto sino en sus mas pequeños detalles, y si hemos de juzgar con los datos de la historia de las artes, debemos con fundamento dar inadmisibles que el templo que hoy existe pueda ser el que en aquella época se construyó, pues es bien sabido la anarquía y decadencia de la arquitectura en aquellos años.

En la Básica de San Vicente se ve un pensamiento perfecto, una esmerada ejecución, la cual demuestra que el arte de bizantino había llegado a su apogeo. Por otro lado tampoco es de creer que fuese construida en el año 317 de nuestra era como algunos suponen, después que el Emperador Constantino convertido, dio la paz al orbe cristiano en 313; porque transcurridos tan pocos años después del martirio, debemos insistir en las mismas razones.

Dedúcese de lo expuesto, que no pudo ser construida ni en el siglo IV ni en los posteriores hasta el VI, época en que se empieza a notar que en los nuevos edificios cristianos no se aplican los restos de los templos gentilicios, adoptándose otro nuevo gusto apropiado a los ritos y costumbres de la Iglesia.

Fundación de templo actual

Habiéndose demostrado que la fundación de la actual Basílica, no pudo ser en manera alguna de la época que se la atribuye, réstanos fijar cual puede ser la de su construcción. Punto es este bastante difícil, pues sin embargo de buscar con insistencia datos históricos que más o menos directamente pudieran ilustrarnos en este difícil problema, es lo cierto que nada hemos encontrado, y para no incurrir en nuevos errores presentamos algunas consideraciones fundadas en datos históricos de otro

género, para deducir como probable la época en que debió construirse.

Manifestado ya anteriormente el desarrollo de la arquitectura Bizantina hasta el siglo VI, fácil es también demostrar que poco o nada pudo prosperar hasta el siglo XI, en que la ciudad de Ávila fue arrancada al imperio de los Califas que se fundó en el si- /f.7 glo VII.

Dominada la Ciudad de Ávila Desde el año 714 después de la batalla de Guadalete y habiendo sido completamente destruidas sus murallas, y estando el templo de San Vicente tan próximo a ellas; es de creer que sufriera la misma suerte: desde esta época hasta el año 1007 fue tornada y perdida la ciudad por los cristianos repetidas veces, siendo muy cortas las épocas de su dominación que no les daba treguas a pensar en la edificación de un templo de la magnificencia del que nos ocupa, y si únicamente en los en los aprestos necesarios para la pelea, tratándose de una lucha encarnizada ente dos pueblos valientes: no puede por tanto suponerse que el templo actual se hiciera durante este periodo.

Si por otro lado pasamos al estudio artístico creemos que la arquitectura es bizantina tal como aparece en la Basílica. Aunque demos por supuesto que los árabes prestasen sus conocimientos a los pocos cristianos que quedaron en Ávila, no puede admitirse esta hipótesis; porque en el periodo de 97 años de su mayor dominación ningún vestigio dejaron de sus artes siendo un pueblo emprendedor, hemos de creer que siendo mucho menores los periodos los periodos de dominación de la ciudad por los cristianos y siempre amenazados por sus enemigos, tampoco hicieran nada.

Se deduce de lo manifestado, que el actual templo no pudo levantarse hasta la reedificación de Ávila en fines del siglo XI; en que Alonso VI se hizo dueño de los reinos de Galicia, León y Castilla, y en la que restauró a Segovia en cuya ciudad existen muchos templos esencialmente bizantinos, y debemos suponer que este rey que miraba con predilección la ciudad de Ávila, puesto que ya en aquella época era digna de la mayor atención por ser el enterramiento de los Santos Mártires patronos de la ciudad, por haber aparecido allí también la Virgen de la Soterraña según tradición del siglo IX. Fundándonos además en que de la misma época existen otros edificios del mismo estilo como son las parroquias de San Pedro y de San Andrés, y además una pequeña capilla donde la asociación o cofradía de los labradores daba culto a su patrón San Isidro, cuya capilla se halla hoy arruinada, existiendo sin embargo algunos restos para poder apreciar sus bellezas.

La Basílica en cuya construcción se observa perfectamente la transición del bizantino al gótico primitivo, nos afirma más y más en nuestra creencia respecto a la época de su construcción, y con tanto mas motivo cuanto que ostenta el gusto bizantino más elegante de los siglos XI y XII, no solamente por sus ricos detalles sino también por la esbeltez y buenas proporciones generales, y el esmero y exactitud que se observa en el trazado de toda su planta. Algunos nos dirán que no se anunció en Ávila el estilo ojival hasta e siglo XIII, y en contra de esa opinión diremos que la Catedral es de fines del siglo XI y de la misma época es la parroquia de San Pedro, la cual tiene una gran semejanza con la Basílica de San Vicente.

Otros hechos históricos vienen en comprobación de nuestro aserto. En 1109 la famosa Ximena Blázquez vino a dar gracias a los Santos Mártires por el feliz éxito de la estratagema que empleó con las huestes del moro Abdallá-Alhaken, cuando este sabiendo que los caballeros de Ávila se hallaban combatiendo en tierra de Toledo, quiso hacerse dueño de ella creyéndola desguarnecida; y con gran sorpresa suya vio cubiertas sus almenas de multitud de defensores, que no eran más que las mujeres con sombreros en sus cabezas reemplazando a sus esposos, hijos y hermanos, en vista de lo cual se retiró dejando libre la ciudad. Por muchos años en conmemoración de este día asistían al templo de los Mártires la dicha Ximena Blázquez y después sus descendientes.

Otro dato nos convencerá de que la iglesia de San Vicente existía a mediados del siglo XII. Una de las campanas que hay en la torre tiene una inscripción que dice; -En servicio de Dios y de sus Santos Mártires S. Vicente, Santa Sabina y Santa Cristeta año de m.c.l.VII.-

Queda pues demostrado de la manera que es posible, que la Basílica primitiva no pudo ser la que existe, que la construcción de esta ha debido tener lugar en fines del siglo XI o principios del siglo XII.

Descripción del templo

La basílica de San Vicente, está situada al Este de la población y extramuros de la misma como lo están la mayor parte, según he podido observar en mis viajes artísticos, se halla construida sobre una

roca granítica en la falda de una colina inmediata a donde empieza la carretera que va a la estación del ferrocarril del Norte, de otra que acaba de construirse y conduce a Salamanca, formando parte de un extenso arrabal que baja a los barrios de San Andrés y San Francisco, donde empiezan varios caminos como los de Arévalo, Mingorría y otros pueblos. Desde estos sitios es donde presenta un aspecto bellísimo teniendo por fondo las murallas de a ciudad. La planta de un perfecto dibujo, es de cruz latina perfectamente orientada según el rito cristiano, teniendo por consiguiente el presbiterio al Oriente y la puerta principal o puerta basílica al Poniente; los brazos del crucero de Norte a Sur. Tiene tres naves paralelas y divididas por gruesos pilares, terminando estas por el Oriente con tres ábsides, siendo el del centro mayor que los de los costados, en la misma proporción que guardan las tres naves: por el lado Oeste tiene su fachada principal que la componen dos capillas y un pórtico e el centro, que comprenden toda la extensión de la fachada, destinadas las primeras a la instrucción y purificación de los catecúmenos, y existió en una de ellas la fuente de purificación que hoy sirve de pila bautismal y está colocada en el interior de la iglesia junto al muro de la misma capilla donde antes estuvo, que es la del Norte.

Las naves colaterales de la iglesia tienen cada una preciosa puerta, siendo algo más rica la del lado Sur, pero que han desfigurado al quererla ensanchar rozando sus jambas, quitando algunas columnas, y adaptando allí de mala manera unas esculturas de posterior. En el último pilar al lado del evangelio existe un púlpito de construcción moderna, donde debió haber otro en armonía con el edificio, y que debió destruirse cuando se reparó este pilar con algunos otros de la iglesia.

En la capilla de la nave colateral del Norte se encuentra la escalera de bajada a las criptas que corresponden debajo de los tres ábsides, y que se halla alumbrada por una claraboya abierta en el pavimento de la iglesia, y que permite además adorar desde dicho punto a la Virgen de la Soterraña. Este mismo sitio es donde enseñan el rastro que dicen dejó la serpiente al desprenderse del judío y desaparecer de su vista, y es el sitio donde fueron arrojados los cuerpos de los tres Santos Mártires.

El ábside mayor, o sea, el del centro, es donde como ya hemos apuntado está el presbiterio, adosado a un retablo del estilo churrigueresco que sustituyó a otro que fue pintado en tablas, y que probablemente sería de estilo gótico. Los ábsides colaterales es de creer que estuvieran destinados a sacristía y relicario, como sucedía en otros edificios de su genero; y hoy destinadas a capillas, de las cuales especialmente una está pintada en sus muros y bóveda de un modo tan grosero, que produce indignación al contemplarla.

La sacristía es hoy un espacio rectangular construido con piedra berroqueña, y que ocupa el rincón que formaban al lado Norte, el crucero con la nave izquierda de la iglesia, desfigurando por completo la planta de esta como se ve por el perímetro e la misma marcado en el adjunto plano nº 1.

En las primeras capillas de la fachada principal cuyas entradas están en el pórtico, hay dos escaleras de caracol y dan subida a las dos torres y a unas tribunas situadas encima de la Porta-Basílica, y que es de muy buen gusto; teniendo un paso que comunica de una a otra torre. Hay otras dos escaleras en la nave del crucero que dan subida a las galerías altas y al órgano, que está lastimosamente colocado entre dos pilares sobre u arco revestido de yeso, y que produce su colocación un efecto por demás desagradable hasta a los más profanos.

Hay otro aditamento al lado Sur de a iglesia que consiste e un pórtico cuya proyección horizontal expresamos en el plano nº 1, el que volviendo en parte por el lado Sur parece que debía abrazar por completo el templo según se observa por el arranque de un gran arco que se nota en dicho punto. El pavimento de este pórtico está cubierto materialmente de sepulturas las que a pesar de lo borradas que están sus inscripciones, se deduce por los escudos de armas que ostentan, ser el enterramiento de los nobles de Ávila. El pórtico aunque de buen estilo no solamente desarmoniza con la iglesia, sino que cubre por decirlo así toda la fachada Sur que es preciosa, y que presentaría un bello aspecto desde la carretera de Madrid.

Sin descender a otros detalles que daré en su día cuando se presenten los planos completos de este edificio y los de restauración, basta lo dicho para comprender que la Basílica de los Santos Mártires Vicente, Sabina y Cristeta, es un monumento artístico-religioso, digno de un profundo estudio bajo los conceptos de antigüedad, de arte y de construcción, que hoy más que nunca se aprecian estos monumentos, tal vez, por los muchos que hemos perdido; siendo la mayor parte destruidos por la ambición de lucro. Afortunadamente se ha puesto coto a estos desmanes, primero con la creación de la Comisión Central de Monumentos históricos y artísticos, y después con las Provinciales, que unos y

otros están siempre como centinelas avanzados no solo impidiendo la destrucción, sino también procurando la restauración y conservación de estos monumentos, que son la historia viva de nuestras grandezas pasadas y a la vez la historia de las artes; y respecto del edificio que nos ocupa, debo consignar aquí con gusto, que así lo ha comprendido el digno Gobernador de esta Provincia que como Presidente de la Comisión Provincial de monumentos, solicita del Gobierno de la S.M. que le declarará monumento nacional histórico y artístico. Gratitud eterna al Gobierno que de conformidad con lo informado por la Rl. Academia de Bellas Artes de San Fernando, y con lo propuesto por la Dirección General; declaró la Basílica de los Santos Mártires Vicente, Sabina y Cristeta en Ávila, monumento nacional histórico y artístico, por la Rl. Orden de 26 de Julio último. Prueba evidente de la particular predilección con que el gobierno de S. M. mira este importante templo, es la de haber creado con fecha 9 de Agosto último, una Junta especial para que se ocupe única y exclusivamente de la restauración de la Basílica, y a cuya junta me honro pertenecer con el cargo además de arquitecto director de las obras.

