

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

VOLUMEN QUINTO

ARQUITECTURA Y ESCULTURA ROMÁNICAS

por

JOSÉ GUDIOL RICART

y

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

EDITORIAL



PLUS-ULTRA

MADRID

ARS HISPANIAE
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPANICO

ARQUITECTURA Y ESCULTURA ROMANAS

ES PROPIEDAD. RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS
Copyright 1948, by EDITORIAL PLUS-ULTRA, S. A.

ÍNDICE GENERAL

CATALUÑA Y ARAGÓN ^{ROSELLÓN}

Orígenes históricos.....	11
Influjos artísticos en el primer arte románico	11
Influencia carolingia.....	12
Influencia califal	13
San Pedro de Roda	17
El círculo de escultores Roda-San Genís	20
La influencia lombarda	24
Evolución de la arquitectura y escultura durante la segunda mitad del siglo XI.....	37
Los talleres de marmolistas del Rosellón.....	53
El Maestro de Serrabona	55
El Maestro de Cabestany	57
Expansión de la obra de los escultores roselloneses.....	64
La escuela de Ripoll	64
Casos esporádicos del siglo XII	73
Escuela occidental de Cataluña durante el siglo XII	81
El grupo Gerona-San Cugat del Vallés.....	81
Últimos focos locales	88
Las escuelas catalanas del siglo XIII	92
Catedral de Lérida	93
Catedral de Tarragona	102
Arquitectura civil	106

NAVARRA Y ARAGÓN

Arquitectura del siglo XI	117
San Salvador de Leyre	119
La escuela jaquesa	122
Catedral de Jaca	122
Loarre y reminiscencias jaquesas.....	131
El arte de Jaca-Compostela en la arquitectura navarra	138
El Maestro de Doña Sancha	147
Los maestros navarroaragoneses del siglo XII	149
Maestro de Uncastillo	154
Leodegarius	156
Maestro de San Juan de la Peña.....	156
Influencias forasteras	166
El claustro de la catedral de Pamplona	166
Influencia castellana	169
Colegiata de Tudela	173

LEÓN, CASTILLA Y GALICIA

El pórtico de San Isidoro de León y el comienzo del nuevo arte en los reinos occidentales.....	181
La madura etapa leonesa	185
Sahagún	195

Primera obra maestra del románico en Castilla: Frómista	197
La gran plasmación de Compostela	205
Tempranos ecos leoneses	224
Consagración del románico castellano	231
Oña y Arlanza	231
Silos	236
El siglo XII en tierra de Burgos	240
Románico montañés	245
Siglo XII palentino	250
El siglo XII en la región leonesa	258
Catedral de Zamora	262
Catedral de Salamanca	265
Colegiata de Toro	274
Monumentos menores en Zamora y Salamanca	276
Románico rural zamorano y salmantino	284
Catedral de Ciudad Rodrigo	289
Valladolid	291
El románico de la meseta castellana	296
La galería porticada	296
Segovia	303
El románico de Soria y los focos alcarreño y riojano	310
El románico de Ávila	315
La Cámara Santa de la catedral de Oviedo	327
El románico de la región norte	332
Asturias	332
Álava y Guipúzcoa	334
Vizcaya	337
El románico rural de Galicia	337
El Maestro Mateo y su ciclo	346
PORTUGAL	
Románico rural	355
Las catedrales	367
Bibliografía	373
Índice de materias	385
Índice geográfico	390
Índice onomástico	396

Todas las plantas reproducidas en el presente volumen se han reducido a la escala 1/400, con excepción de las figuras 150, 165, 221, 242, 293 y 337.

ARQUITECTURA Y ESCULTURA
ROMÁNICAS

CATALUÑA Y ROSELLÓN

ORÍGENES HISTÓRICOS. — Bajo Carlomagno y su hijo Luis el Piadoso, Cataluña fué liberada desde el Pirineo hasta el Llobregat. En el año 785 los musulmanes perdieron la ciudad de Gerona y dieciséis años más tarde la de Barcelona. El territorio reconquistado pasó a formar parte de la Marca Gótica bajo el dominio carolingio en lo político y dependiendo del arzobispado de Narbona en lo eclesiástico. El régimen feudal se desarrolló con todas las características del imperio franco. Los documentos de la época aparecen fechados según los años de los reyes de Francia, adoptando el carácter de letra francés.

En el año 865, Carlos el Calvo acrecentó el poder de los condes y reunió los condados catalanes formando la Marca Hispánica con organización oficial autónoma. Pero el espíritu de independencia latía contra francos y árabes a pesar de la inestabilidad política y la precaria condición de zona fronteriza. El sentimiento de unidad nacional queda simbolizado por la figura de Vifredo el Velloso, conde de Barcelona, de Urgel, de Cerdaña y de Besalú, que falleció en 898. La fulminante expedición de Almanzor malogró en 985 la incipiente reconstrucción del país, retardando su unión definitiva. Borrell II, nieto de Wifredo el Velloso, fué factor decisivo en la reorganización de los condados devastados. La solidificación del poder condal, por instauración de un régimen hereditario, y las luchas de los últimos reyes de la dinastía carolingia prepararon la independencia de los condes de Barcelona. Poco a poco, éstos lograron unir el país catalán bajo su suprema autoridad, extendiendo al mismo tiempo sus dominios territoriales por el Mediodía de Francia. Carcasona y Beziers fueron incorporadas, bajo Ramón Berenguer I, en 1066; la Provenza, bajo Ramón Berenguer III, en 1112, y Bearn en 1154, bajo Ramón Berenguer IV. Este gran monarca realizó la unión de Aragón y Cataluña en 1137, por su matrimonio con Petronila, hija de Ramiro el Monje. Conquistó a Tortosa en 1148 y a Lérida en el siguiente año, estableciendo con el rey de Castilla límites respectivos de las futuras conquistas. Su hijo Alfonso II reinó en un estado cuya costa se extendía de Tortosa a Niza, alcanzando su territorio interior el Atlántico.

INFLUJOS ARTÍSTICOS EN EL PRIMER ARTE ROMÁNICO

Después de la expulsión musulmana surgieron en ambas vertientes pirenaicas multitud de pequeños núcleos que, sin abandonar las armas, reconstruyeron el país con extraordinaria rapidez. Condados míseros y obispados humildes emprendieron una increíble campaña constructiva. El acta de consagración de la Seo de Urgel en 839 menciona ya ochenta igle-

sias dentro de los límites del obispado. Pero la mayoría de edificios del siglo IX eran obra sencilla y pobre y desaparecieron tras sucesivas reconstrucciones y reformas. Quedan pequeñas iglesias y elementos constructivos conservados por azar, en estructuras posteriores, que permiten establecer con cierta seguridad cómo se desarrolló el primer arte románico de la región pirenaica occidental. Concuera con lo que lógicamente pudo derivar de la peculiar organización social y política del país. Los elementos indígenas absorbieron el legado de invasores y aliados, alcanzando una síntesis de sorprendente estabilidad en un arte constructivo complejo y sólido ya en la segunda mitad del siglo X. Los condados de la Marca Hispánica desempeñaron un papel importante en la génesis del arte románico, como región medianera entre las civilizaciones hispanoárabe y carolingia, mezclando elementos básicos de ambos mundos.

INFLUENCIA CAROLINGIA. — Proporcionó fórmulas permanentes al nuevo sistema constructivo, inspirando al mismo tiempo los incipientes temas decorativos. El mozarabismo no encaja perfectamente en los monumentos del primer arte románico catalán. Si bien el grandioso monasterio de Cuixá (Rosellón) y algunas capillas rurales de la segunda mitad del siglo X, como Pedret, Marquet, Boada, etc., presentan una versión austera de los templos mozárabes de León y Castilla, las grandes construcciones catalanas prerrománicas arrancan de lo carolingio. La disposición general de las tres iglesias de Tarrasa y aun muchos elementos de su estructura reflejan modelos franceses (véase vol. II, págs. 389-397). La estructura original de San Pedro de las Puellas, de Barcelona, parece corroborar la tradición de que tuvo su origen en una iglesia votiva dedicada a San Saturnino, fundada por Luis el Piadoso durante el sitio que precedió a la toma de Barcelona en 801. En el acta de consagración del año 945 se dice construída "contra atrium Saturnini Domini testis". Consta su reconstrucción después del paso de Almanzor y una última consagración en 1147.

Esta iglesia (fig. 1) ha sufrido extraordinariamente por efecto de guerras, revoluciones, ampliaciones y restauraciones. De los viejos croquis y fotografías, parece deducirse que, en efecto, el primer edificio fué una capilla de planta cuadrangular con atrio cubierto por bóveda de arista que cabe identificar como la dedicada al Santo de Tolosa. La iglesia de San Pedro fué, según parece, una ampliación de este pequeño templo votivo, en forma de nave colateral de gran luz, con el brazo oriental de su crucero formando un cuerpo simétrico a la vieja capilla de San Saturnino. El conjunto resultante fué una iglesia de planta de cruz griega. El atrio de San Saturnino ocupa el ángulo nordeste, y las fotografías tomadas cuando el incendio de 1909 muestran su recia bóveda de arista sobre pilares macizos con impostas decoradas con lacerías, motivos con hojas lobuladas, figuras geométricas y una cabeza humana, cuya tosquedad contrasta con la elegancia de los temas ornamentales (fig. 4). Éstos poseen un parentesco innegable con algunos relieves carolingios. La técnica y el estilo de tales impostas concuerdan con el de la cruz que presentan dos lápidas funerarias del mismo templo, fechada una de ellas en 891. Estas cruces, en relieve de elaborada traza, recuerdan ciertas lápidas prerrománicas del Museo de Narbona con figuras humanas que no desdican de la mencionada cabeza de las impostas.