Penosa y sobre todo difícil tarea es la que nos está encomendada, y al considerar nuestra pequeñez, hubiéramos retrocedido; pero debiendo por una parte corresponder a la distinción que nos ha dispensado, con el deseo por otra de contribuir en cuanto nos sea posible a la conservación de tan precioso monumento, contando con la ayuda y consejo de las personas peritas en este asunto, y muy especialmente con el parecer o dictamen de la Rl. Academia de Bellas Artes de San Fernando, a quien frecuentemente hemos de consultar, por nuestra parte, con un estudio prolijo y minucioso de este edificio y de otras de la misma época si fuese necesario; nos prometemos dar cima a la completa restauración y se habrán cumplido nuestras aspiraciones.

(No se incluye el epígrafe “Explicación dell adjunto proyecto”)

... firmado en Ávila, 11 de Septiembre de 1882.

El arquitecto: Vicente Miranda

Memoria histórico-descriptiva sobre la Basílica de los Santos mártires Vicente, Sabina y Cristeta de la ciudad de Ávila

Proyecto de restauración de la fachada de Oriente

Capítulo I

Consideraciones generales sobre su fundación

Parece natural nos ocupemos en primer lugar de los tres hermanos Mártires Vicente, Sabina y Cristeta que motivaron la fundación de este suntuoso templo, tanto más cuanto que nos ha de servir para fijar de la manera posible la remota época en que esta tuvo lugar.

Varias han sido las opiniones acerca de la verdadera patria de estos Santos Mártires, lo que se disputó mucho en el siglo VI sosteniendo Bartolomé Quevedo que eran naturales de Talavera de la Reina y Andrés Renzendio de otra población de Portugal llamada Ébora. Dio lugar a estas dudas el que Talavera de la Reina se conoció en lo antiguo con el nombre también de Ébora y anterior a la nomenclatura romana con el de Ébora Carpetania.

Puso término a estas dudas, la aprobación Pontificia de las lecciones del oficio divino consagradas al culto de estos Mártires, y ya es cosa cierta entre los historiadores que la Ébora Carpetanorum de que habla el Breviario romano es Talavera de la Reina.

En la historia de Ávila por D. Juan Martín Carramolino se dice que visitando Daciano a Talavera de la Reina, le denunciaron como piadoso cristiano un hijo de la población el joven Vicente que cuidaba de sus hermanas Sabina y Cristeta, presentado este joven al Presidente Daciano, hizo conducirle a una prisión esperando su apostasía, que no consiguió: a ruegos de sus hermanas, las cuales lograron franquearle la salida y se fugó de la cárcel, siendo la resolución de los tres, que si otra vez los prendiesen todos tres sufrirían el martirio por Cristo.

Huyendo de Talavera en dirección a Ávila se pararon en lo alto de una Sierra llamada del Piélago, inmediata a una población que en memoria de estos hermanos se llamó San Vicente y desde el siglo XVII en el reinado de Carlos II El Real de Sn. Vicente, que pertenece a esta diócesis, y donde en honor de estos viajeros se elevó una ermita con el nombre de San Vicente en el mismo sitio donde descansaron.

Perseguidos activamente por agentes de Daciano los hallaron en esta Ciudad de Ávila donde presos y atormentados se mantuvieron firmes en la confesión de la fe de Cristo, por lo que fueron martirizados, fracturándoles la cabeza por medio de una especie de prensa, acaeciendo su gloriosa muerte el día 27 de Octubre del año 307, siendo Pontífice Sn. Marcelo.

No acabó con el martirio de los Santos hermanos el ensañamiento y el odio que sus impíos verdugos les mostraron, puesto que quisieron llevarlos hasta e extremo de la mayor ferocidad. Y aquí refiere la piadosa y constante tradición en que se apoyan todos los cronistas abulenses y cuantos escritores sagrados hablan de la muerte de estos Santos, que sus verdugos arrojaron los cuerpos a la indecencia y a la voracidad de las aves y bestias carnívoras, dejándolas en un berrocal, esto es en un precipicio de grandes peñascos, que estaba y aun se deja ver hoy bien claramente, en el sitio en que después se edificó la Basílica consagrada a sus santos nombres, privándolos así de todo enterramiento.

Y aconteció que un judío cuyo nombre no ha sabido conservar la historia, muy conocido en la ciudad por sus riquezas y descredo, saliese a gozar en tan horrendo espectáculo, como obstinado hebreo que despreciaba incrédulo la nueva Ley de Gracia, mostrando en sus palabras y acciones la burla e irrisión que de los Mártires hacía. Y he aquí que saliendo de las sinuosidades de la roca una serpiente acometió al judío enroscándosele al cuerpo y garganta hasta faltarle la respiración, creyó llegado su postrer momento. En tan angustiosa situación, cambiado repentinamente su espíritu, mira al cielo, cree e invoca se corazón al Hijo del verdadero Dios como Juez de vivos y muertos; es instantáneo su arrepentimiento y al punto se ve libre de tan espantoso reptil que desaparece internándose por la misma hendidura de la que salió, que hoy todavía se muestra en la informe configuración del peñasco encerrado en la cripta del templo y que constituye parte de la capilla de la milagrosa virgen de la Soterraña.

Iluminada la razón del judío por luz tan celestial, dio por su misma mano sepultura a los mártires, recibió el sacramento del bautismo y se propuso construir a sus expensas un templo que les sirviere de

digno sepulcro, dedicándole a sus gloriosos nombres. A su muerte fue sepultado también en el mismo templo que el construyera según lo atestiguan la tradición y las crónicas abulenses, teniendo como cierto que sus restos están depositados en el crucero de la Basílica y lado de la epístola según se desprende de una inscripción que en letra germánica hay una losa del pavimento de la iglesia y que dice "Sepultura del Judío". En el muro inmediato a la misma y con el mismo carácter de letra, hay otra que dice "En esta sepultura del suelo está enterrado el Judío que por milagro de Dios se tornó cristiano e hizo esta iglesia de San Vicente de Ávila año CCCVII".

A poco que meditemos se ve que el martirio tuvo lugar como es de creer en 27 de octubre de 307 no pudo quedar edificado el templo dentro del mismo año por insignificante que fuese. Por otra parte ¿cómo puede creerse que el arrepentido judío había de ponerse a construir el templo en medio de la rigurosa persecución de los cristianos y a la vista y paciencia del sanguinario Presidente Daciano? De todos modos, dando por seguro que el judío edificó el templo, nunca puede ser grande la diferencia de fecha y todo lo que se puede racionalmente suponer es que se construyera algún año después de 313 época en que el Emperador Constantino dio la deseada paz a la iglesia. Queda pues sentado según todos los datos expuestos que la primitiva Basílica se construyó en el primer tercio del siglo cuarto.

Después de lo expuesto entraremos en algunas consideraciones con la historia de las artes en la mano para probar que la Basílica hoy existente no puede ser la primitiva construida en el siglo IV, por que es bien sabido la decadencia y anarquía a que llegó la arquitectura en aquella época a pesar de la protección que Constantino la dispensó fundando escuelas, dotando profesores y estableciendo premios, pero desde luego se comprenderá que para elevar la arquitectura de la postración en que había caído se necesitaba el transito de algunos años.

En la Basílica actual, donde todo es grande y sublime considerado bajo el punto de vista artístico, o sólo en sus detalles sino en su conjunto por lo esbelto y elegante de sus proporciones se revela ya ese estado más floreciente de la arquitectura, cuyos caracteres no se desarrollaron ni en el siglo IV ni en los posteriores hasta la edificación de la celebrada Basílica de Santa Sofía de Constantinopla, construida por Justiniano e mediados del siglo VI, época en que se adoptó otro nuevo lujo de las costumbres y ritos de la iglesia.

Capítulo II
Fundación del templo actual

Habiendo demostrado que la fundación de la actual Basílica no pudo ser la de la época que se le atribuye, réstanos fijar de la manera que nos sea posible cual ha podido ser la época de su construcción para lo que hemos de proceder con cuidado, teniendo en cuenta todos los datos históricos y artísticos referentes a este particular a fin de no caer en nuevos errores. Asunto es este bastante difícil pues a pesar de buscar con insistencia datos históricos es lo cierto que nada hemos encontrado que pueda satisfacernos por lo que expondremos algunas consideraciones fundadas en datos históricos de otro género para venir a deducir como probable la época en que ese templo debió construirse.

Habiendo ya manifestado anteriormente el desarrollo que la arquitectura bizantina tuvo hasta el siglo VI nos proponemos demostrar que poco o nada pudo progresar hasta el siglo XI en que definitivamente fue arrancada la ciudad al imperio de los califas fundado en el siglo VII.

Casi tres siglos transcurrieron desde que el desventurado D. Rodrigo perdió con la mayor parte de España la ciudad de Ávila después de la memorable batalla de Guadalete, quedando en poder de los agarenos hasta que en 1006 fue tomada definitivamente por D. Alfonso V, y sin embargo, a pesar de que no se volvió a perder la ciudad fue objeto de continuas tentativas por los enemigos hasta que sesenta y nueve años después quedó establecida la paz con los sarracenos por Alfonso VI quien la mandó poblar a su yerno el Conde D. Ramón. Tal es la historia de Ávila durante estos siglos.

Por lo expuesto se comprenderá perfectamente que durante los siglos VIII, IX y X en que fue ciudad perdida y reconquistada tantas veces por los cristianos, no hubo la quietud necesaria para levantar un templo de tanta magnificencia y siendo como fueron tan breves las distintas épocas de su dominación por los cristianos; y aun suponiendo que e hubiesen construido ¿se hubiera liberado este templo de la terrible furia de Modhafar que en 1007 redujo la ciudad a cenizas? No puede suponerse que existiera el actual templo en tan sangrientos días puesto que la mayor época de dominación de los cris-

tianos duró 46 años, siendo las demás tan fugaces que non puede creerse se ocuparan en construir grandes templos sino en los aprestos necesarios para a pelea teniendo constantemente expuestas sus vidas.

Después de tomar en cuenta los precedentes datos históricos hemos de tratar este asunto bajo el punto de vista atístico.

En primer lugar la arquitectura bizantina no pudo desarrollarse en esta ciudad durante el periodo citado, por que aunque quisiéramos suponer que los árabes prestaron sus conocimientos a los pocos cristianos que quedaron en Ávila durante su imperio, es lo cierto que mientras su dominación en un periodo de 97 años, ningún vestigio dejaron aquellos de sus artes; y por lo tanto ¿cómo hemos de suponer que los cristianos con dominaciones más cortas y amenazados constantemente pos sus enemigos pudieron hacer más que aquella raza tan emprendedora?

Podemos deducir como consecuencia que el templo actual no pudo levantarse hasta la reedificación de Ávila a fines del siglo XI cuando D. Alfonso VI se apoderó de los reinos de León, Galicia y Castilla y en la que reedificó a Segovia dejando muchos monumentos del estilo bizantino, y es de creer que viniendo a Ávila mandase construir la Basílica de San Vicente que ya atesoraba no pequeños recuerdos históricos y religiosos, con el enterramiento de los Santos Mártires patronos de la Ciudad, con la aparición de la virgen de la Soterraña en el mismo lugar que hoy ocupa la cripta central según tradición del siglo IX y con otras mil que de dicho templo se conservan. Nos afirma más y más en nuestra opinión el hecho de existir de la misma época edificios de igual estilo como son una ermita en que la cofradía o asociación de labradores daba culto a su patrono San Isidro, en la que pesar de hallarse hoy arruinada existen restos suficientes para poder apreciar sus bellezas y además entre otras de menos importancia las parroquias de San Andrés y San Pedro, teniendo esta última tanta semejanza en el trazado general de su planta y forma de sus pilares con la Basílica que pudiera decirse que estaban trazadas por la misma mano, si bien esta excede a todas en la riqueza de su ornamentación y elegancia en las proporciones de su conjunto.

La Basílica en cuya construcción se observa perfectamente la amalgama por decirlo así del gusto bizantino más rico de los siglos XI y XII con el gótico primitivo, nos afirma más y más en nuestra creencia que se robustece además al ver que la Catedral e iglesia de San Pedro, ambas de fines del siglo XI se observa la misma circunstancia.

Otras varios hechos históricos vienen en corroboración de nuestro aserto. En 1109 la famosa Ximena Blázquez vino a dar gracias a los Santos Mártires por el feliz éxito de la estratagema que empleó con las huestes del moro Abdallá-Alhaken, cuando este sabiendo que los caballeros de Ávila se hallaban combatiendo en tierra de Toledo, quiso hacerse dueño de ella creyéndola desguarnecida; y con gran sorpresa suya vio cubiertas sus almenas de multitud de defensores, que no eran más que las mujeres con sombreros en sus cabezas reemplazando a sus esposos, hijos y herma- /9 nos, en vista de lo cual se retiró aquél dejando libre la ciudad.

Además vemos en 1141 a los de la colación de San Vicente que no era más que uno de los dos bandos parroquiales de la ciudad, unidos a los de San Juan, San Pedro y San Martín, ceder a San Millán de la Cogolla una aldea o casa en callozos en el campo de Dazalvaro junto al Espinar.

Por algunos críticos se hace observación de que la rica ornamentación de la Porta-Basílica es una prueba de que la iglesia es posterior al siglo XII, pero es muy probable que esta se tallase posteriormente, lo que es creíble atendiendo a que la piedra es de caliza más fina y diferente en un todo de la del resto de la iglesia, siendo por lo tanto esta obra un precioso aditamento digno de Alonso el sabio de quien consta haber enriquecido este templo.

Queda pues demostrado de la manera posible en primer lugar que la Basílica primitiva no puede ser la que hoy existe y en segundo que la construcción de esta ha debido ser en fines del siglo XI o principios del XII.

Capítulo III
Descripción del templo

Nos limitaremos a hacer una ligera reseña descriptiva del templo teniendo en cuenta que de este asunto hemos de ocupar extensamente cuando se hallen terminadas por completo los planos para la restauración del mismo, por que entonces con ellos a la vista, ha de ser más fácil la descripción y ha

de comprenderse mejor.

La Basílica de San Vicente está situada al Este de la población y extramuros de la misma, como lo están la mayor parte de los edificios de este género. Está construida sobre una roca granítica en la falda de una colina inmediata a donde empieza la carretera que va a la Estación del Ferrocarril, y de otra que va a Salamanca y acaba de construirse, formando parte de un extenso arrabal que baja a los barrios de San Andrés y San Francisco, donde empiezan varios caminos como los de los de Mingorría, Arévalo y otros pueblos. Desde estos sitios y la carretera de Madrid es desde donde ostenta la Basílica sus bellas formas teniendo por fondo las preciosas murallas de a ciudad.

La piedra de que está construida es arenisca manchada por los óxidos de hierro y de manganeso, con los colores desde el amarillo y los rojos en varios tonos hasta el morado, como puede observarse en la adjunta perspectiva hoja núm. 1 en la que se ha procurado dar con bastante precisión la misma entonación de olor que tiene el edificio.

Su planta en forma de cruz latina está dividida sentido de su longitud en tres naves, siendo la del centro más ancha y de mayor altura que las otras dos, y terminando por oriente en otros tantos ábsides que guardan en sus dimensiones la misma relación que las naves; disposición casi general en todo los templos de este género.

Por la parte del Oeste que es donde está la puerta principal o Puerta-Basílica, termina esta planta en dos capillas y un pórtico intermedio, que ocupan toda la extensión de la fachada; las capillas están situadas debajo de las dos torres, no teniendo comunicación con la iglesia y sí únicamente con el pórtico y estaban destinadas a la instrucción y purificación de los catecúmenos, observándose todavía en una de ellas el sitio donde estaba colocada la fuente de purificación, la que está hoy dentro de la iglesia con destino a pila bautismal.

Además de la puerta principal de que ya hemos hecho mérito hay otras dos, una en la nave Norte y otra en la del Sur ambas de un exquisito gusto, siendo la última todavía más rica en adorno pero que la han desfigurado queriendo ensancharla, rozando sus jambas, quitando dos columnas y colocando de mala manera unas esculturas de muy mal gusto, cuya restauración es absolutamente indispensable ejecutar como demostraremos cuando se presenten los planos generales.

En la nave colateral del Norte y al pie del pilar del crucero está la escalera de bajada a las criptas, que corresponden debajo de los tres ábsides, alumbrada por una claraboya practicada en el pavimento de la iglesia que permite adorar desde allí a la Virgen de la Soterraña; y aquí es también donde se enseña el agujero y rastro que dicen dejó la serpiente al desprenderse del judío, siendo este sitio donde se arrojaron los cuerpos de los Santos Mártires.

En el lado Norte en el rincón que exteriormente forma el crucero con la nave lateral está construida la sacristía que es un aditamento de época posterior cubierto con una bóveda de estilo gótico que por cierto destruye la verdadera forma de la planta.

Otro aditamento es un pórtico que ocupa toda la extensión de la fachada Sur y vuelve con sus arranques a la parte Oeste, como si hubiesen intentado correrle todo alrededor de la iglesia. Este pórtico es de buenas formas pero no sólo desarmoniza con el estilo del resto del edificio sino que cubre toda la fachada Sur con perjuicio también de las luces de la iglesia. Asunto es este de alguna importancia y del que trataremos detenidamente a su tiempo.

Sin ocuparnos de otros muchos detalles que daremos cuando se presenten los planos completos de este edificio así como los de restauración basta lo dicho para comprender que la Basílica de los Santos Mártires Vicente, Sabina y Cristeta es un monumento de la mayor importancia histórica, artística y religiosa que hoy más que nunca se aprecian tal vez por los muchos que en el trascurso de algunos años hemos perdido, siendo la mayor parte destruidos por la ambición de lucro.

Afortunadamente se ha puesto coto a estos desmanes, primero con la creación de la comisión central de monumentos históricos y artísticos, compuesta de las personas más competentes, y después con las provinciales, que una y otras están siempre como centinelas avanzados, no solo impidiendo la destrucción, sino procurando también la restauración y conservación de estos monumentos, que son la historia viva de nuestras grandezas pasadas a la vez que la historia de las artes.

El Gobierno de S. M. celoso siempre por la conservación de nuestras glorias nacionales y fijando su atención en el edificio que nos ocupa, de acuerdo con el dictamen de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando y de conformidad también con lo propuesto por la Dirección General de Obras

Públicas, declaró la Basílica de los Santos /12 Mártires Vicente, Sabina y Cristeta en esta ciudad de Ávila, monumento nacional histórico y artístico por Real Orden de 26 de Julio último.

Una prueba más de la particular predilección con que el Gobierno mira este importante templo, es la de haber creado con fecha 9 de Agosto último una Junta especial que se ocupe única y exclusivamente de la restauración del mismo a cuya Junta honro pertenecer con el cargo además de Arquitecto Director de las Obras.

Penosa y sobre todo difícil tarea es la que nos está encomendada y al considerar nuestra pequeñez hubiéramos retrocedido, pero debiendo por una parte corresponder a la distinción que nos ha dispensado, con el deseo por otra de contribuir en cuanto lo permitan nuestras escasas fuerzas a la conservación de tan precioso monumento, contando con la ayuda y consejo de las personas peritas en este asunto y muy especialmente con el parecer o dictamen de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, a quien frecuentemente hemos de consultar; por nuestra parte con un estudio prolijo y minucioso de este edificio y de otros de la misma época si fuese necesario, nos prometemos dar cima a la completa restauración y entonces se habrán cumplido nuestras aspiraciones.

Capítulo IV
Explicación de los planos

Antes de entrar en su descripción hemos de dar cuanta de algunas obras que se han de ejecutar en las inmediaciones de esta Basílica y que si no corresponden a la restauración de la parte artística de la misma las hemos creído indispensables así como también conveniente dar principio por ellas en atención a razones de expondremos.

Tan luego como tomamos posesión del cargo de Arquitecto directos de las obras de restauración de esta Basílica e Agosto último tratándose de un edificio donde se habían empezado algunas restauraciones por nuestro compañero el Arquitecto D. Andrés Hernández Callejo, nuestro primer cuidado fue tratar de buscar dichos planos. Acudimos primeramente a esta comisión de monumentos, después a la Academia de San Fernando, al Ministerio de Fomento y a cuantos centros oficiales pudieran haber que intervenir; y finalmente por el mismo Ministerio de Fomento se acudió a D. Andrés Hernández Callejo quien por último contestó que se le habían perdido. En visita de tan raro cuanto desgraciado accidente nos vimos ya en la necesidad de empezar con la formación de unos planos completos tanto los del estado actual cuanto los de restauración. No se nos ocultaba el largo tiempo que indispensablemente había de emplear en estos trabajos retrasándose por consiguiente el poder dar principio a las obras: procedimos a hacer un minucioso reconocimiento del edificio para apreciar no solamente la importancia de las obras que habían de ejecutar sino también la preferencia que había de darse a algunas como más urgentes cuyo reconocimiento empezamos por el interior tomando todos los apuntes necesarios: salimos después a la parte exterior y vimos entre otras cosas que con motivo de a situación se la iglesia en una roca a media ladera hay desde el pavimento interior hasta la parte inferior del terreno por el lado Norte, un desnivel por termino medio de cuatro metros corriéndose con las lluvias las tierras hasta el extremo que en varios puntos escasamente quedaba paso alrededor de la iglesia por cuya razón estaba sin servicio la puerta Norte y en otros puntos había llegado a descubrirse la roca y los cimientos que expuestos a la intemperie empezaban a descomponerse; lo cual aunque en menor escala sucedía también por la parte del Oeste o sea la fachada principal. Siendo indispensable y urgente remediar estos males que hubieran en poco tiempo puesto en peligro el edificio. Concebimos el pensamiento de empezar por estas obras que nos permitían además ir estudiando los planos para la restauración.

Con fecha de 12 de Septiembre se presentó un proyecto que consistía en un muro de contención de tierras en la parte Norte y Oeste de la iglesia que viniera a evitar los males antes indicados haciendo un terraplén casi a la altura del pavimento e la iglesia formando un atrio para el cómodo paso alrededor de la misma. La situación el expresado muro está indicada con tinta carmín en el plano nº.4 y las letras a.b.c.d.

En 21 de Noviembre se hizo otro presupuesto de un antepecho de cantería para colocar sobre el muro de contención anteriormente descrito, y por último con fecha de 18 de Enero del corriente año se hizo un tercer presupuesto de otro trozo de antepecho de cantería sobre otro muro de contención de tierras que de antiguo existía en la continuación de la fachada Sur del templo y que en el plano nº.4 está marcado con tinta carmín y las letras e.f. Sobre ese antiguo muro se elevaba un paredón blanqueado

de cal que impedía casi por completo el verse por esta parte los ábsides, y que adosado como estaba a la fachada Sur del edificio, constituía una de las profanaciones artísticas que era necesario hacer desaparecer inmediatamente.

Entrando ya en la descripción de los planos que se acompañan diremos que comprenden únicamente la restauración completa de la fachada de Oriente o sea la que corresponde detrás del Presbiterio. El haber elegido esta fachada para dar principio a las obras de restauración ha sido porque en nuestro concepto es la más bella y la de mayor importancia artística en atención a que es la única en que no ha entrado la mano sacrílega de las malas restauraciones más que en algunas pequeñas y puede decirse insignificantes detalles que no afectan en nada ni a las formas generales ni a la pureza del estilo bizantino con que se construyó esta importante parte del templo.

Los desperfectos que son objeto de restauración en esta fachada consisten en una gran parte de la cantería que se ha descompuesto por la acción del tiempo, sucediendo esto muy principalmente en los vuelos de talla así en cornisas y sus canecillos como en capiteles, basas, archivoltas e impostas. Hay otros deterioros que no son debidos a la acción del tiempo y sí a los funestos efectos de la ignorancia como son la rotura de las primitivas ventanas de las criptas con objeto de dar más luces convirtiéndolas en unos rompimientos de cuadrado sin dovelas ni dinteles dando lugar a desprendimientos de los sillares superiores.

El plano nº.1 que representa en perspectiva el estado actual de esta fachada, da bastante razón de todos estos deterioros.

Bien hubiéramos querido al presentar esta acuarela haber podido hacer con la belleza que lo hubiera hecho un pintor, pero en primer lugar no sabemos hacerlo y en segundo que por el objeto que estos planos tienen hemos puesto todo nuestro empeño en la exactitud de la perspectiva hasta e extremo de tener el mismo número de hiladas, la misma división de sillares y manchados estos con la posible exactitud de los mismos colores que lo están en la obra.

El plano nº.2 es el de la misma fachada de Oriente, tal como debe quedar después de restaurada y en el que se aparecen ya convertidas a su forma primitiva todas las ventanas correspondientes a las criptas y de las que hay un detalle marcado con el nº. 6 en la hoja nº.3. En esta misma hoja de detalles hay otros cinco marcados ya con la indicación del punto a que corresponden.