Nada se opone a identificar la iglesia de San Pedro de las Puellas con el edificio consagrado en el año 945. Los fustes pétreos de sus columnas exentas flanqueando las aristas del

crucero, según parece elementos del plan originario, son fragmentos aprovechados así como sus basas, alguna de las cuales es de mármol. Sus capiteles, de piedra de Montjuich, sin relación estilística con las impostas del atrio de San Saturnino, son de forma corintia muy degenerada, con adición de serpientes y pajarillos. Hay que señalar su paralelismo con un grupo de capiteles reemplados, ya a mediados del siglo XI, en el monasterio de San Pedro de Casserres, cenobio de origen carolingio cuyas ruinas se conservan en la región de Vich.

Entre los pocos edificios de tipo carolingio conservados en Cataluña cabe señalar por su integridad, a pesar de su insignificancia, la iglesia primitiva de Canapost (Gerona), con santuario de planta cuadrada decorado con toscas cornisas de piedra labrada, otra capilla abandonada en pleno campo, cerca de Berga, con santuario flanqueado por columnas exentas, y la de Montmeló (Barcelona) de una sola nave con torre de amplios ventanales.

INFLUENCIA CALIFAL. — Una corriente califal, de vigor y pureza sorprendentes, vino a modificar, en lo decorativo, la fórmula carolingia dando fisonomía especial a una serie de monumentos que completan el nebuloso capítulo de la arquitectura catalana del último cuarto del siglo X y el primero del siglo XI. Estos edificios, o restos de ellos, corroboran el decisivo papel que los condados de la Marca Hispánica desempeñaron en la fusión de la cultura hispanoárabe con la de los núcleos cristianos de Europa.

La influencia cordobesa aparece claramente definida en la forma y decoración de un grupo importante de capiteles, ábacos, basas y otros elementos constructivos descubiertos en una extensa zona geográfica comprendida entre el Llobregat y los Pirineos. Los más importantes son los siguientes: ábacos de la catedral de Barcelona (fig. 2); columnas del arco triunfal de una basílica de Cornellá (Barcelona) (fig. 5); capiteles reemplados en el claustro del monasterio de San Benito de Bages (Barcelona) (fig. 7); torre con capiteles y relieve decorativo de San Mateo de Bages (Barcelona); fustes y capiteles reemplados en la cripta de la catedral de Vich (Barcelona) (fig. 23); bloque angular decorativo reemplado en la iglesia románica de Gurb (Barcelona) (fig. 3); capiteles, basas y relieve decorativo del monasterio de Ripoll (fig. 6), y otros elementos sueltos menos importantes.

Se caracterizan por su decoración tallada a bisel, según fórmula que aparece por última vez en Medina Azáhara y en la decoración del sector correspondiente a Alhákem II en la mezquita de Córdoba. Según Félix Hernández, la pureza en la adaptación de perfiles y masas en los elementos de Ripoll, es factor decisivo para creer en la acción directa de artistas omeyas. Además, el hecho de que entre los nombres propios que figuran en los documentos de la época referentes a los monasterios catalanes no aparezcan nombres mozárabes obliga a creer que la emigración andaluza fué más una corriente artística que religiosa.

Los capiteles y basas de Ripoll pertenecieron seguramente a la basílica de cinco naves construída por el conde Oliva Cabreta entre los años 970 y 977. Parece que este edificio fué aprovechado por su hijo, el abad Oliva, como cuerpo principal de la nueva basílica, consagrada en 1032, sin más que añadirle un cuerpo de fachada con dos grandes torres y un amplio crucero abovedado con siete ábsides, todo ello según el tipo lombardo que estudiaremos seguidamente (véase planta fig. 26). La inmodestia del famoso abad, quien en la consagración de sus obras de ampliación se adjudicó la totalidad del edificio, ha dado origen



Fig. 1. — INTERIOR RESTAURADO DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE LAS PUELLAS, BARCELONA.

a uno de los grandes errores en el estudio del primer arte románico. Las naves basilicales de Ripoll resultan con esta nueva hipótesis monumento fundamental, a pesar de sus destrucciones y restauraciones. La nave central, flanqueada por amplia arquería de recios pilares, estuvo cubierta con estructura de madera que permitió su iluminación a través de altos ventanales; las cuatro colaterales estaban separadas por arquerías en las cuales se alternaban pilares y columnas, probablemente bajo cubierta leñosa. Su estado actual hace imposible el estudio analítico: algunos arcos de la nave central son auténticos (fig. 21); lo son también parte de los muros laterales con vestigios de ventanas de derrame simple. Pero las arquerías laterales, emplazamiento primitivo de las basas y capiteles de tipo omeya, son totalmente obra de la restauración que llevó a cabo Rogent en 1888, basada en planos anteriores a la reforma neoclásica del edificio y en las descripciones del padre Villanueva.



Fig. 2. — IMPOSTA PROCEDENTE DE LA PRIMITIVA CATEDRAL DE BARCELONA. (Museo de Historia de la Ciudad, Barcelona.)



Fig. 3. — BLOQUE CON RELIEVES EMPOTRADO EN EL MURO DE LA IGLESIA DE GURB (BARCELONA).



Fig. 4. — IMPOSTA DE UNO DE LOS PILARES DEL ATRIO DE LA CAPILLA DE SAN SATURNINO EN SAN PEDRO DE LAS PUELLAS, BARCELONA.



Fig. 5. — CAPITEL DEL ARCO TRIUNFAL DE LA BASÍLICA DE CORNELLÁ (BARCELONA).



Fig. 6. — CAPITEL Y BASA DE LA PRIMITIVA IGLESIA DEL MONASTERIO DE RIPOLL (GERONA).



Fig. 7. — CAPITEL DEL MONASTERIO DE SAN BENITO DE BAGES (BARCELONA).



Fig. 8. — CAPITEL DE LA IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ DE LA CUADRA (BARCELONA). (Destruída en 1936.)

La fecha de los elementos de Ripoll viene corroborada por la de consagración del primitivo cenobio de San Benito de Bages en 972, al cual con toda probabilidad pertenecieron los capiteles ya citados. El acta de consagración describe la ceremonia con mención específica de la iglesia y del claustro construídos por el fundador Sala y sus hijos. Dichos capiteles son más toscos y más simples que los de Ripoll y muy semejantes a los de la cripta de Vich, pero uno de ellos presenta escenas narrativas (fig. 7) y es, por consiguiente, muestra de la persistencia de la tradición escultórica o del influjo carolingio entre los canteros indígenas. Obra indígena son, a pesar de su tipo califal, los capiteles de San Mateo de Bages (Museo de Manresa); pertenecieron a unos ventanales geminados que se abrían en la torre bajo una galería de grandes arcos de herradura.

Las obras maestras del grupo son los capiteles de Cornellá (fig. 5) y los ábacos de la catedral de Barcelona (fig. 2). En ellos la finura de la talla a bisel y la elegancia de la composición alcanzan a lo cordobés. Cabe citar como degeneración del tipo califal, ya en los comienzos del siglo XI, los capiteles (fig. 8), desgraciadamente destruídos, de San Bartolomé de la Cuadra (Barcelona).

Los capiteles de la cripta de Vich (fig. 23) pertenecieron a la basílica consagrada a fines del siglo X por Gotmar. Ciertas degeneraciones en la fórmula decorativa y su tosquedad, pareja a la de los capiteles de San Benito de Bages, sugieren una escuela local que interpretó libremente los modelos forasteros. Esto prueba el profundo arraigo de la escuela andaluza en Cataluña. Lástima que la fiebre constructiva que no tardó en incorporar la técnica lombarda no permitiera el desarrollo de tan buena semilla en la arquitectura del siglo XI.

SAN PEDRO DE RODA. — Este viejo cenobio, cuyas imponentes ruinas se yerguen sobre el Mediterráneo, en lo alto de la vertiente oriental del monte de Roda (Gerona), puede enorgullecerse de poseer uno de los primeros monumentos románicos de Europa, obra cumbre del arte medieval producida por la fusión de las culturas hispanoárabe y carolingia. Tassi, conde de Perelada, y su hijo, el abad Ildesindo, dieron comienzo a su construcción, y todo parece indicar que, en 1022, cuando su consagración, estaba prácticamente terminado. Es un edificio triabsidal de planta en cruz (fig. 11) cuyo ábside mayor de planta parabólica, incluye deambulatorio con galería superpuesta (figs. 9 y 10). La elevadísima cubierta abovedada en cañón seguido sobre perpiaños de la nave central, se apoya en cuatro pares de recios pilares contrarrestados por dos angostas naves colaterales cubiertas con bóveda de cuarto de cañón. La bóveda del crucero es también de cañón seguido con perpiaños, y el arco de entrada al ábside central, ligeramente ultrasemicircular, arranca de dos altísimas columnas exentas. Los ventanales son amplios, en derrame simple hacia el interior y con dovelaje primorosamente tallado. Existe una pequeña cripta con bóveda anular apoyada en una recia pila central, secreto escondrijo durante muchos años del ara de plata (vol. II, pág. 416, figura 429), un relicario bizantino y una arqueta de hueso del siglo X. Los perpiaños de la nave central vienen apeados por columnas exentas superpuestas sobre basamento de tres metros de altura formado por grandes bloques, aparejados a soga y tizón. En él se apoyan asimismo las columnas que guarnecen los arcos de separación entre las naves.

El más elemental análisis de esta bella estructura demuestra que responde a un plan original llevado a término sin variaciones notables. Hay que desvanecer definitivamente la vieja hipótesis de que San Pedro de Roda es un edificio del siglo XII con reemplazo de ele-



Fig. 9. — NAVE CENTRAL DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SAN PEDRO DE RODA (GERONA).



Fig. 10.—DETALLE DE LAS ARQUERÍAS LATERALES EN LA NAVE CENTRAL DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SAN PEDRO DE RODA (GERONA).

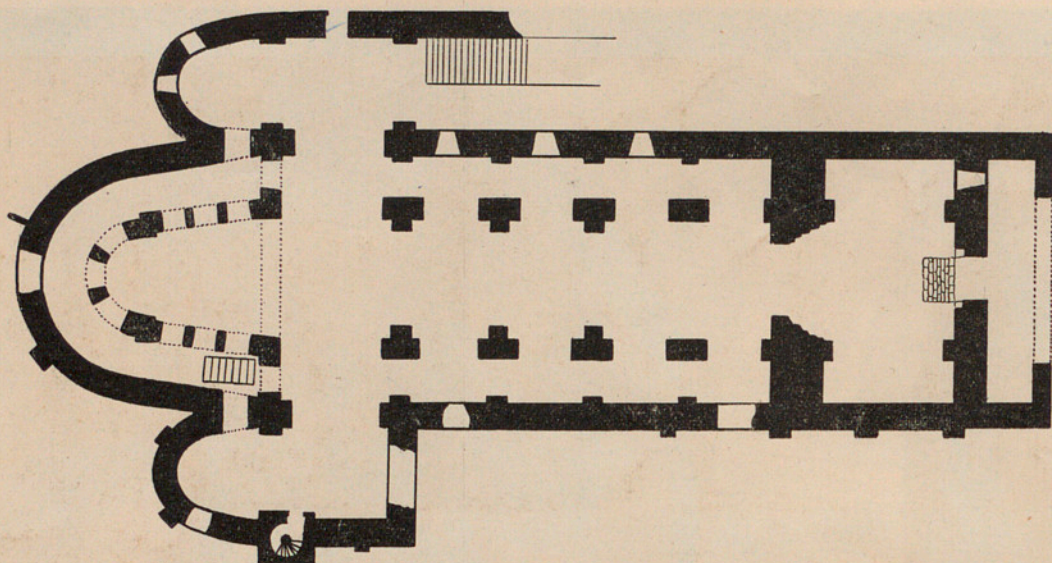


Fig. 11.— PLANTA DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SAN PEDRO DE RODA (GERONA). (Según Panyella.)

mentos más antiguos. Ello es importante, pues lo convierte en pieza fundamental para el estudio de la formación del arte románico. Caracterizan su estructura los pilares revestidos por columnas exentas que son a la vez decoración y elemento vivo. Columnas de fuste cilíndrico liso, sobre basas de perfil califal y capiteles finamente tallados con gran variedad de modelos y sorprendente belleza de temas. Los de la nave son corintios, de tipo clásico alargado, con dos hiladas de palmetas, caulículos desdoblados en dos hojas y un vástago arrollado en espiral; las volutas vienen substituídas por cabezas de lobo. Los de las columnas de los arcos de separación de las naves son cúbicos, con equino cónico, cubierto con lazos complicados de vástagos nervados que terminan en hojas lobuladas, a veces también con cabezas de lobo en los ángulos (fig. 12). Los capiteles de las pequeñas columnas altas pertenecen asimismo al tipo cúbico con decoración de lazos más simplificada. Los ábacos son grandes bloques, empotrados en el macizo del pilar, con perfil a bisel y decorados con temas de lazos o grandes hojas de tradición clásica.

Técnica y fórmulas ornamentales de capiteles y ábacos pertenecen a la familia de origen califal que acabamos de estudiar. Se observa fácilmente el parentesco entre la elaborada decoración de las hojas del capitel compuesto de Roda (fig. 12) y las hojas trilobuladas que constituyen la base ornamental de los capiteles de Cornellá y Ripoll (figs. 5 y 6). Las esculturas de Roda representan, pues, una segunda etapa, ya de comienzos del siglo XI, de los capiteles omeyas del núcleo catalán.

EL CÍRCULO DE ESCULTORES RODA-SAN GENÍS. — Observemos la hermandad que une el arte de Roda con el grupo de esculturas que decoran las iglesias rosellonesas de San Genís les Fonts y San Andrés de Sureda. Tal parentesco resulta clave fundamental para todo lo que se estudia en el presente capítulo. Hasta ahora todos los historiadores del arte románico encabezaban su obra con el dintel de San Genís, fechado en 1021, presentándolo como precedente cronológico, como caso esporádico, aislado y casual (figs. 14 y 15). El análisis de las esculturas de Roda obliga a aceptar que son en gran parte obra del Maestro de San Genís, quien es asimismo autor del ventanal de San Andrés de Sureda (fig. 13).



Fig. 12.—CAPITELES EN EL INTERIOR DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SAN PEDRO DE RODA (GERONA).



Fig. 13.—DETALLE DE LA VENTANA EN LA FACHADA DE LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS DE SUREDA (ROSELLÓN).



Figs. 14 y 15. — CONJUNTO Y DETALLE DEL DINTEL DE SAN GENÍS LES FONTS (ROSELLÓN), FECHADO EN 1021.



Fig. 16. — DINTEL DE LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS DE SUREDA (ROSELLÓN).

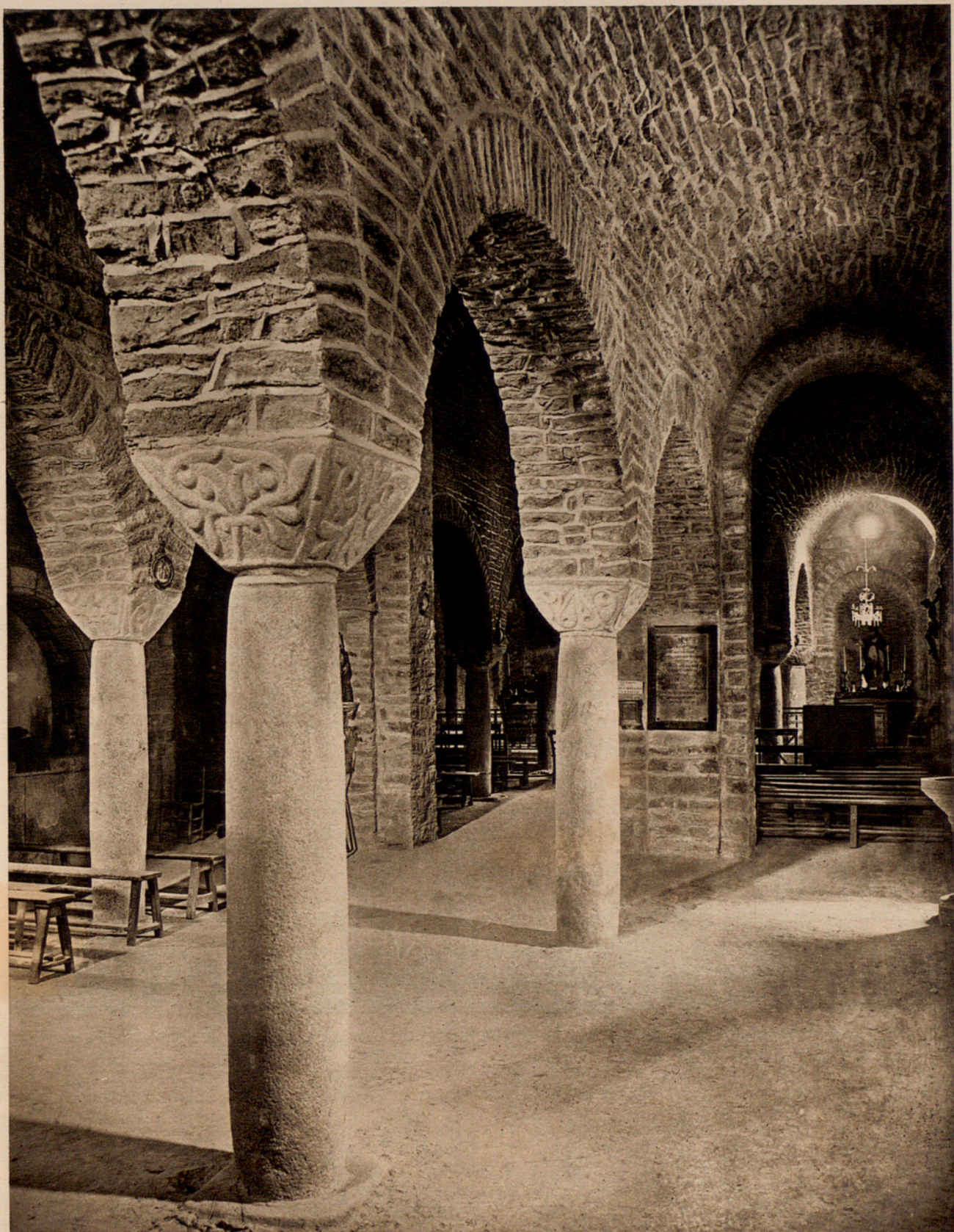


Fig. 17. — INTERIOR RECONSTRUÍDO DE LA IGLESIA DE SAN MARTÍN DEL CANIGÓ (ROSELLÓN).

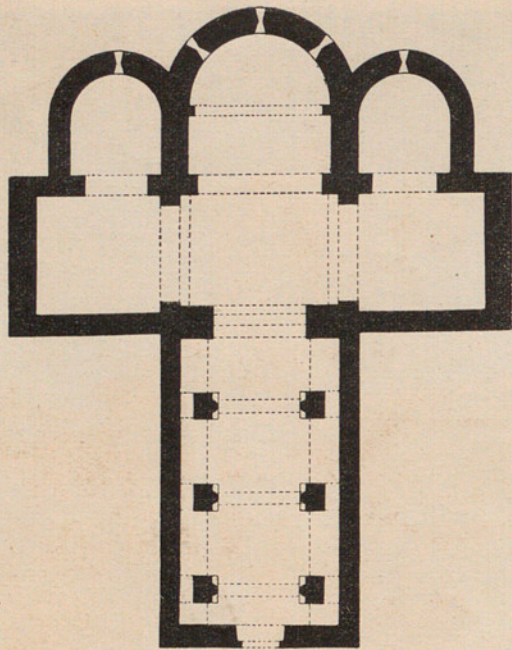


Fig. 18.— PLANTA DE LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS DE SUREDA (ROSELLÓN). (Según Puig y Cadafalch.)