Como en la restauración de esta fachada no tenemos que interpretar ni crear de nuevo ninguno de los elementos de su decoración por que de todos ellos existen en la misma trozos muy bien conservados, que nos pueden servir de modelo para los que se hagan de nuevo, queda reducida la dificultad a reponer los deterioros que tanto en la parte de sillería, como en la decoración de tal modo a ser posible, que el día que se termine no pueda distinguirse lo moderno de lo antiguo, condición que en nuestro concepto es la parte difícil pero indispensable en una buena restauración.

Finalmente el plano nº.4 es la planta general de la Basílica hecha con toda la exactitud posible puesto que nos ha de servir para hacer todos los demás alzados así interiores como exteriores. En esta planta se nota a primera vista una variedad especialmente en sus pilares lo que es debido a restauraciones que este templo ha sufrido en distintas épocas que no sólo han variado la forma de estos sino que se han hecho con piedra enteramente distinta lo que constituye más a llamar la atención hasta de los más profanos.

Hemos creído que los planos que presentamos son suficientes a dar razón bastante de la importante parte de este edificio de cuya restauración es objeto el siguiente presupuesto.

Ávila, 18 de Junio de 1883

El arquitecto.
Vicente Miranda

Archivos y fototecas

Archivo General de la Administración (AGA).

Archivo Histórico Provincial de Ávila (AHPA).

Archivo del Ministerio de Cultura (AMC).

Fototeca del Patrimonio Histórico. Archivo Ruiz Vernacci. Instituto del Patrimonio Histórico Español.

Bibliografía mencionada en el texto

Abad, C., "El obispo Sancho Blázquez Dávila (1312-1355) y la capilla de San Blas en la catedral abulense", en Melero, M. L., Español, F., Orriols, A. y Rico, D. (ed.), *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces,* Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, pp. 245-254.

Abajo, T., *Documentación de la Catedral de Palencia (1035-1247)*, Palencia, 1986.

Abbad, F., *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, 1957.

Adhemar, J., *Influences anticues dans l'art du Moyen Âge Français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, Londres, 1939.

Actas Capitulares de la catedral de Gerona, año 1356-1360, fol. 58r-v.

Actas del Coloquio Internacional de Gliptografía de Pontevedra: julio 1986. Pontevedra, Diputación Provincial, 1988.

Actas das Xornadas Internacionais de Gliptografía: (marcas en pedra): celebradas do 12 ó 15 de agosto de 1993. Noia, 1995.

Actes du Colloque International de Glyptograhhie de Saragosse, 7-11 de juillet, 1982. Belgique, Centre de recherches glyptographiques, 1983.

Adolf, H., "The Ass and the Harp" en *Speculum, XXV, nº1* (1950), pp. 21-57.

Ajo, C. M., [*Historia de] Ávila I. Fuentes y Archivos*, Madrid, 1962.
-----, *[Historia de] Ávila III, Fuentes manuscritas, Antigua documentación del obispado en el Archivo Histórico Nacional*, Ávila, 1991.

Al-Bakri, A. U., *Geografía de España (Kitab al-masalik wa-l-Mamalik)*, edic. de E. Vidal Beltrán, Zaragoza, 1982.

Al-Bayan al-mugrib, *Nuevos fragmentos almorávides y almohades*, trad. y anotados por A. Huici Miranda, Valencia, 1963.

Al Idrisi, Muhammad b, Muhammad al-Sarif, *Geografía de España*, Valencia, 1974.

Al-Razi, A., *Crónica del moro Rasis*, edic. de Diego Catalán y Mª. Soledad de Andrés, Madrid, 1975.

Al-Zuhri, "Kitab al-Ya'rafiyya", edic. Hadj-Sadok, M., en "Kitab al-Dja'rafiyya. Mappemonde du calife al Ma'mun reproduite para Fazari (III^{e}IXe s.) réeditée et commentée par Zuhri", en *Bulletín d'Etudes Orientales, XXI* (1968).

Aldrete, B., *Del origen y principio de la lengua castellana*, Roma, 1606, ed. facs. Lidio Nieto Jiménez, Madrid, 1993.

Alfonso X, *Libros de ajedrez, dados y tablas*, Valencia-Madrid, Vicente García-Poniente, 1987, 2v.

Allègre, V., *Pyrenées Romanes*, La Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1969.

Alonso, A., "El impacto visigodo en la actual provincia de Ávila", en *Los visigodos. Historia y civilización. (Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía III, 1986)*, Murcia, 1987.

Álvarez Martinez, M. R., *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media. Los cordófonos*, Universidad Complutense, Madrid, 1982.

Álvarez-Sanchís, J.R., *Los vettones*, Madrid, 1999.

Angheben, M., *Les chapiteaux romans de bourgogne. Thèmes et programmes*, Turnhout, Brepols, 2003.

Antón, F., "San Isidoro de Dueñas", en *Archivo Español de Arte*, 1952, pp. 129-142.

Arias, G., "En torno a Ávila y Gredos", en *El milario extravagante, nº 18*, Octubre 1988.

Ariz, L. , *Historia de las Grandezas de la ciudad de Ávila*, Alcalá de Henares, 1607, citado por la ed. facsímil (introducción y apéndice de T. Sobrino), Ávila, 1978.

Ayora, G. de, *Epílogo de algunas cosas dignas de memoria pertenecientes a la ilustre e muy magnífica e muy noble ciudad de Ávila*, Salamanca, 1519; segunda edición de Antonio de Riego, Madrid,

1851; Tercera edición de Jesús Arribas, Ávila, 1993.

Ballesteros, E., *Estudio Histórico de Ávila*, Ávila, 1896.

Balmaseda, L. J., "La época visigoda", en Mariné, M. coord. *Historia de Ávila I. Prehistoria e historia antigua*, Ávila, 1995, tomo I, pp. 360 y ss.

Bango, I., *La arquitectura románica en Pontevedra*, La Coruña, 1979.
-----, "La iglesia antigua de Silos: del Prerrománico al Románico pleno", en *El Románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988,* Abadía de Silos (Burgos), 1990.
-----, "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Vól. IV*, (1992), pp. 93-132.
-----, "Arquitectura y Escultura", en *Historia del Arte de Castilla y León. Tomo II. Arte Románico*, Valladolid, 1994.
-----, "Las llamadas iglesias de peregrinación o el arquetipo de un estilo", en Bango, I., Núñez, J. M., García, J. M., *El Camino de Santiago, Camino de las Estrellas…* Santiago de Compostela, 1994, pp. 11-75.
-----, *El arte románico en Castilla y León*, Madrid, 1997.
-----, "La cabecera de la catedral calceatense y la arquitectura hispana de su época", en Bango I., Yarza J. y Español F., *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada. 29 al 31 de enero de 1998*, Santo Domingo de la Calzada, 2000, pp. 15-150.

Barbero, A. y Vigil, M., *La formación del feudalismo en la Península Ibérica*, Barcelona, 1978.

Baroja, J.C., *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*, Barcelona, 1992.

Bartal, R., "Le programme iconographique du portal occidental de Sainte-Marie d'Oloron et son contexte historique", en *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa, n. 18* (1987), pp. 95-113.

Barraca, P., "La necrópolis del circuito de San Pedro de Ávila", en *Boletín de Arqueología Medieval 4*, (1990).
-----, "La ciudad de Ávila entre los siglos V al X", en *Actas del IV Congreso de Arqueología Medieval española*, tomo II. 1993.
-----, "Excavación arqueológica en el circuito de San Pedro (Ávila) 1989-1990", en *Nvmantia. Arqueología en Castilla y León, 4* (1993), pp. 239-256.
-----, "Problemática del urbanismo romano en Ávila", en *La ciutat en el món romà: actes XIV Congrés Internacional d'Arqueología Clàssica*, Tarragona, 1994.

Barrios, A., *Documentación medieval de la Catedral de Ávila*, Salamanca, 1981.
-----, *Documentos de la Catedral de Ávila (siglos XII-XII)*, Ávila, 2004.
-----, *Estructuras agrarias y de poder en Castilla. El ejemplo de Ávila (1085-1320)*, Salamanca, 1983.
-----, "Repoblación de la zona meridional del Duero. Fases de ocupación, procedencias y distribución espacial de los grupos repobladores", en *Stvdia Historica (historia medieval), vol. III, nº2*, Salamanca, 1985.
-----, "Historiografía general abulense", en Mariné, M. coord. *Historia de Ávila. I Prehistoria e historia antigua*, Ávila, 1995, Tomo I.

Bartal, R., "La coexistencia de los signos apotropaicos cristianos y paganos en las entradas e las iglesias románicas", en *Archivo Español de Arte, 262* (1993).

Beaujeu, R., *El bello desconocido*, ed., trad. y notas de V. Cirlot, Madrid, Siruela, 1986.

Beigbeder, O., *Léxico de los símbolos*, Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1969 (Trad. esp. Madrid, 1989).

Bejarano, V., *Hispania Antigua según Pomponio Mela, Plinio el Viejo y Claudio Ptolomeo*, Barcelona, 1987.

Bendala, M., "Reflexiones sobre la iconografía mitraica de Merida", en *Homenje a D. J. Álvarez de Buruaga*, Madrid, 1982.

Berland, J.-M., "Les chapitaux historiés du faux triforium de l'eglise abbatiale de Sanit-Benoît-sur-Loire", en *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa, 11* (1981), pp. 33-66.

Berrocal, L. y Caso, R., "El conjunto Monacal visigodo de San Miguel de los Fresnos (Fregenal de la Sierra, Badajoz): Estudio Preliminar", en *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología, UAM. 18* (1991), pp. 299-317.

Besson, F. M., *À armes égales, une représentation de la violence en France et Espagne au XIIe siècle* (Tesis Doctoral, EHESS, 1988), en Angheben, M., *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, Turnhout, Brepols, 2003.

Blasco, R., "Más notas sobre una crónica", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Tomo LXI, 2*, 1954.

Blume, C., *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Leipzig, 1897 (reed. Nueva York & Londres, 1961).

Boecio, *La Consolación de la filosofía* (edc. Leonor Pérez Gómez), Madrid, 1997, p. 109.

Boto, G., *La memoria perdida. La catedral de León (917-1255)*, León, 1995.

-----, "La victri del León, humillación del demonio. Una relectura de la fachada de Moradillo de Sedano (Burgos)", en Melero, M. L., Español, F., Orriols, A. y Rico, D., eds. *Imágenes y Promotores en el Arte Medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, pp. 67-78.

Burrus, V., *The making of a heretic: gender, authority, and the Priscillianist controversy*, Berkeley, 1995.

Caballero Arribas, J., *Informe de la excavación arqueológica en la plaza de San Vicente (Ávila)*, 1994. Informe depositado en la Delegación de Cultura de Ávila.
-----, "La plaza de San Vicente de Ávila: Necrópolis parroquial y nivel romano", en *Nvmantia, 6* (1993-1994), pp. 139 -152.
-----, *Informe sobre la excavación arqueológica de urgencia en el solar anejo al Palacio de los Velada (Ávila)*, 1999. Informe depositado en la Delegación de Cultura de Ávila.
-----, *Excavación arqueológica en las capillas de las torres de la basílica de San Vicente (Ávila)*, Ávila, 1996-1998. Informe depositado en el Archivo del Servicio Territorial de la Junta de Castilla y León.

Caballero Zoreda, L., "¿Visigodo o asturiano? Nuevos hallazgos en Mérida y otros datos para un "nuevo marco" de referencia de la arquitectura y la escultura altomedieval en el norte y el oeste de la Península Ibérica", en *XXXIX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Sapetti e Problemi di archeologia e storia dell'arte della Lusitania, Galizia e Asturie tra Tardoantico e Medievo*, Ravenna, 1992.

Caballero Zoreda, L. y Fernández, M., "Notas sobre el complejo productivo de Melque (Toledo)", en *Archivo Español de Arqueología*, 1999, pp. 199-239.

Casimiro de Govantes, A., *Diccionario Geográfico-histórico de España por la Real Academia de la Historia. Sección II. Comprende la Rioja o toda la provincia de Logroño y algunos pueblos de Burgos*, edic. facsímil, Logroño, 1986.

Calendrier de Cordoue, edic. de Ch. Pellat, Leiden, 1961.