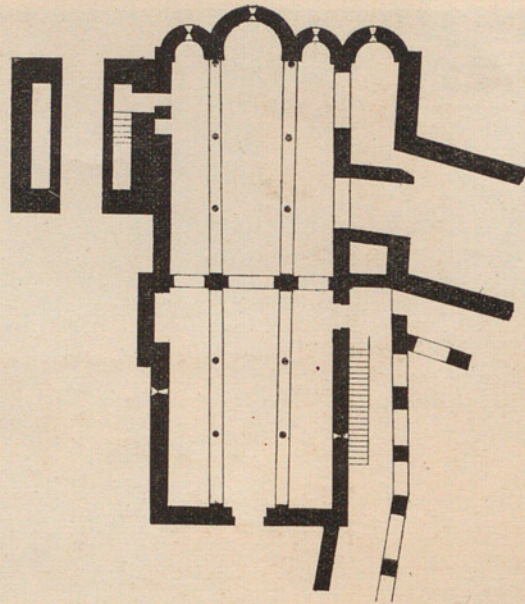


Fig. 19.— PLANTA DE LA IGLESIA SUPERIOR DE SAN MARTÍN DEL CANIGÓ (ROSELLÓN). (Según Luis de Noell.)

Éste puede con razón ser colocado entre las obras maestras del primer arte románico, con sus jambas de mármol primorosamente decoradas con follajes tallados a bisel y su friso con símbolos de los Evangelistas y serafines en relieve. El hecho de que el dintel de la puerta de esta misma iglesia (fig. 16) sea imitación del de San Genís, pero no del mismo maestro, corrobora la existencia de un grupo de escultores que formaron escuela, dando origen a uno de los más importantes focos artísticos del primer arte románico. La arquitectura de San Genís les Fonts y San Andrés de Sureda, con ábsides de planta ultrasemicircular y ventanas de derrame simple y abovedadas en cañón seguido, centra un grupo de iglesias, casi todas ellas de una sola nave, que mantuvieron el tipo constructivo indígena a través del auge de la fórmula lombarda. Hay que anotar que la fórmula sustentante de las naves de Roda se repite simplificada en San Andrés de Sureda (fig. 18).

Del monasterio rosellonés de San Martín del Canigó conocemos una fecha de consagración, 1009, que puede indicar la terminación de su gran cripta de tres naves abovedadas sobre la que se levanta una iglesia triabsidal de interesante estructura (fig. 19) que probablemente corresponde a una segunda consagración en 1026. En ésta las bóvedas de cañón se apoyan en arquerías longitudinales sobre columnas de fuste cilíndrico sin basa (fig. 17), alarde arquitectónico inspirado probablemente en la fórmula sustentante empleada en las naves colaterales de Ripoll. Los capiteles son cúbicos con decoración plana a rayas o en bajo relieve muy tosco, empleándose en ellos como tema básico la hoja polilobulada de origen califal, alternándose con figuras humanas y de animales, muy alejados del concepto plástico que rige el grupo Roda-San Genís.

LA INFLUENCIA LOMBARDA. — Muy avanzado ya el primer cuarto del siglo XI, Cataluña vive una verdadera fiebre constructiva. Un sistema arquitectónico originado en Lombardía sobre fundamentos de técnica romana, se extendió rápidamente por el centro de



Fig. 20. — CABECERA DE LA IGLESIA RECONSTRUÍDA DEL MONASTERIO DE RIPOLL (GERONA).



Figs. 21 y 22. — INTERIORES DE LA IGLESIA RECONSTRUÍDA DEL MONASTERIO DE RIPOLL (GERONA).



Fig. 23. — INTERIOR DE LA CRIPTA RECONSTRUÍDA DE LA CATEDRAL DE VICH (BARCELONA).



Fig. 24. — EXTERIOR DE LA IGLESIA DE TABÉRNOLES (BARCELONA).



Fig. 25. — EXTERIOR DE LA IGLESIA DE BARBERÁ (BARCELONA).

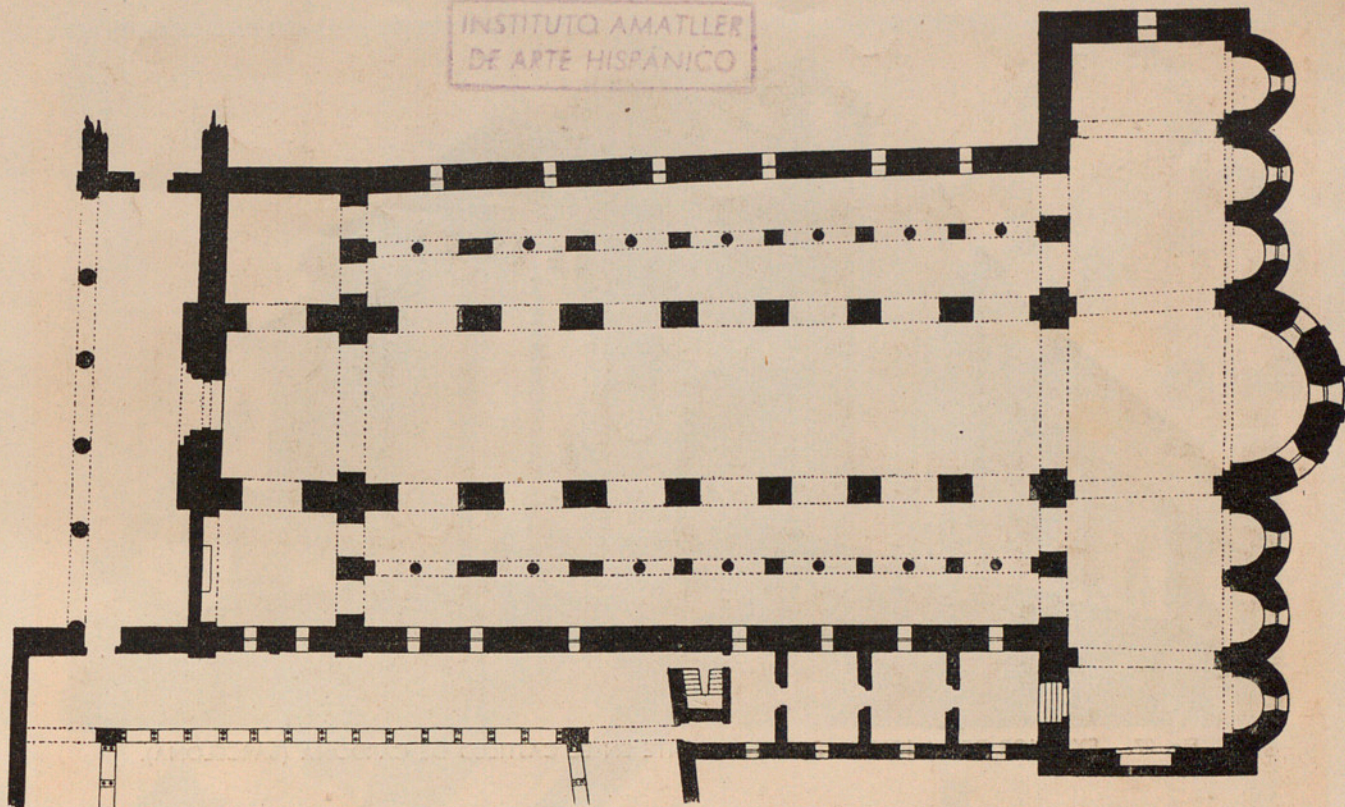


Fig. 26. — PLANTA DE LA RECONSTRUÍDA IGLESIA DEL MONASTERIO DE RIPOLL (GERONA). (Según Rogent.)

Europa, al parecer llevado por grupos de canteros y arquitectos organizados en brigadas trashumantes, que una vez terminado un edificio pasaban a otro lugar en busca de nuevos clientes. Pocas fórmulas constructivas han creado un tipo más adaptable a los medios de cada país, más simple y más práctico. Con sus muros de piedras pequeñas, sus bóvedas de cañón seguido, con o sin perpiaños, sus pilares lisos, sus ventanas de doble derrame y su elegante decoración a base de arquerías ciegas, arcuaciones, bandas dentadas, sin columnas ni esculturas, se ceñían perfectamente a las necesidades litúrgicas y a la penuria de los tiempos.

Los canteros lombardos atravesaron el Pirineo y en menos de veinticinco años cubrieron materialmente el país de iglesias que pueden clasificarse en un limitado número de tipos. Parecen construídas en serie, y en realidad lo fueron, según modelos fijados previamente. En su gran mayoría son iglesias de una nave, abovedadas por cañón seguido, y un sólo ábside hemisférico con bóveda de cuarto de esfera. En un gran número de ellas un crucero, también abovedado, da a su planta la forma de cruz latina, aumentando el número de ábsides. En los casos de mayor monumentalidad se siguió el tipo basilical de tres naves separadas por pilares de planta cuadrada o en cruz. En menos casos se cubrió el crucero con una cúpula octogonal sobre pechinas. Son sus accesorios pórticos de tipo muy simple y torres esbeltas con ventanales geminados.

El conjunto enorme de iglesias de tipo lombardo conservadas en Cataluña, resulta rico en fechas de consagración. Quizá sea la más antigua la de Santa María de Roses, consagrada en 1022, hoy en ruinas (fig. 35). Con tres naves y crucero triabsidal, abovedado todo sobre perpiaños, el ábside central con nichos en el grueso del muro, a pesar de su decora-

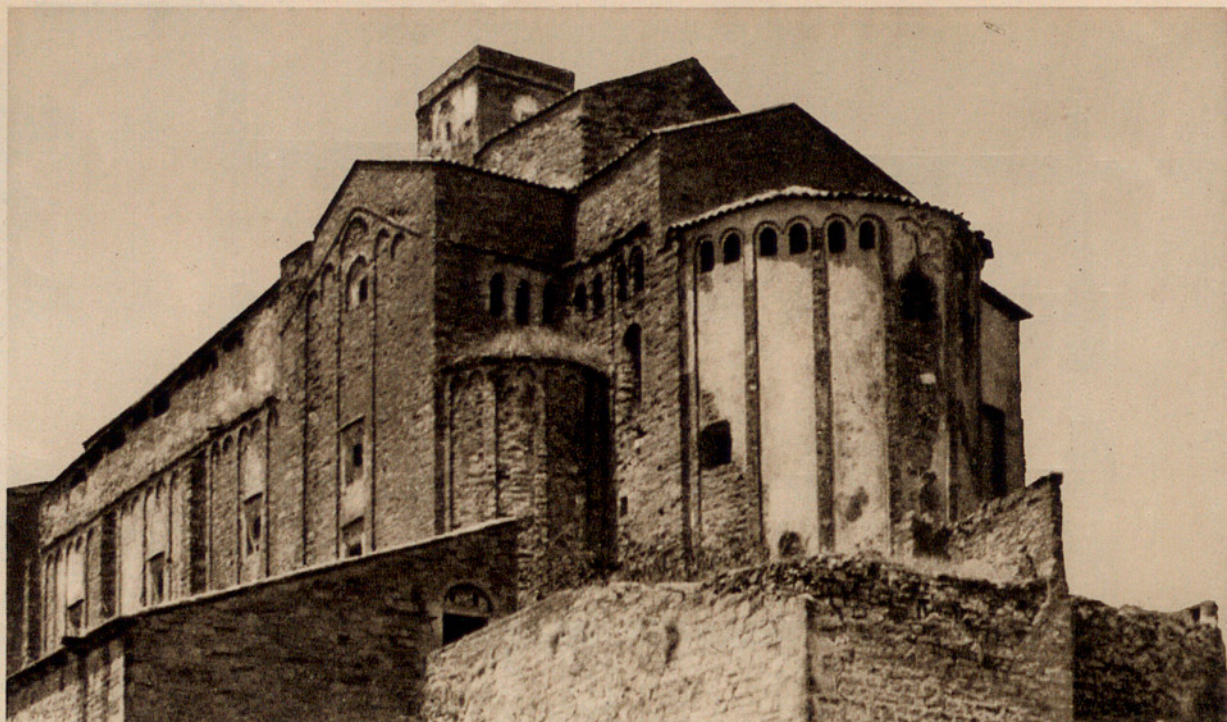
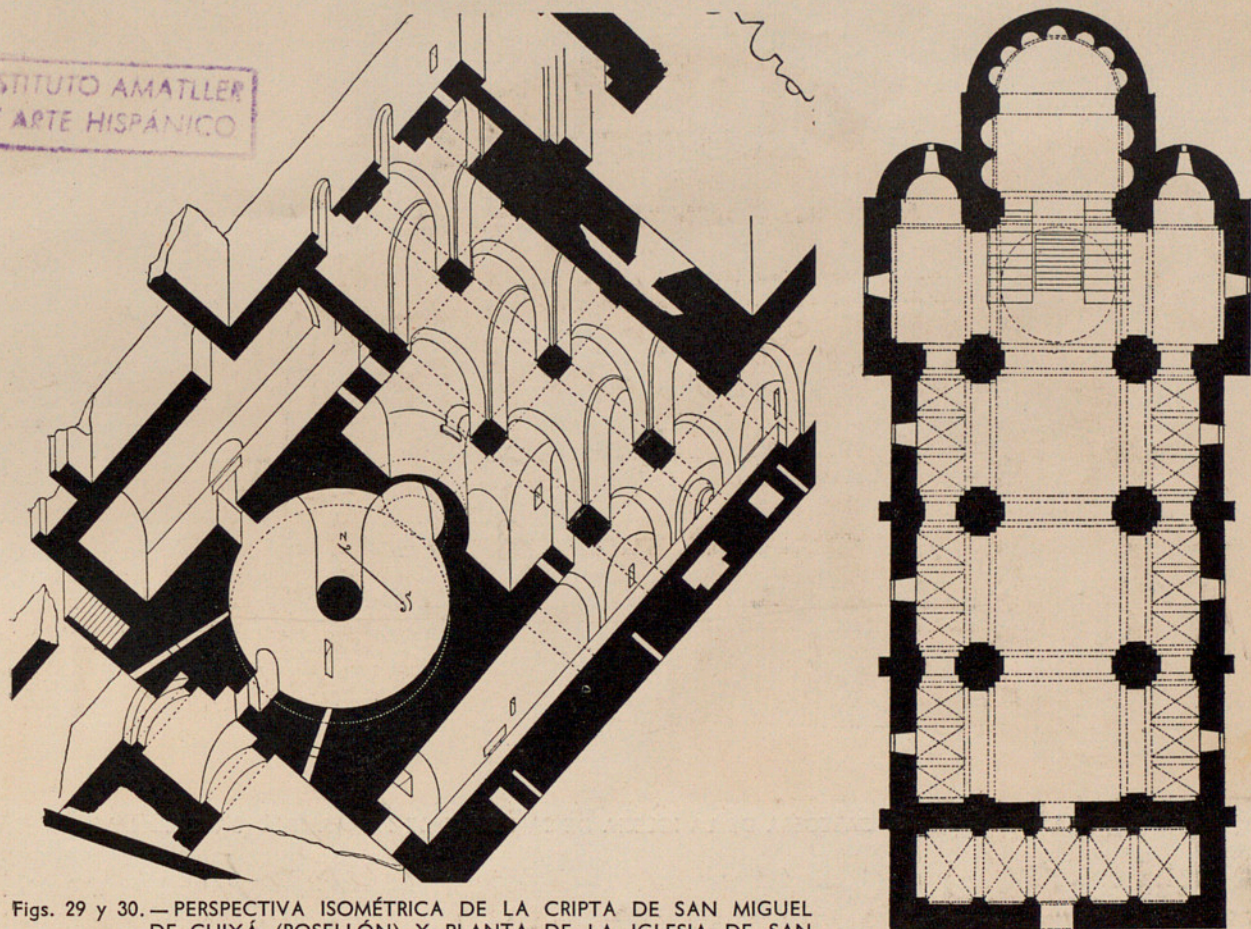


Fig. 27. — EXTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN VICENTE EN EL CASTILLO DE CARDONA (BARCELONA).



Fig. 28. — INTERIOR DE LA CRIPTA DE LA IGLESIA DEL CASTILLO DE CARDONA (BARCELONA).

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPANICO



Figs. 29 y 30. — PERSPECTIVA ISOMÉTRICA DE LA CRIPTA DE SAN MIGUEL DE CUIXÁ (ROSELLÓN) Y PLANTA DE LA IGLESIA DE SAN VICENTE EN EL CASTILLO DE CARDONA. (Ambas, según Puig y Cadafalch.)