Calvo, R., "El Libro de los juegos de Alfonso X el Sabio", en *Alfonso X, Libros de ajedrez, dados y tablas*, Valencia-Madrid, Vicente García-Poniente, 1987, v2.

Camille, M., *El ídolo Gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, 2000.

Canellas, Á., y San Vicente, Á., *La España Románica. Aragón*, Madrid, 1979.

Cano, P., *Fray Antonio de San José Pontones. Arquitecto jerónimo del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 2005.

Carballo, F., *A Igrexa Gallega*, Vigo, 1995.

Carbonell, E., *L'Art Romànic a Catalunya. Segle XII**, Barcelona, 1974.
-----, *L'Art Romànic a Catalunya. Segle XII***, Barcelona, 1975.

Cartulario de San Millán de la Cogolla (1076-1200), edic. de Mª. L. Ledesma, Zaragoza, 1989.

Casares, E. y Morales, M. C., *El Románico en Asturias (centro y occidente)*, 1978.

Castillo, P., *Los mártires hispanorromanos y su culto en la Hispania de la antigüedad tardía*, Granada, 1999.

Castro, E., *Introducción al Teatro Latino Medieval. Textos y públicos*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1996.
-----, *Teatro Medieval. 1 El Drama Litúrgico*, Barcelona, Critica, 1997.

Catalogue du musee Dobrée, fascicule I, du XIIe au XVIe siècle, Nantes, 1961, p. 16.

Cátedra, M., *Un Santo para una ciudad*, Barcelona, 1997.

Chadwick, H., *Prisciliano de Ávila: ocultismo y poderes carismáticos en la Iglesia primitiva*, Madrid, 1978.

Chamoso Lamas, M., *La Catedral de Orense*, León, 1980.

Champeaux, G. y Streckx, S., *Le monde des Symboles*, St. Leger Vauban, Zodiaque, 1972 (Cf. trad. esp. *Introducción a los símbolos*, Madrid, Encuentro, 1989).

Charbonneau-Lassay, L., *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la antigüedad y la Edad Media*, Palma de Mallorca, Sophia Perennis, 1997.

Cianca, A., *Historia de la vida, invención, milagros y traslación de San Segundo, primero Obispo de Ávila*, Madrid, 1595 (Fac. y transc. de J. Arribas, Ávila, 1993).

Cirlot, V., "Estructura y significado de la obra", en Beaujeu, R., *El Bello desconocido*, Madrid, Siruela, 1986, pp. 113-122.

Clavería, M., "El sarcófago romano. Cuestiones de tipología, iconografía y centros de producción", en Noguera, J. M., Conde, E. (edits.), *El sarcófago romano: contribuciones al estudio de su tipología,*

iconografía y centros de producción. Actas de las jornadas de estudio celebradas en la Universidad de Murcia del 8 al 17 de mayo 2000, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, pp. 19-50.
-----, *Los sarcófagos romanos de Cataluña*, Murcia, Tabularium, 2001.

Clemente De Alejandría, *Stromata*, (Intr., trad. y notas Marcelo Merino), Madrid, 2003.

Colón, F., *Descripción y cosmografía de España por Fernando Colón. Manuscrito de la Biblioteca Colombina dado á la luz ahora por primera vez en virtud de acuerdo de la Real Sociedad Geográfica* (Prólogo de A. Blázquez), Madrid, 1908-1910.

Conte, D. y Fernández Bernaldo de Quirós, I., *Introducción a la arqueología en el Cañón del Duratón*, Segovia, 1993.

Corblet, J., "Le lion et le boeuf sculptés aux portails des églises", en *Revue de l'art chrétien, 6* (1862), pp.82-99. Recogida, anotada y comentada con bibliografía en: Favreau, R., Michaud, J. y Labande, E. R., *Corpus des Inscriptions de la France Médiévale. 1 Poitou-Charentes, 2 Département de la Vienne*, Poitiers, Centre National de la Recherche Scientifique, 1975, pp. 8-9, il. 7, p. IV.

Corominas, J., *Tópica Hespérica*, Madrid, 1969.

Costas, F. J. Y Hidalgo, J. M., *Los Juegos de tablero en Galicia. Aproximación a los juegos sobre tableros en piedra desde la antigüedad clásica al medievo*, Vigo, Celticar, 1997.

Covarrubias, S., *Tesoro de la Lengua Castellana, o Española*, Madrid, 1611; ed. de M. Riquer. Barcelona, Alta Fulla, 1987.

Craplet, B., *Auvergne romane*, La-Pierre-qui-Vire, 1955.

Crónica de Alfonso III. Edic. latina de Z. García Villada, Madrid, 1918.

Crónica de la Población de Ávila. Edic. A. Hernández Segura, Valencia, 1966.

Crónica Latina de los reyes de Castilla. Edic. de L. Charlo Brea, Cádiz, 1984.

Crónicas Asturianas. Edic. crítica y traducción de J. Gil Fernández, Oviedo, 1985.

Cumont, F., *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, París, 1966 (1942).

D' Emilio, J., "Tradición local y aportaciones foráneas en la escultura románica tardía: Compostela, Lugo y Carrión", en *Actas del Simposio Internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Templo", Santiago de Compostela 3-8 de Outubro de 1988*, Santiago de Compostela, 1991, pp. 83-102.

David-Roy, M., "Chapelles hautes dédiées à Saint Michel, á l'époque romane", en *Archéologia, 106* (1977), pp. 49-57.

De Gubernatis, A., *Mitología Zoológica. Las leyendas animales*, Palma de Mallorca, 2002, v1 (Los animales de la tierra).

Debidour, V. -H., *Le Bestiaire Sculpté du Moyen Age en France*, Arthaud, 1961.

Delcor, M., "Les églises romanes et l'origine de leur orientation", en *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa, 18* (1987), pp. 39-53.
-----, "Un attribut vestimentaire prope aux acrobates et aux jonglers dans la sculture romane", en *Les cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa, 18* (1987), pp. 39-94.

Delisle, L., *Mélanges de paléographie et de bibliographie*, París, 1880.

Deonna, W., "Salve me de ore leonis. A propos de quelques chapiteaux románs de la Cathédrale Saint-Pierre a Genève", en *Revue Belge de Philologie et d'Histoire, 28* (1950), pp. 479, 511.

Deshoulières, F., "Les corniches romanes", en *Bulletin Monumental, 79-80* (1920/1921), pp. 27-64.
-----, "Essai sur les bases romanes", en *Bulletin Monumental* (1911).

Díaz de la Torre, J. y Caballero Arribas, J., *Intervención arqueológica en el Presbiterio de la Catedral de Ávila*, 1999. Informe depositado en la Delegación de Cultura de Ávila.

Díaz y Díaz, M., *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, León, 1983.

Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques, París, 1912 y ss.

Diplomatario de la reina Urraca de Castilla y León. Edic. e índices de C. Monterde, Zaragoza, 1996.

Dierkens, A., "Avant-corps, galilées, massifs occidentaux : quelques remarques méthodologiques en guise de conclusions", en *Avant-nefs & espaces d'accueil sans l'église entre le IVe et le XIIe siègle*. París, CTHS, 2002, Págs. 495-503.

Documentación medieval del Asocio de la Extinguida Universidad y Tierra de Ávila. Edic. C. L. López y G. del Ser, Ávila, 1990.

Donovan, R. B., *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto,1958.

Dos Anjos, L., *Jardim de Portugal [1626].* Edic., introd y notas de M. L. C. Fernandes. Porto, 1999.

Durandi, G., "Rationale Divinorum Officiorum", traducción de Mellado, J., en Sebastián, S. *Mensaje*

del Arte Medieval, Córdoba, 1978. Anexo Documental, pp. 9, 15.

Durliat, M., "Le portail roman de Morlaás", en *Bulletin Monumental, CXXXVI* (1978), pp. 55-61.

Durliat, M., Allègre, V., *Les pyrénées Román*, La Pierre qui-vire, 1969.

Echeveste, J. C. Y Echeveste, J. L., "Interesantes tableros de juego en la Iglesia de la Santísima Trinidad de Segovia y la Aljafería de Zaragoza", en *Estrata, 5* (2004), pp. 58-59.

Echeveste, J. L., "Los tableros de juego en la galería porticada de la iglesia parroquial de San Esteban de Eusa", en *Estrata, 1* (2001), pp. 7-11.

Egido, A., *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada, 2003.

Escribano, Mª. V., *Iglesia y Estado en el certamen priscilianista: causa ecclesiae y iudicium publicum*, Zaragoza, 1988.

El Fisiólogo: bestiario medieval. Trad. M. Ayrera y N. Guglielmi, introd. y notas N. Guglielmi, Buenos Aires, 1971.

Eliano, C., *Historia de los animales*, introd. trad. y notas por J. M. Díaz-Regañón, traducción revisada por C. García Gual, Madrid, Gredos, 1984.

Español, F., "Santo Domingo de la Calzada: el cuerpo santo y los escenarios de su culto", en Bango, I., Yarza J. y Español F., *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada. 29 al 31 de enero de 1998*, Santo Domingo de la Calzada, 2000, pp. 207-282.
-----, "Massifs occidentaux dans l'architecture romane catalane", en *Tours et clouchers à l'époque préromane et romane. Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa, 27* (1996), pp. 57-77.

Estepa, C., "La ciudad de León y su caserío en el siglo XII", en *San Martino de León (Congreso, León, 1985)*, Madrid, 1989.

Eygun, F., *Saintogne Romane*, La Pierre-qui-Vire, 1970.

Fábrega, A., *Pasionário Hispánico*, Madrid-Barcelona, 1953.

Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio, trad. y notas P. Bádenas de la Peña y J. López Facal, Madrid, 1978.

Fariña, F., *Santa Mariña de Augas Santas. Guias do Patrimonio Cultural / 7*, 2002.

Favreau, R., "Fonctions des inscriptions au moyen âge", en *Cahiers de Civilisatión Médiévale, 32* (1989), pp. 223-232.
-----, "Le thème épigraphique de la porte", en *Cahiers de Civilisatión Médiévale, 34* (1991), nº 3 y 4, pp. 267-279.

Feduchi, P., "La construcción de las murallas: análisis morfológico y propuesta cronológica", en *La Muralla de Ávila*, dir. y coord. A. Barrios. Madrid, Fundación Caja Madrid, 2003.

Fernández Godoy, C., *Arqueología y Liturgia: iglesias hispánicas (siglos IV al VIII)*, Barcelona, 1995.

Fernández Valencia, B., *Historia de San Vicente y Grandezas de Ávila* (1676), ed. de Tomás Sobrino. Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1992.

Férotin, M., *Le liber Mozarabicus Sacramentorum et les manuscrits mozarabes*, París, 1912.

Fletcher, R. A., *The episcopate in the kingdom of León in the twelfth century*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

Forsyth, I., "The Theme of Cockfighting in the Burgundian Sculpture", en *Speculum, LIII*, nº 1, (1978), pp. 252-282.

Fossi, G., "La représentation de l'Antiquité dans la sculpture romane et une figuration classique: le tireur d'épine", en *La représentation de l'Antiquité a la Moyen Age*, Viena, 1982, pp. 299-324.

Francisco, M. A., *El Culto de Mithra en Hispania: catálogo de documentos esculpidos e inscripciones*, Granada, 1989.

Franco, A., *Escultura Gótica en Ávila*, Ávila, 2004.

Fulgosio, F., "Crónica de la Provincia de Ávila", en *Crónica de España*, Madrid, 1870.

Gaignebet, C. y Lajoux, J. D., *Art profan et religión populaire au Moyen Age*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1985.

Galtier, F., "Le corps occidental des églises dans l'art roman espagnol du XIe s.: problèmes de réception d'un modèle septentrional" en *La Façade romane (Col.loque internaional, Poitiers septembre 1990) Cahiers de Civilisation Mediévale, XXXIV* (3-4), 1991, pp. 297-307.

García, P., *Libro de ajedrez, dados y tablas de Alfonso X el Sabio: estudio*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1987.

García Avilés, A., *El tiempo y los astros. Arte, ciencia y religión en la alta Edad Media*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001.

García de la Concha, V., "Dramatizaciones litúrgicas pascuales de Aragón y Castilla en la Edad Media", en *Homenaje a José María Lacarra de Miguel*, v5, Zaragoza, 1977, pp. 153-175.

García Gual, C., *El zorro y el cuervo. Diez versiones de una famosa fábula*, Madrid, 1995.

García Guinea, M. A., *El arte románico en Palencia,* Palencia, Ediciones de la Excma. Diputación Provincial de Palencia, 1961.
-----., *El Románico en Santander*, Santander, 1979.
-----, "Las huellas de Fruchel en Palencia y los capiteles de Aguilar de Campoo", en *Goya, 43-45* (1961), pp. 157-168.

García Rodríguez, C., *El Culto de los santos en la España romana y visigoda*, Madrid, 1966.

Garnier, F., *L'Ane a la Lyre. Sottisier d'iconographie médiévale*, París, Le Léopard d'or, 1988.

Gautier Dalché, J., *Historia urbana de León y Castilla en la Edad Media (siglos IX-XIII)*, Madrid, 1979.

Giannerini, P. L., *La cathédrale Sainte-Marie d'Oloron*, Zaragoza, 2002.

Glick, T., *Cristianos y musulmanes en la España medieval (711-1250)*, Madrid, 1991.

Goldschmidt, W., "El pórtico de San Vicente, en Ávila", en *Archivo Español de Arte y Arqueología. XI, 32* (1935), pp. 259-273.
-----, "El sepulcro de San Vicente, en Ávila", en *Archivo Español de Arte y Arqueología. XII, 35* (1935), pp. 161-170.

Gómez-Moreno, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora* (1903-1905)*,* Madrid, 1927. Facsímil: León, 1979.
-----, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León* (1906-1908), Madrid, 1925. Edic. facsímil. León, 1979.
-----, *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*, Ávila, 1983.

Gómez Moreno, A., "Teatro Religioso en Ávila", en *Crotalón, 1* (1984), pp. 769- 775.
-----, "Los límites de la teatralidad en el medievo", en *Cultura y representación en la Edad Media*, 1994, pp. 60-61.

González, J., *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Madrid, 1960.
-----, "La Extremadura castellana al mediar el siglo XIII", en *Hispania, nº 127* (1974).

González, Mª. J., *Artistas cántabros de la edad moderna: su aportación al arte hispánico: (diccionario biográfico-artístico)*, Santander, Institución Mazarrasa (Universidad de Cantabria), 1991.

González R., "Hagiotopónimos hispanovisigóticos de Toledo y su diócesis: ensayo de interpretación", en *Las raíces visigóticas de la iglesia en España: en torno al Concilio III de Toledo. Santoral Hispánico Mozárabe*, Oviedo, 1991.

González Dávila, G., "Teatro eclesiástico de la santa iglesia de Ávila y vidas de sus hombres ilustres", en *Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas y catedrales de los reynos de las dos Castillas, II*, Madrid, 1647; ed. facs. de E. Ruiz Ayúcar; Ávila, 1981.

Graf, G. N., *Portugal/1*. Europa Románica. Madrid, Encuentro, 1987.
-----*, Portugal/2*. Europa Románica. Madrid, Encuentro, 1987.

Grafenberg, W., *Wigalois, le chevalier à la roue*; ed., trad. y notas de C. Lecoutex y V. Lévy, Grenoble, Ellug, 2001.

Grimaldo, La "vita Dominici Silensis" de Grimaldo; estudio, ed. crítica y trad. de Vitalino Valcárcel, Logroño, 1982.

Grivot, D. Y Zarnecki, G., *Gisbertus Sculpteur d'Autun*, París, Trianon, 1965.

Guerra Campos, J., "El sepulcro de Santiago", en *La Catedral de Santiago de Compostela*, Barcelona, 1977, pp. 51-86.
-----, *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*. Santiago de Compostela, 1983.

Gutiérrez Robledo, J.L., *Las iglesias románicas de la ciudad de Ávila*, Ávila, 1982.
-----, *Las restauraciones de San Vicente de Ávila en la segunda mitad del s. XIX*, Ávila, 1997.

Gutiérrez Robledo, J. L. y Navascués, P., "La catedral de Ávila: proceso constructivo", en *Testigos. Las Edades del Hombre. Santa Apostólica Iglesia Catedral. Ávila 2004*, Salamanca, Fundación Edades del Hombre, 2004, pp. 555-581.

Heckscher, W. S., "Dornauszieher", en *Reallexicon zur Deutsche Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1935.

Heitz, C., *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie á l'époque carolingienne*, Paris, 1963.
-----, *L'architecture religieuse carolingienne. Les formes et leurs fonctions*, Paris, 1980.
-----, "Eléments carolingiens dans l'architecture méditerranéene", en *Les cahiers de Sant-Michel de Cuxa, 12* (1981), p. 119.

-----, "Rôle de l'église-porche dans la formation des façades occidentales de nos églises romane", en *La Façade romane (Col.loque internaional, Poitiers septembre 1990) Cahiers de Civilisation Mediévale, XXXIV (34)* (1991), pp. 329-334.
-----, "De la liturgie carolingienne au drame liturgique médiéval: répercussions sur l'architecture religieuse du Haut Moyen Age et de l'époque romane" en *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Arquitettura Andrea Palladio (teatrale dall'epoca greca al Palladio), XVI* (1974), pp. 73-92.
-----, "Architecture et liturgie processionelle á l'époque préromane", en *Revue de l'Art, 24* (1974), pp. 30-47.

Henderson, I., "Manuscript Illustration as Generic Detreminants in Wirnt von Gravenberg,s Wigalois", en *Genres in medieval German literature*. Ed. by H. Heinen and I. Henderson, Göppingen, 1986, pp. 59-73.

Heras, F. de las, *La iglesia de San Vicente de Ávila (2ª edición revisada) y ampliada con un estudio sobre la Capilla de San Segundo*, Ávila, 1991.

Hernández Callejo, A., *Memoria histórico-descriptiva sobre la basílica de los santos mártires Vicente, Sabina y Cristeta en la ciudad de Ávila*, Madrid, 1849.

Hernández, F., "El convencional espinazo montañoso de orientación este-oeste", en *Al-Ándalus*, 1965, vól. XXX, pp. 201-275.
-----, "La travesía de la Sierra del Guadarrama en el acceso a la raya musulmana del Duero", en *Al-Ándalus*, 1973, vól. XXXVIII.

Hernando, J. L., "La representación del diablo en la escultura románica palentina", en *Codex Aquilarensis. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real, 11* (1994), pp. 177-214.

Herráez, M. V., *El Patrimonio artístico de San Benito de Sahagún. Esplendor y decadencia de un monasterio medieval*, Sahagún, 2000.

Herráez, M. V., Cosmen, C. y Valdés, M., "La catedral de León en la transición de los siglos XII al XIII. El edificio Tardorrománico", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, vól. VI,* 1994.

Historia Compostelana. Edic. E. Falque, Madrid, 1994.

Ibn Hawqal, *Configuración del Mundo (fragmentos alusivos al Magreb y España)*; Trad. e índ. de Mª. J. Romaní Suay, Valencia 1971.

Ibn Hayyan, *Kitab al-Muqtabis fi ta'rij riyal al-Andalus*. Tomo V; edic. de P. Chalmeta, F. Corrient y M. Subh et altri, Madrid, 1979.

Jerónimo, *Cartas de San Jerónimo*. Ed. Bilingüe. (introd., vers. y notas de Daniel Ruiz Bueno), Madrid, 1962.

Jiménez de Rada, R., *Historia de los hechos de España*. Edic. de Fernández Valverde, Madrid, 1989.

Jiménez Zorzo, F. J., et altri, *Muestra de metodología gliptográfica y su aplicación ala historia del arte / IV Coloquio de Arte Aragonés, Benasque, 1985*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1985.

Kenaan-Kedar, N., "Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la culture laïque", en *Cahiers de civilisation médiévale, 29* (1986), pp. 311-330.

Klein, P., "La Puerta de las Vírgenes: su datación y su relación con el transepto y el claustro", en *El Románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988*, Abadía de Silos (Burgos), 1990, p. 299.
-----, "Entre Paradis présent et Jugement Dernier: les programes Apocalyptiques et eschatologiques dans les porches du haut Moyen Âge", en *Avant-nefs & espaces d'accueil sans l'église entre le IVe et le XIIe siègl*e, ed. Christian Sapin, París, CTHS, 2002, pp. 464-483.

Labrador, A., *Ávila. Fuentes de inspiración para los artistas de todas las épocas*, Ávila, 1960.

Lacoste, J., *Les grands sculpteurs romans du dernier tiers du XIIe siécle dans l'Espagne du Nord-Ouest,* Thèse d'État, Université de Tolouse-le-Mirail, 1986.
-----, "Le portal roman de Sainte-Marie d'Oloron" en *Revue de Pau et du Bearn* (1973), pp. 45-78.
-----, "Morlaàs", en *Archéologia, 79* (1975), pp. 13-30.
-----, *Sainte-Foy de Morlaàs*, Pau, 1976.
-----, "L'évocación de la Crucifixión à Santa María la Real de Sangüesa", en Dir. y coord. Ángela Franco, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, v3, pp. 153-158.

Lambert, E., *El arte gótico en España. Siglos XII y XIII*, Madrid, Cátedra, 1977 (trad. de *L'art gothique en Espagne aux XIIe et XIIIe siècles*, París, 1931).

Lateinische Osterfeiern und Osterpiele I-IX, eds. W. Lipphardt, H.G. Roloff, L. Mundt, Berlin, 1975-1990.

Lecoutex, C., "Introducción" en Grafenberg, W., *Wigalois, le chevalier à la roue*, Lévy. Grenoble, Ellug, 2001, pp. 5-10.

León Tello, P., *Judíos de Ávila*, Ávila, 1963.

Lévi-Provençal, E., "España Musulmana", en *Historia de España dirigida por Ramón Menéndez Pidal*, v5, Madrid, 1957.

Liber Sancti Jacobi: codex calixtinus. Facsímil. Santiago de Compostela, 1951; Trascr. W. M. Whitehil, Madrid, 1994; Trad. A. Moralejo, C. Torres y J. Feo, Madrid, 1995.

Linage, A., "Las iglesias de Sepúlveda y sus Santos Titulares" en *Espacio, Tiempo y Forma, nº 4*, Madrid, 1989.

Linehan, P., *History and the historians of Medieval Spain*, Oxford, 1993.

Llaguno, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración, IV (1829)*, fac. Madrid, Turner, 1977, pp. 310-311.

Lojendio, L. M., *La España Románica. Navarra*, Madrid, 1979.

Lojendio, L. M., y Rodríguez, A., *La España Románica. Castilla/1. Burgos, Logroño, Palencia Salamanca*, Madrid, 1985.
-----, *La España Románica. Castilla/2. Burgos, Soria, Segovia, Ávila y Valladolid*, Madrid, 1985.

Loomis, R. S., *Arthurian Legends in Medieval Art*, Londres-Nueva York, 1938.
-----, *The Grail: from Celtic myth to Christian symbol*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1991.
López Alsina, F., "Aproximación histórica: Galicia y la Edad Media", en *Galicia no tempo*, Santiago de Compostela, 1991.
-----, "Ficha 61. Costumbres sobre el reparto de las ofrendas presentadas por los peregrinos en la iglesia de Santiago (c.1240-1250). Libro 1º de Constituciones (1328)". Santiago Camino de Europa. Culto y Cultura en la Peregrinación a Compostela. Monasterio de San Martín Pinario. Santiago, 1993.

López Ferreiro, A., *Historia de la S.A.M. Iglesia de Compostela. IV*, Santiago, 1901.

López Pereira, J. E., "Prisciliano de Ávila y el priscilianismo desde el siglo IV a nuestros días: rutas bibliográficas", en *Cuadernos Abulenses, nº. 3* (1985), p. 67.

Ludus Paschalis (Tours, biblio. de la Ville, Ms. 927 Miscelanea Turonensis saec. XIII, fol Iv-8v edit. V. Luzarche, Office de Pâques ou de la Résurreccion, Tours, 1856, pp. 1-26), en Young, K., *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, Clarendon Press, 1951, 2 v.

Luria, S., "L'asino nella pelle del leone", en *Rivista di filología e d'istruzione classica, 13* (1934), pp. 447-473.