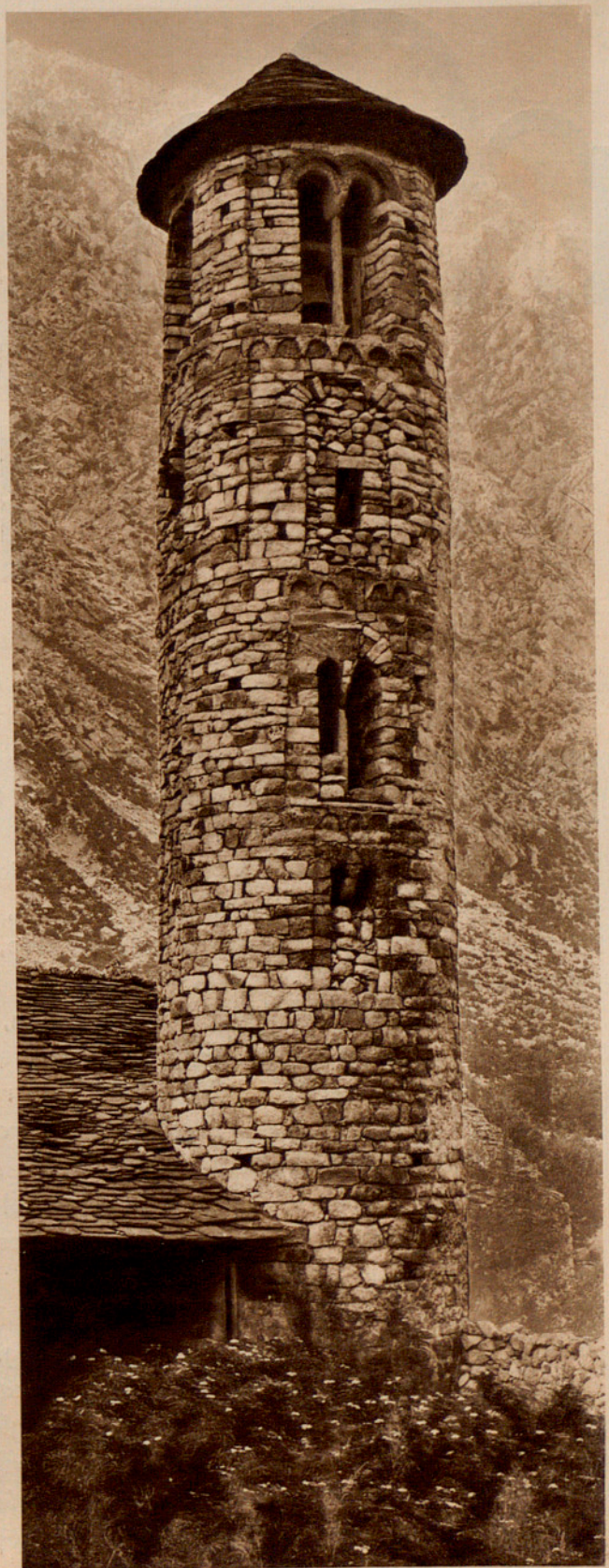
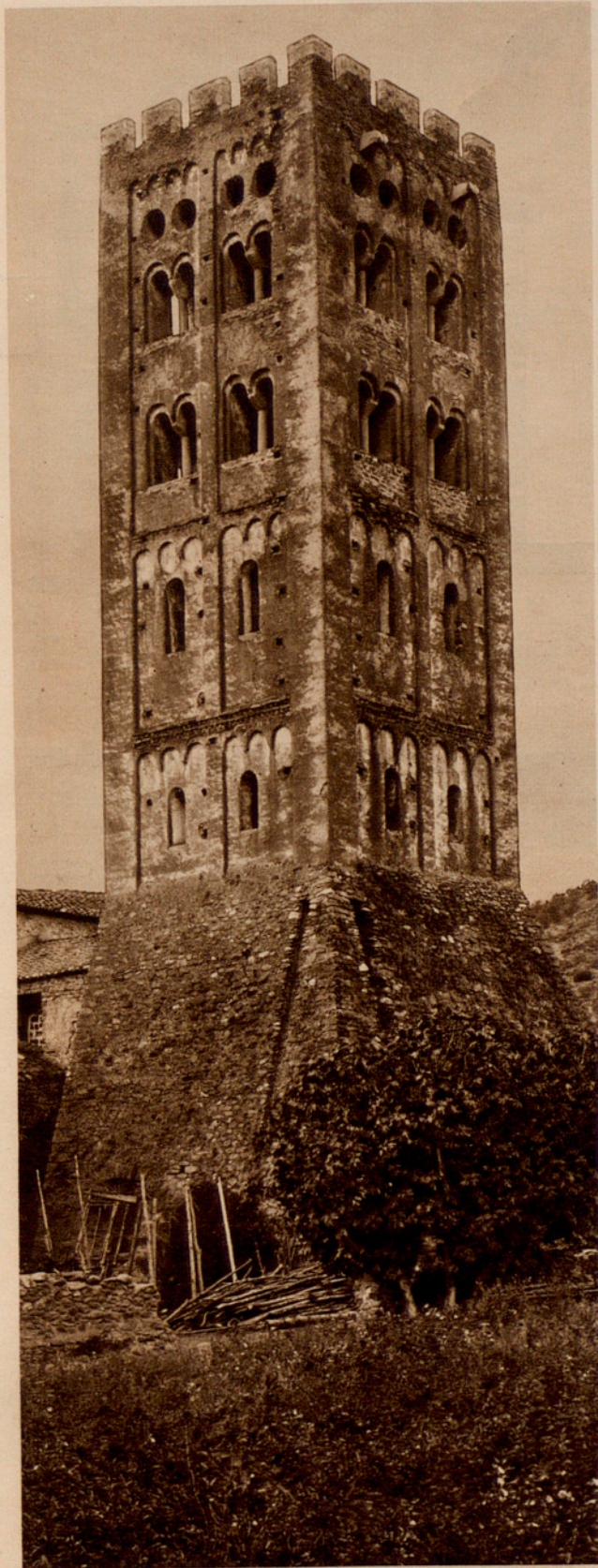
ción de bandas verticales unidas por arcuaciones gemelas, conserva mucho de la técnica constructiva de San Pedro de Roda. El modelo se repite, ya más típicamente lombardo, en San Quírico de Culera que tiene sus colaterales cubiertas con bóveda de cuarto de cañón. La consagración de Ripoll en 1032 corresponde a la ampliación realizada por Oliva de la basílica de cinco naves construída por su padre el conde de Besalú (figs. 20, 21, 22 y 26). El famoso abad levantó la gran torre de la fachada, que debía tener su gemela simétrica, y el amplio crucero abovedado en cañón seguido sobre perpiaños, con siete ábsides y cripta, hoy destruída. Es dudoso que se construyera entonces el cimborio, pues parece que no llegó a voltearse la bóveda de la nave central, la cual siguió con cubierta de madera. La decoración es típicamente lombarda con arcuaciones en los ábsides y arquerías ciegas que coronan los muros hasta decorar los hastiales del crucero. Todo ello demuestra el pleno desarrollo logrado ya en la primera mitad del siglo XI por la nueva fórmula constructiva y el entusiasmo decisivo hacia la misma por parte de Oliva, bajo cuyo episcopado se consagraron en el mismo año las catedrales de Vich y Gerona, desaparecidas las dos, pero revelado su estilo lombardo por sus soberbios campanarios que no desdicen del estilo ni de la grandiosidad ripollense. El propio Oliva consagró muchas iglesias, llevando a término la reforma de Cuixá, descrita por el monje García en su interesantísima carta de 1042, construyendo la soberbia torre (fig. 33) y una cripta de estructura compleja (fig. 29) que nos indica quizá la existencia de un ambicioso plan para substituir el viejo templo mozárabe por una gran-



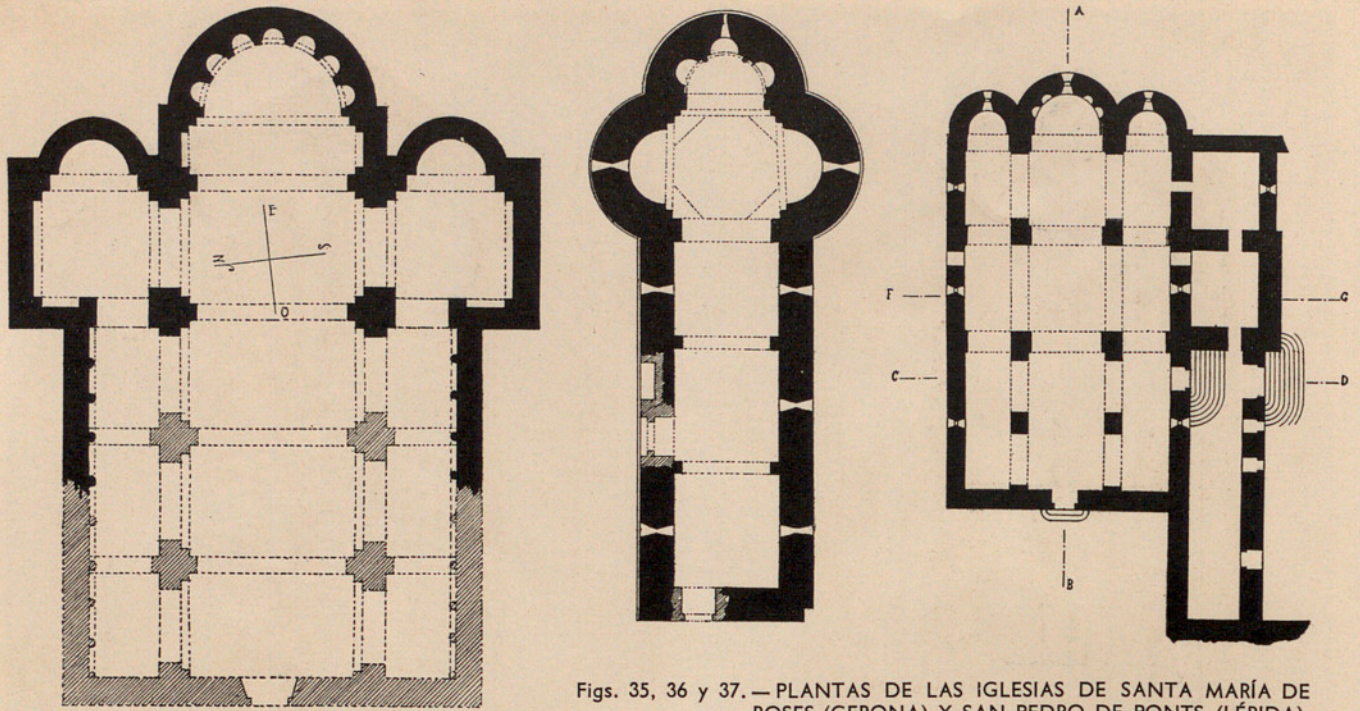
Fig. 31. — EXTERIOR DE LA CABECERA DE LA IGLESIA DE SAN JAIME DE FRONTANYÁ (BARCELONA).



Fig. 32. — CONJUNTO EXTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN PONS DE CORBERA (BARCELONA).



Figs. 33 y 34. — CAMPANARIOS DE LAS IGLESIAS DE SAN MIGUEL DE CUIXÁ (ROSELLÓN) Y SANTA COLOMA DE ANDORRA.



Figs. 35, 36 y 37. — PLANTAS DE LAS IGLESIAS DE SANTA MARÍA DE ROSES (GERONA) Y SAN PEDRO DE PONTS (LÉRIDA).

(Ambas según Puig y Cadafalch.) ÍD. DE SAN LORENZO DEL MUNT (BARCELONA). (Según Rogent y B. Basegoda.)