Maíllo, F., "Zamora y los zamoranos en las fuentes arábigas medievales", en *Studia Zamorensia* (Anejo 2), Salamanca, 1990.
-----, "Los árabes en la Meseta Norte en el periodo emiral y califal", en *Las tres culturas en la Corona de Castilla y los sefardíes. Actas de las Jornadas Sefardíes, Castillo de la Mota*, Valladolid, 1990, pp. 243-253.
-----, "El choque con los cristianos del norte", en *Historia 16. Año XVI, nº 195*, Julio 1992.
-----, *Salamanca y los Salmantinos en las fuentes árabes*, Salamanca, 1994.

Mâle, E., *L'Art religieux du XIIe siécle en France: Etudes sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, París, 1922.

Mansilla Reoyo, D., *Geografía Eclesiástica de España. Estudio Histórico-Geográfico de las diócesis*, Roma, 1994.

Manzano, E., *La Frontera de al-Andalus en época Omeya*, Madrid, 1991.

Mariné, M., "La época romana", en: Mariné, M. coord. *Historia de Ávila. I Prehistoria e historia antigua*, Ávila, 1995.

Mariño Ferrero, X. R., *El simbolismo animal*. Madrid, 1996.

Martín, G., "Las murallas en la Edad Moderna: obras de mantenimiento y nuevas construcciones" en *La Muralla de Ávila*, Madrid, 2003, pp. 136-140.

Martínez, J. A., *Los canteros medievales*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1998.

Martínez de la Osa, J. L., *Aportaciones para el estudio de la cronología del románico en los reinos de Castilla y León*, Madrid, 1986.

Martínez Frías, J. Mª., "La huella de Juan Guas en la catedral de Ávila" en *Papeles de Arquitectura española, 2*, Ávila, 1998.

Martínez Lillo, S., "Talavera de la Reina en las fuentes medievales" en, *Cuaderna. Revista de estudios humanísticos de Talavera y su antigua tierra. Nº 4,* Septiembre, 1996.

Martínez Lillo, S., Matesanz Vera, P., et altri, "La continuidad de la red viaria de época antigua en época medieval en el Valle del Tietar abulense", en *Caminería Hispánica. Tomo II (caminería histórica)*, Madrid, 1993, pp. 169-184.

Martínez Lillo, S. y Murillo, J. I., "Últimas actuaciones arqueológicas en las murallas", en *La Muralla de Ávila*, dir. y coord. A. Barrios, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2003.

Martínez Llorente, F., "Régimen jurídico abulense medieval", en *Historia de Ávila, II, Edad Media (siglos VIII.XIII)*, coord. A. Barrios. Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2000, pp. 411-478.

Maspero, F. Y Granata, A., *Bestiario Medievale*, Casale Monferrato, Piemme, 1999.

Mateo, I., Quiñones, A., "Arpía o sirena: una interrogante en la iconografía románica", en *Fragmentos, 10* (1987), pp. 39-47.

Mateos, P.,"La Basílica de Santa Eulalia de Mérida. Arqueología y urbanismo", en *Anejos de Archivo Español de Arqueología. XIX*, Madrid, 1999.

Mc Culloch, F., *Mediaeval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1960.

Melero, M. L., Español, F., Orriols, A. y Rico, D., eds. *Imágenes y Promotores en el Arte Medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.

Menandro, *Proverbios Griegos, Sentencias;* introd., trad. y notas Rosa Mª. Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero). Madrid, 1993.

Menéndez Pelayo, M., *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1956.

Menéndez Pidal, R., *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Publicaciones de la Revista de Filología Española, Madrid, 1924.

Menéndez Pidal, G., *El siglo XIII leído en imágenes*, Academia de la Historia, Madrid, 1986.

Mezquíriz, M. Á. y Tabar, M. I., "Excavaciones arqueológicas en la catedral de Pamplona", en *Trabajos de Arqueología Navarra. Nº 11* (1993-1994), pp. 308-311.
-----, *Los niveles del tiempo. Arqueología en la Catedral de Pamplona. Catálogo de la exposición, Museo de Navarra, 25.XI.1993- 9.I.1994*, Pamplona, 1994.

Migne, J. P., *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*, París-Montrouge, 1844-1864.

Millares, A., *Los códices visigóticos de la catedral toledana. Cuestiones cronológicas y de procedencia* (Discurso de ingreso a la Academia de la Historia), Madrid, 1935.

Modino De Lucas, M., "El padre José Antonio de Pontones y sus trabajos en el Real Sitio de San Lorenzo", en *La ciudad de Dios, v. CLXXIII* (1960), pp. 642-665.

Molina, L., "Las campañas de Almanzor a la luz de un nuevo texto", en *Al-Qántarra*, 1981.

Moralejo, S., "San Martín de Frómista en los orígenes de la escultura románica europea", en *Jornadas sobre el Románico en la provincia de Palencia*, Palencia, 1986, pp. 27-37.
-----,"V La puerta de Francia. La peregrinación, cauce y empresa artística. Ficha Núm. 86. Capitel inspirado en un sarcófago con escenas de la Orestiada", en *Santiago, camino de Europa. Culto y Cultura en la Peregrinación a Compostela*, Santiago, 1993, pp. 373-376.
-----, "Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant", en Conant, J. K., *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1983.
-----, "Marcolfo: el espinario príapo: un testimonio iconográfico gallego", en *Primera reunión gallega de estudios clásicos (Santiago-Pontevedra, 24 julio 1979)*, Santiago de Compostela, 1981, pp. 331-355.
-----, "La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela", en *Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacopea. Atti de Convegno Internazional di Studi (Perugia 23-24-25 Settembre 1983)*, Perugia, 1985, pp. 37-61.
-----, *Iconografía gallega de David y Salomón*, Santiago de Compostela, 2004.
-----, "La fachada de la sala capitular de la Daurade de Toulouse. Datos iconográficos para su reconstrucción", en *Anuario de Estudios Medievales, 12* (1983), pp. 37-67.
-----, "Artistas, patronos y público en el camino de Santiago", en *Compostellanum, 30* (1985), pp. 395-430.
-----, "Da Mariae Tympanum: de Pedro Abelardo, al Claustro de Silos", en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santiago de Compostela*, 2 al 6 de diciembre de 1985, pp. 435-456.
-----, "La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago", en *Compostelanum XIV* (1969), pp. 623-668.
-----, "Pour l'iterpretation iconographique u portail de l'Agneau à Saint-Isidore de León: les signes du zodiaque", en *Príncipe de Viana, 142-143* (1976), pp. 137-173.
-----, "Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII", en *Cuadernos de Estudios Gallegos, 28* (1973).

Navarro, J., "La catedral de Zamora", en *Sacras Moles. Catedrales de Castilla y León*, Valladolid, 1996, v2, pp. 91-97.

Nieto González, J. R., "El conjunto catedralicio de Salamanca", en *Sacras Moles. Catedrales de Castilla y León*, Valladolid, 1996, v2, pp. 63-80.

Ocón, D., "Ego Sum ostium, o a puerta del templo como puerta del cielo en el románico navarro-aragonés", en *Cuadernos de Arte e Iconografía, (3)*, mayo 1989, pp.125-136.

Oursel, R., *Bourgogne Romane*, La Pierre-Qui-Vire (Yonne), 1974 (Citado por la trad. española: *Borgoña*, Madrid, 1979).
-----, *Haut-Poitou Roman,* La Pierre-qui-Vire, 1975.

Palol, P. de, *Arte Paleocristiano en España*, Barcelona, 1969.

Panadero Peropadre, N., *Estudio iconográfico de la portada norte de la catedral de Ávila*, Ávila, 1982.

Panofsky, E., *Renaissance and Renassances in Western Art*, Estocolmo, 1960. (Trad. esp. *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1975).
-----., *Die Deutsche Plastik des XI bis XII Jahrhunerts*, Munich, Kurt Wolff Verlag, 1924.

Pajares, J.L.., *Redescubrir Ávila: artículos, fotografías, grabados y planos antiguos*, Ávila, 1998.

Pérez Carrasco, F. J. y Frontón Simón, I. M., "El juglar románico. Sus manifestaciones en la literatura y el arte", en *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte, II* (1990), pp. 215-221.

Pérez De Urbel, J., *El claustro de Silos*, Burgos, Imprenta Aldecoa, 1930.

Pérez Priego, M. A., *Teatro Medieval. 2 Castilla*, Barcelona, Crítica, 1997.

Pijoan, J., *Summa Artis. Historia General del Arte*, Madrid, 1980.

Pinel, E. y Aguilera, A., *Códigos y Leyes de España*, Madrid, 1865.

Pita Andrade, J. M., *Escultura románica en Castilla. Los maestros de Oviedo y Ávila*, Madrid, 1955.

Plancher, D., *Histoire générale et particulière de Bourgogne*, Dijon, 1739 (reedit. en Paris, 1947).

Portal, Y., *La torre de las campanas de la catedral de Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988.

Powers, J. F., *A Society Organized for War*, Berkeley, Los Ángeles y Londres, 1988.

Primera Crónica General de España, Edic. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, 1955.

Puente, J. L., *Firmado en la piedra por los maestros canteros medievales*, León, Edilesia, 2001.

Quadrado, J. M., *España : sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Salamanca, Ávila y Segovia*, Barcelona, 1884.

Quarre, P., "La sculpture des anciens portails de Saint-Bénigne de Dijon", en *Gazette des Beaux-Arts. 1957*, pp. 177-194. (Reseñado por Beaulieu, M., en *Bulletin Monumental, 115* (1957), pp. 293-295).

Rafols, J. F. et altri, *Historia del Mundo en la Edad media. III El Arte de la Edad media*, Barcelona, 1990.

Ramos, J. A., "El juego 'Alquerque de Nueve' en la Villeta de Azuquén", en *Revista de Extremadura: Opinión Crítica y Debate, 17* (1995), pp. 145-148.

Ramos de Castro, G., *La Catedral de Zamora*, Zamora, 1982.

Recht, R., "Sculptures découvertes a Saint-Lazare d'Avallon", en B*ulletin Monumental, 141* (1983), pp. 149-163.

Reinhardt, H. y Fels, E., "Église-porches carolingiennes et leur survivance dans l'Art Roman", en *Bulletin Monumental, 92* (1933), pp. 331-365.

Reilly, B., *The Kingdom of León-Castilla under queen Urraca. 1109-1126*, Princeton, 1982.
-----, *El reino de León y Castilla bajo el rey Alfonso VI (1065-1109)*, Toledo, 1988.
-----, *Cristianos y musulmanes. 1031-1157*, Barcelona, 1992.

Repullés, E. M., *Basílica de San Vicente en Ávila*, Madrid, 1894; Edic. facsímil con introd. de J. L. Gutiérrez Robledo, Ávila, 1997.
-----, *La Basílica de los Santos Mártires Vicente, Sabina y Cristeta en Ávila*, Madrid, 1894.

Rice, E., *Saint Jerome in the Renassance*, Baltimore y Boston, The Johns Hopkins University Press, 1985.

Rico Camps, D., *San Vicente de Ávila en el siglo XII (Estructuras, Imágenes y Funciones)*, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Arte, Universidad Autónoma de Barcelona, Sant Cugat, septiembre, 1998. Editada como: *El románico de San Vicente de Ávila (estructuras, imágenes, funciones)*, Murcia, Nausícaä, 2002.
-----, "Clerici vero habeant mores militum. Notas en torno al primer proyecto de San Vicente de Ávila"

en I. Bango, J. Yarza y F. Español, *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada. 29 al 31 de enero de 1998*, Santo Domingo de la Calzada, 2000.
-----, "A Shrine in its Setting: San Vicente de Ávila", en S. Lamia y E. Valdez del Álamo (ed.), *Decorations for the Holly Dead. Visual Embellishment on Tombs and Shrines of Saints*, Brepols, 2002, pp. 57-76.

Riesco Chueca, P., *Pasionario Hispánico (Introducción, Edición crítica y Traducción)*, Sevilla, 1995.

Ring, G., "St. Jerome Extracting the Thorn fron de Lion's Foot", en *Art Bulletin, 27* (1945), pp. 188-196.

Risco, M., *Iglesias de León, y monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad*, Madrid, Blas Román, 1792.

Rivera Recio, J. F., *San Eugenio y su culto*, Toledo, 1963.

Rodríguez, A., *Informe: excavación arqueológica de urgencia en el claustro de la catedral de Ávila*, 1993. Informe depositado en la Delegación de Cultura de Ávila.