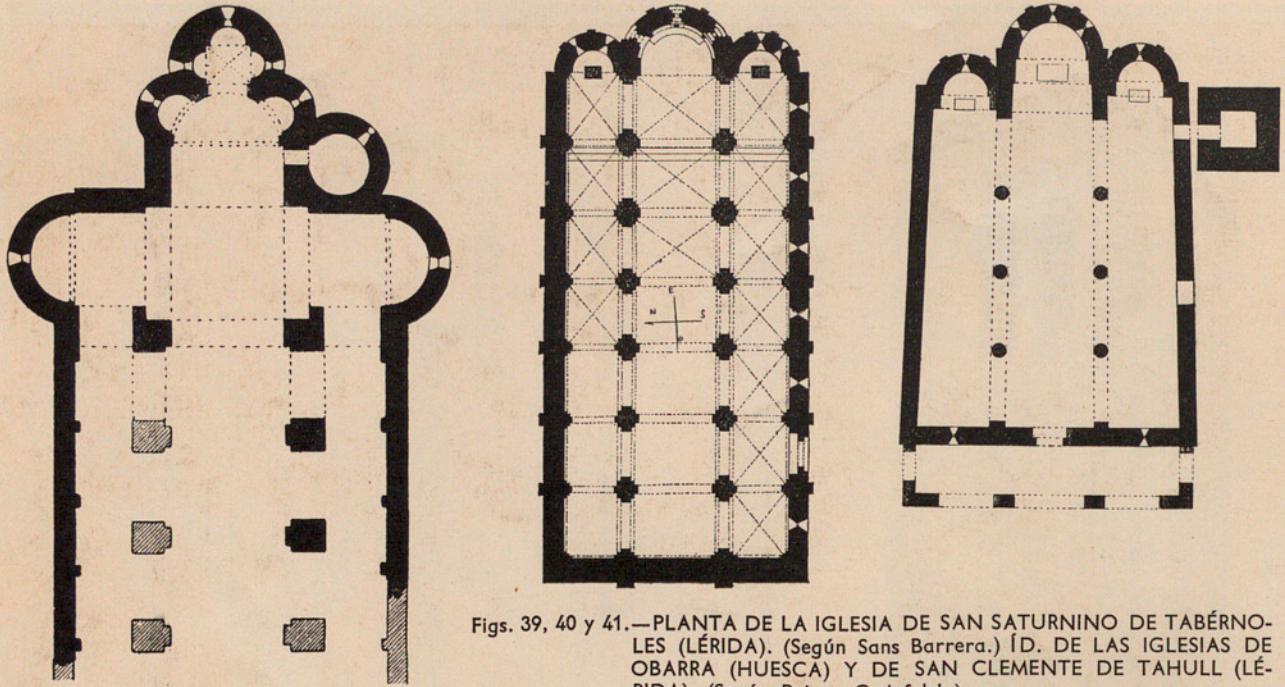
diosa construcción de tipo lombardo. Cada vez parece más probable que este gran prelado, que ostentó las mitras abaciales de Ripoll y Cuixá y la episcopal de Vich, fué el impulsor del estilo lombardo en Cataluña.

La obra maestra de esta tendencia es la iglesia del castillo de Cardona, iniciada en 1020 y consagrada veinte años más tarde (figs. 27, 28 y 30). Constituye un modelo completo con su cabecera triabsidal, crucero poco acusado, nave central altísima bajo bóveda de cañón seguido con perpiaños y naves laterales con bóveda de arista; la cúpula se levanta sobre pechinas en el centro del crucero, y una cripta, de estructura muy similar a la de Vich, rellena el gran desnivel del terreno bajo el ábside mayor. Destaca por su buena construcción la de San Pedro de Ponts (Lérida) (fig. 36), hoy en ruinas, de una sola nave y tres ábsides dispuestos en cruz, como la de San Pedro de Montgrony (Gerona), que conserva su pórtico lateral. Quizá la mejor conservada del grupo y una de las de construcción más perfecta es la de San Jaime de Frontanyá (Gerona) de una sola nave, cúpula y crucero triabsidal (fig. 31), de estructura similar a la de Serrateix (Barcelona), consagrada en 1070. Una de las más meridionales es la de San Pons de Corbera (Barcelona), de una sola nave, tres ábsides, decorados exteriormente con grandes arcuaciones, y cimborio, que aparece coronado por una torre campanario de planta cuadrada (fig. 32). Este modelo se desarrolla en fecha posterior en Santa Eugenia de Berga (Barcelona).

Resulta realmente incontable la lista de iglesias de tipo lombardo existentes en la región septentrional de Cataluña. En la obra admirable de Puig y Cadafalch, se puede comprobar la sutil adaptabilidad de la fórmula arquitectónica y la extraordinaria extensión de su área geográfica. Es curioso hacer constar que su aparición en la Península Ibérica quedó prácticamente limitada a la zona correspondiente a la Marca Hispánica. Algunos casos aparecen en Aragón, y un solo ejemplo en Castilla: la iglesia de Urueña (Valladolid) (fig. 45).



Fig. 38. — CONJUNTO EXTERIOR DE LA CABECERA DE LA IGLESIA DE SAN CLEMENTE DE TAHULL (LÉRIDA).



Figs. 39, 40 y 41.—PLANTA DE LA IGLESIA DE SAN SATURNINO DE TABÉRNOLLES (LÉRIDA). (Según Sans Barrera.) ÍD. DE LAS IGLESIAS DE OBARRA (HUESCA) Y DE SAN CLEMENTE DE TAHULL (LÉRIDA). (Según Puig y Cadafalch.)

Entre lo más notable de las construcciones lombardas hay que señalar las torres campanario. En general fueron construídas como cuerpo aislado (Vich, Cuixá (fig. 33), Santa Coloma de Andorra (fig. 34), Molló, etc.); otras veces integran el edificio templo (Ripoll, Barberá) (fig. 25), y en otros casos se levantan sobre el cimborio como ocurre en San Pons de Corbera (fig. 32) y en Santa Eugenia de Berga. En general son elegantes y altísimas estructuras, prismáticas o cilíndricas, cuyos ventanales y decoración de arcuaciones indican el número de plantas. Observemos que la estructura de la torre de Tabérnoles (fig. 24) es exacta a la ya citada con capiteles califales de San Mateo de Bages.

Una fórmula arquitectónica tan simple tuvo que arraigar profundamente. En efecto, supervivió durante todo el siglo XII. Pero a pesar de que su principal característica es la repetición de elementos y la monotonía de su técnica, pueden observarse variantes de tipo local que toman personalidad propia en ciertas comarcas aisladas. Las del valle de Andorra, son de una nave con cubierta leñosa y capilla absidal abovedada, de planta cuadrada o semicircular, unida a la nave por un arco que en Santa Coloma de Andorra, la más importante del grupo, es de herradura. No faltan en ellas los elegantes campanarios de tipo normal. El grupo local más interesante es el del valle de Bohí, grupo de iglesias de planta basilical con tres naves separadas por arquerías sobre columnas de fuste cilíndrico, cubiertas de madera a doble pendiente y tres ábsides decorados con un tipo especial de arcuaciones. Presentan muchas de ellas un pórtico muy amplio y una altísima y elegante torre. Destaca por su perfecta conservación la de San Clemente de Tahull (figs. 38, 41 y 42), famosa por sus pinturas, consagrada a principios del siglo XII. Hay que destacar también otro grupo pirenaico con edificios de cierta importancia caracterizados por sus bóvedas de arista. Este tipo de cubrimiento, que aparece por primera vez en la colegiata de Cardona y en el ábside de Tabérnoles (fig. 39), se desarrolló plenamente en las iglesias de Obarra (figura 40), Santa María de Aneu y otras.



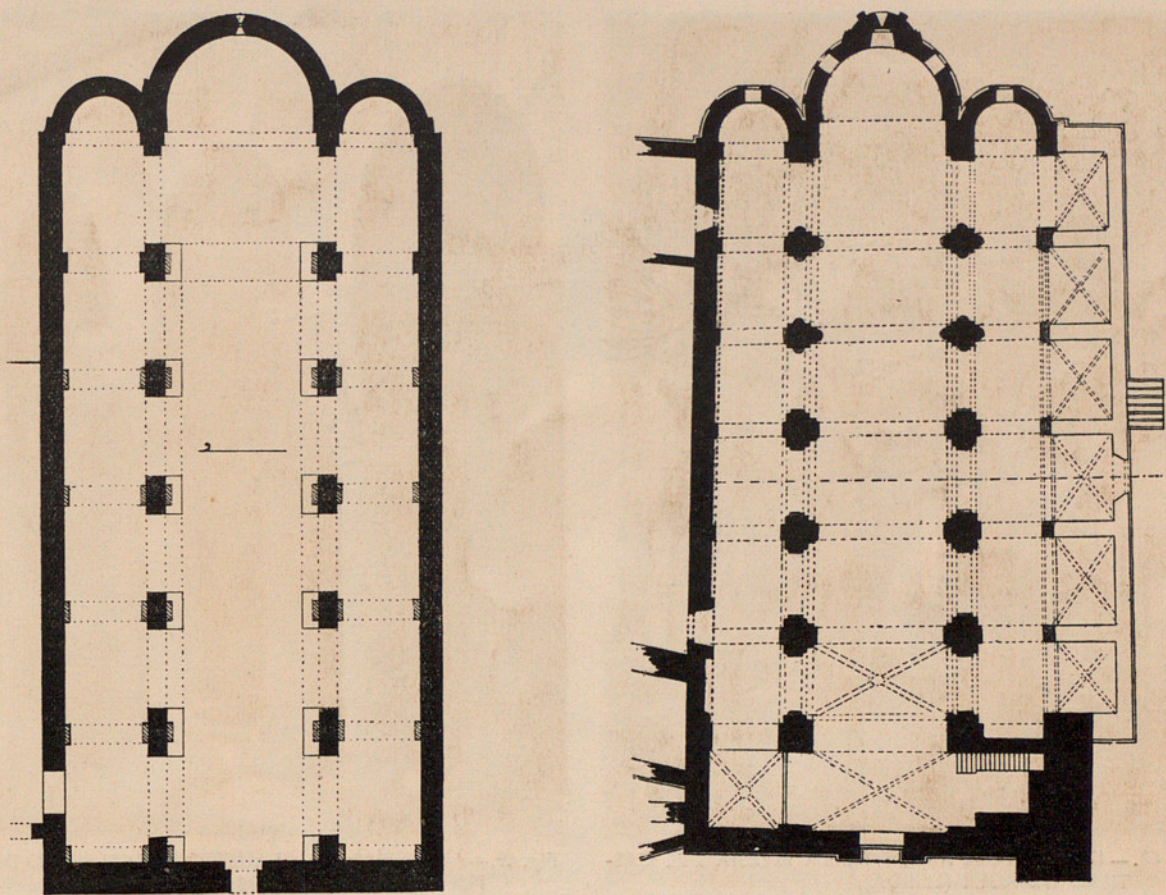
Fig. 42. — INTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN CLEMENTE DE TAHULL (LÉRIDA).