Rodríguez Almeida, E., "La primitiva memoria martirial de los santos Vicente, Sabina y Cristeta (Ávila: España)", en *Atti del VI Congresso Internazionale di Archeologia Christiana*, Ravenna, 1962, pp.781-797.
-----, *Ávila romana*, Ávila, 1981.

Rodríguez de G. Ceballos, A., "Las catedrales de Salamanca", en *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: las catedrales de Castilla y León. Actas de los congresos de Septiembre de 1992 y 1993*, Ávila, 1994, pp. 147-160.

Ruiz-Ayucar, E., *Sepulcros artísticos de Ávila*, Ávila, 1985.

Ruiz-Ayucar, M. J., "Pila Bautismal", en *Testigos. Las Edades del Hombre. S.A.I. Catedral de Ávila 2004*, Salamanca, 2004, pp. 618-619.

Ruiz Hernando, A., "La catedral de Segovia", en P. Navascués y J. L. Gutiérrez Robledo, *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: Las catedrales de Castilla y León I. Actas de los congresos de Septiembre 1992 y 1993*, Ávila, 1994.

Ruiz Montejo, I., *El Románico de Villas y Tierras de Segovia*, Madrid, 1988.

Rushing, J., "The Medieval German Pictorial Evidence", en Jackson, W., H. y Ranawake, S. A. (eds.), *The Arthur of the Germans*, Cardiff, University of Wales Press, 2000, pp. 257-279.

Sáez Lara, F., Malalana, A. y Martínez Lillo, S., "Poblamiento y red viaria en la Marca Media. Un comienzo de aproximación (ss. VIII-X), en *Actas del 2º Congreso de Arqueología Peninsular*, Zamora, 26 al 30 de septiembre de 1996.

Sagrada Biblia. Versión crítica sobre textos hebreo, arameo y griego, ed. F. Cantera Burgos , M. Iglesias González. Madrid, Ed. Católica: Biblioteca de Autores Cristianos, 1979.

Salet, F., "Sant-Étienne de Nevers", en *Congrès Archéologique de France. CXXV^e session. 1967*, Niernais, París, 1967, pp. 162-184.
-----, "La Madeleine de Vézelay. Notes sur la façade de la nef", en *Bulletin Monumental* 1940, pp. 223-237.
-----, *Cluny et Vézelay. L'oeuvre des sculpteurs*, Paris, 1995.

Samsó, J. y Martínez Gázquez, J., "Algunas observaciones al texto del Calendario de Córdoba", en *Al-Qántara, vól. II*, 1981.

Sánchez, C., Arribas, R. et altri, "El poblamiento medieval en el curso medio-alto del río Tietar (Ávila). La influencia del entorno", en *IV Congreso de Arqueología Medieval Española. Tomo II*, 1993, pp. 345-358.

Sánchez-Albornoz, C., *Despoblación y repoblación del valle del Duero*, Buenos Aires, 1966.

Sánchez Ameijeiras, R., "Ecos de la Chanson de Roland en la iconografía del sepulcro de doña Blanca (+ 1156) en Santa María la Real de Nájera", en *Lecturas de Historia del Arte*, Ephialte, II (1990), pp. 206-214.

Sapin, Ch., "Introduction", en *Avant-nefs &espaces d'accueil sans l'église entre le IVe et le XIIe siègle*, París, CTHS, 2002, p. 7-9.

Sauerländer, W., "Tempi vuoti e tempi pieni", en Catelnuevo, E. y Sergi, G. (ed.), *Arti e storia nel medievo*, Torino, Enaudi, 2002, v. I, p. 139.
-----, "Façade ou façades?", en *Cahiers de civilisation médiévale, 34* (1991), pp. 393-401.

Schaefer, H., "The origin of the two-tower façade in romanesque architecture", en *The Art Bulletin, 27* (1945), pp. 85-108.

Schapiro, M., "Del románico al mozárabe en Silos", en *Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza Forma, 1987, pp. 37-119.

Senra, J. L., "Aproximación a los espacios litúrgicos-funerarios en Castilla y León: pórticos y galileas", en *Gesta, vól. XXXVI/2* (1997), pp. 122-144.
-----, "Les massifs occidentaux des églises romanes dans les royaumes du Nord-Ouest de la péninsule Ibérique", en *Avant-nefs &espaces d'accueil sans l'église entre le IVe et le XIIe siègle*, ed. Christian Sapin, París, CTHS, 2002, pp. 336-350.
-----, "Origen, muerte y resurrección de la Iglesia de San Martín de Frómista", en Rivera, J. (coord.), *Frómista 1066-1904. San Martín, centenario de una restauración. Exposición conmemorativa de la restauración de San Martín de Frómista 1895-1904*, Valladolid, 2004, pp. 21-37.

Serrano, L., *Cartulario de San Pedro de Arlanza*, Madrid, 1925.

Simon, S., "David et ses musiciennes: iconographie d'un chapiteau de Jaca", en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa", 11* (1980), pp. 239-248.

Simonet, F. J., *Historia de los Mozárabes de España*, Madrid, 1897.

Sobrino, T., *Episcopado abulense. Siglos XVI-XVIII*, Ávila, 1983.
-----, *Documentación medieval del Cabildo de San Benito de Ávila*, ed. e introd. T. Sobrino, Ávila, 1991.

Stratford, N., "Compostela and Burgundy? Thougts of the Western Crypt of the Catedral of Santiago", en *Actas del Simposio Internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Templo", Santiago de Compostela 3-8 de Outubro de 1988*, Santiago de Compostela, 1991, pp. 53-68.

Tejero, E., *Toponímia de Ávila*, Ávila, 1983.

Tello y Martínez, J., *Cathálogo sagrado de los obispos ... de Ávila* (1788), ed. Félix A. García Ferrer. Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2001.

Textos y estudios sobre astronomía española en el siglo XIII, ed. por J. Vernet, Barcelona, 1981.

Torre, R. de la, *As marcas na pedra: a glitografía na provincia de Pontevedra*, Pontevedra, Museo de Pontevedra, 1986.

Torres Balbás, L., *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Arquitectura Gótica, v7*, Barcelona, Plus-Ultra, 1952.

Tovar, A., "Las tribus y las ciudades de la antigua Hispania", en *Iberische Landeskunde. Segunda parte, Tomo 3*.

Tovar, F. J., "Sentido de las pasiones hispánicas sub Datiano praesede", en *Héroes, semidioses y daimones/ Primer encuentro-coloquio de ARYS. Jarandilla de la Vera. Diciembre de 1989*, Madrid, 1992.

Uranga, J. E. e Iñiguez, F., *Arte medieval navarro*, Pamplona, 1971.

Valdés, M. y otros, *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994.

Valle, J. C., "Las cornisas sobre arquitos en la arquitectura románica del noroeste de la Península Ibérica", en *Compostellanum, XXIX, nº 3-4* (1984), pp. 291-326.

Vallery-Radot, J., "L'Iconographie et le style des trois portails de Saint-Lazare d'Avallon", en *Gazette des Beaux-Arts, LII* (1958), pp. 23-34 (reseñado por Beaulieu, M., en *Bulletin Monumental, 117* (1959), pp. 138-149).

Vallvé, J., *La División territorial de la España musulmana*, Madrid, Instituto de Filología, Departamento de Estudios Árabes, 1986.
-----, *Nuevas ideas sobre la conquista árabe de España: toponímia y onomástica*, Madrid, Real Academia de la Historia, D.L. 1989.

Van Belle, J. L., "Les signes lapidaires. Essai de terminologie", en *Actes du Colloque International de Glyptographie de Saragosse, 7 au 11 juillet de 1982*, Zaragoza, 1982, pp. 29-43.

Vázquez de Parga, L., *La división de Wamba: contribución al estudio de la historia y geografía eclesiásticas de la Edad Media*, Madrid, C.S.I.C., Instituto Jerónimo Zurita, 1943.

Vega, A. C., "La venida de san Pablo y los siete Varones Apostólicos", en *Boletín de la Real Academia de la Historia, Tom. CLIV*, 1964.

Vermaseren, M. J., *Mithras, the secret God*, Londres, 1967.

Viguera, Mª J., "Gloria y ocaso del Califato: de Al-Hakam a Almanzor, 961-1002", en *Historia 16, nº 195*, año XVI, Julio 1992.

Vila da Vila, M., "Acerca de la cronología del románico abulense: crítica de las fuentes documentales y literarias", en *Jubilatio. Homenaje de la Facultad de geografía e Historia a los profesores D. Lucas Álvarez y D. Ángel Rodríguez González*, Tomo II, 1987, Santiago de Compostela.
-----, "Leyenda y realidad del patronazgo regio en la arquitectura medieval abulense de los siglos XII y XIII", en *Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte. II Patronos, promotores, mecenas y clientes. Murcia, 11 al 14 de octubre, 1988*, Murcia, 1992, pp. 101-110.
-----, "La iconografía de San Vicente y sus hermanas en el arte medieval", en *Matrimonio, familia y*

parentesco en Galicia, Santiago, 1989, pp. 255-268.
-----, "Motivos del bestiario en la escultura románica abulense", en *Cuadernos de Arte e Iconografía, II.3* (1989), pp. 166-173.
-----, *Ávila Románica: Talleres escultóricos de filiación hispano-languedociana*, Ávila, 1999.

Vilella, J., "Un obispo-pastor de época teodosiana: Prisciliano", *Studia Ephemeridis Augustinianum, nº 58* (1997), II, pp. 503-530.

Villar García, L. M., *Documentación medieval de la Catedral de Segovia (1115-1300)*, Salamanca 1990.

Viñayo, A., *La España Románica. León y Asturias/7. Oviedo, León, Zamora y Salamanca,* Madrid, 1982.

Viollet-Le-Duc, E. -E., *Dictionnaire raisonné de lárchitecture française du XIe au XVIe siècle*, París 1854/1868.

Vives, J., "Tradición y Leyenda en la Hagiografía Hispánica", en *Hispania Sacra, v. XVII*, 1964.

Voisenet, J., *Bestiare chrétien: l'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (V^e-XIe s.)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994.
-----, *Bêtes et hommes dans le monde medieval: le bestiaire des clercs du Ve au XIe siècle*, Turnhout, Brepols, 2000.

Vorágine, S. de la, *La Leyenda Dorada*. Madrid, Alianza Forma, 1987, 2v.

Werckmeister, O. K., "El profeta Elías en la Biblia de San Isidoro de León. El sacrificio de vísperas del profeta Elías", en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, pp. 231-242.

Wessel H., "Restauraciones decimonónicas en la iglesia de San Martín de Frómista", en *Compostellanum, 47* (2002), pp. 605-632.

Wetzel, R., "L'image du monde dans un monde d'images. Les fresques littéraires et courtoises de Castelroncolo dans leur contexte socioculturel et historique (Haute Adige, XIV-XVe siècles)", en *L'Histoire dans la Littérature*, Ginebra, Drozz, 2000, pp. 139-150.

Williams, J., "San Isidoro in León: Evidence for a New History", en *The Art Bulletin. v. LV,* New York, 1973.

Wirth, J., *L'image à l'époque romane,* Paris, 1999.

Wright, R., *Latín tardío y romance temprano en España y la Francia carolingia*, Madrid, Credo D.L., 1989.

Ximénez de Rada De Rebus Hispaniae, ver Jiménez de Rada, R.

Yarza, J., *Formas artísticas de lo imaginario*. Barcelona, Antrophos, 1987.
-----, "Fascinum. Reflects de la croyance au mauvais oeil dans l'art médiéval hispanique", en *Razo, cahiers du centres d'études médiévals, 8* (1988), pp. 113-127.
-----, "El diablo en los manuscritos monásticos medievales", en *Codex Aqvilarensis. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real, 11* (1994), pp. 105-129.
-----, "Artes figurativas románicas en Galicia antes de 1150", en *El Arte Románico en Galicia y Portugal* (A Arte Românica em Portugal e Galiza), Catálogo de la exposición, Coruña y Lisboa, 2001, pp. 62-63.

Yepes, A. de, *Crónica General de la Orden de San Benito,* Irache y Valladolid, 1609-1621; ed. J. Pérez de Urbel, Madrid, 1959.

Young, K., *The Drama of the Medieval Church*. Oxford, At the Clarendon Press [University Press], 1951, 2v.

Zozaya, J., "Las fortificaciones de al-Andalus", en *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid, 1992.