Figs. 43 y 44.—CRUZ EMPOTRADA EN EL TÍMPANO DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE ARLÉS DEL TECH (ROSELLÓN) Y VENTANA, PROCEDENTE DE LA MISMA, EN UNA CASA DE DICHA VILLA.



Fig. 45.—INTERIOR DE LA CATEDRAL DE ELNA (ROSELLÓN).



Figs. 46 y 47. — PLANTA DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE ARLÉS (ROSELLÓN). (Según Puig y Cadafalch.) ÍD. DE LA CATEDRAL DE ELNA (ROSELLÓN.) (Según Rogent y Brutails.)

EVOLUCIÓN DE LA ARQUITECTURA Y ESCULTURA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XI

La reacción decorativa contra la austeridad uniforme del estilo importado por los constructores lombardos, surge con fuerza a mediados del siglo XI. En el Rosellón y en ciertas comarcas de Cataluña, nunca fueron aceptadas con gran entusiasmo las estructuras sin decoración. En realidad, estas iglesias de sillarejo, todo lisura y simplicidad, tan abundantes en las regiones centrales de Cataluña, constituyen en el norte de los Pirineos, y aun en la vertiente meridional hacia la costa, verdaderos casos esporádicos. La escuela de constructores locales tan brillantemente comenzada en San Pedro de las Puellas, en Roda y en el grupo de San Genís les Fonts, siguió normalmente su evolución en una serie de grandes edificios de tres naves donde los escultores conservan su feudo. Quizá el más arcaico sea el de La Clusa, cerca del Pertús, siendo Santa María de Arlés del Tech y la catedral de Elna los mejores ejemplos roselloneses. La primera (fig. 46), estructura basilical consagrada en 1046, conserva en parte la decoración de su fachada. Una cruz con el Pantocrátor y el Tetramorfos (figura 43), empotrada en el tímpano de su entrada principal y dos ventanas, una de ellas trasladada a una casa particular (fig. 44), son herencia directa del arte del Maestro de San Genís. La personalidad de este escultor imprimió ciertamente carácter a la escuela rosellonesa. Vemos en los elementos decorativos de Arlés del Tech la persistencia de su estilo a



Fig. 48.— INTERIOR DEL ÁBSIDE DE LA IGLESIA DEL CASTILLO DE AGER (LÉRIDA).

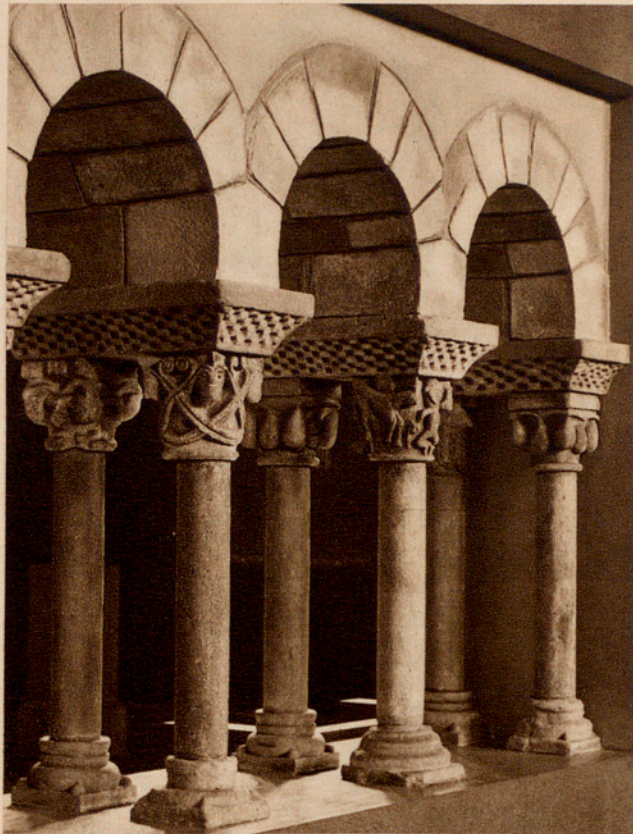
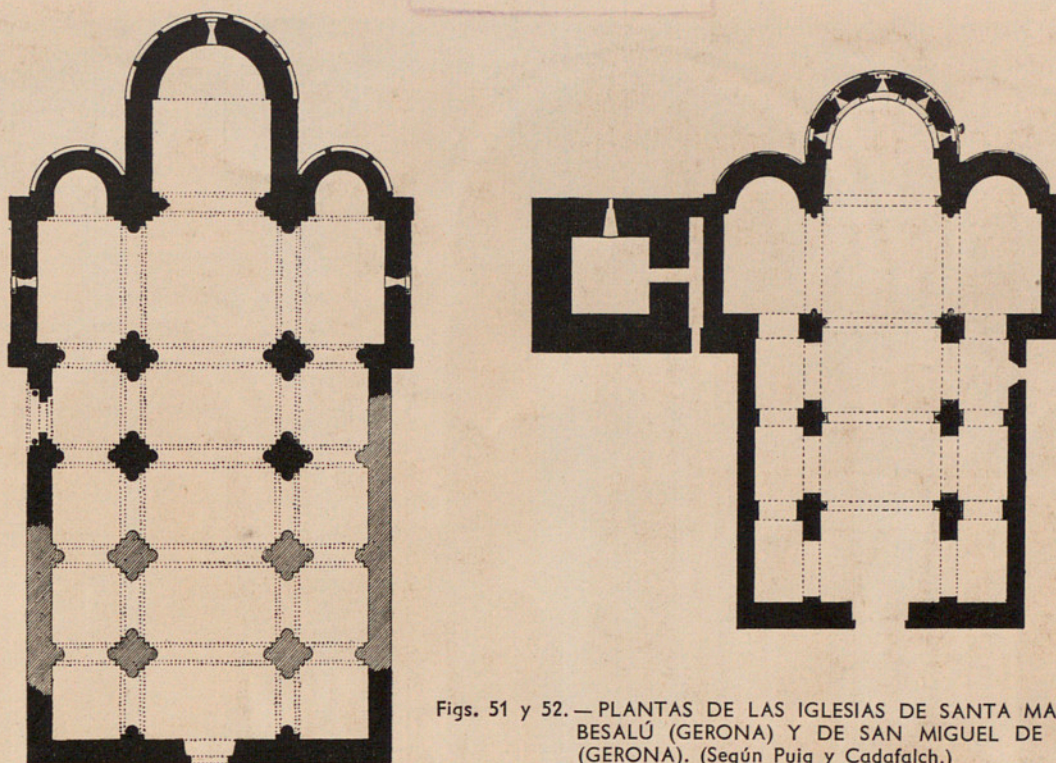


Fig. 49.— ARQUERÍAS DEL CLAUSTRO DE SAN PEDRO DE LAS PUELLAS. (Museo de Arte de Cataluña, Barcelona.)



Fig. 50.— DETALLE DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE MANRESA (BARCELONA).



Figs. 51 y 52. — PLANTAS DE LAS IGLESIAS DE SANTA MARÍA DE BESALÚ (GERONA) Y DE SAN MIGUEL DE FLUVIÁ (GERONA). (Según Puig y Cadafalch.)

pesar de que en ellos se acentúa la tendencia a la evasión del plano. La decoración tallada a bisel se presenta ya un tanto degenerada, pero los esquemas decorativos se enriquecen con la incorporación de animales salvajes y monstruos que desempeñarán un papel tan importante en el románico florido. La catedral de Elna (figs. 45 y 47), pese a lo irregular de su construcción, pues sufrió diversas interrupciones, es en esencia un edificio concebido y en gran parte ejecutado durante el segundo cuarto del siglo XI. Es de tres naves; la bóveda de la nave central con perpiaños apeados por medias columnas acordadas con el despiece de los pilares; los arcos de separación con las colaterales tienen asimismo medias columnas que en algunos casos terminan de una manera irregular sobre un altísimo basamento que recuerda los pilares de Roda. La persistencia de las fórmulas del gran monasterio gerundense se hace más visible en los capiteles, decorados con trenzas, lazos y hojas trilobuladas talladas toscamente a bisel, con figuras humanas y animales de factura muy tosca.

En algunos casos, la tradición antigua se mezcla con la fórmula lombarda. Es el más interesante entre ellos la grandiosa iglesia de tres naves que hizo construir Arnau Mir de Tost, a mediados del siglo XI, en su fortaleza de Ager (Lérida). Hoy en ruinas, conserva su cabecera con nichos enmarcados por arquerías, cuyos capiteles primorosamente labrados conservan con gran pureza la forma corintia romana (fig. 48). Otros capiteles conservados de lo que fueron sus naves corroboran la magnificencia del edificio y el buen arte del escultor que intervino en la obra.

Es muy probable que el claustro de San Pedro de las Puellas, de Barcelona, hoy destruido, sea una buena muestra de la persistencia decorativista en el período de auge del ascetismo de tipo lombardo (fig. 49). De pertenecer al siglo XI, como parece, sería el más antiguo de los claustros de doble columna con capiteles historiados que gozaron de tanta popularidad en pleno siglo XII.

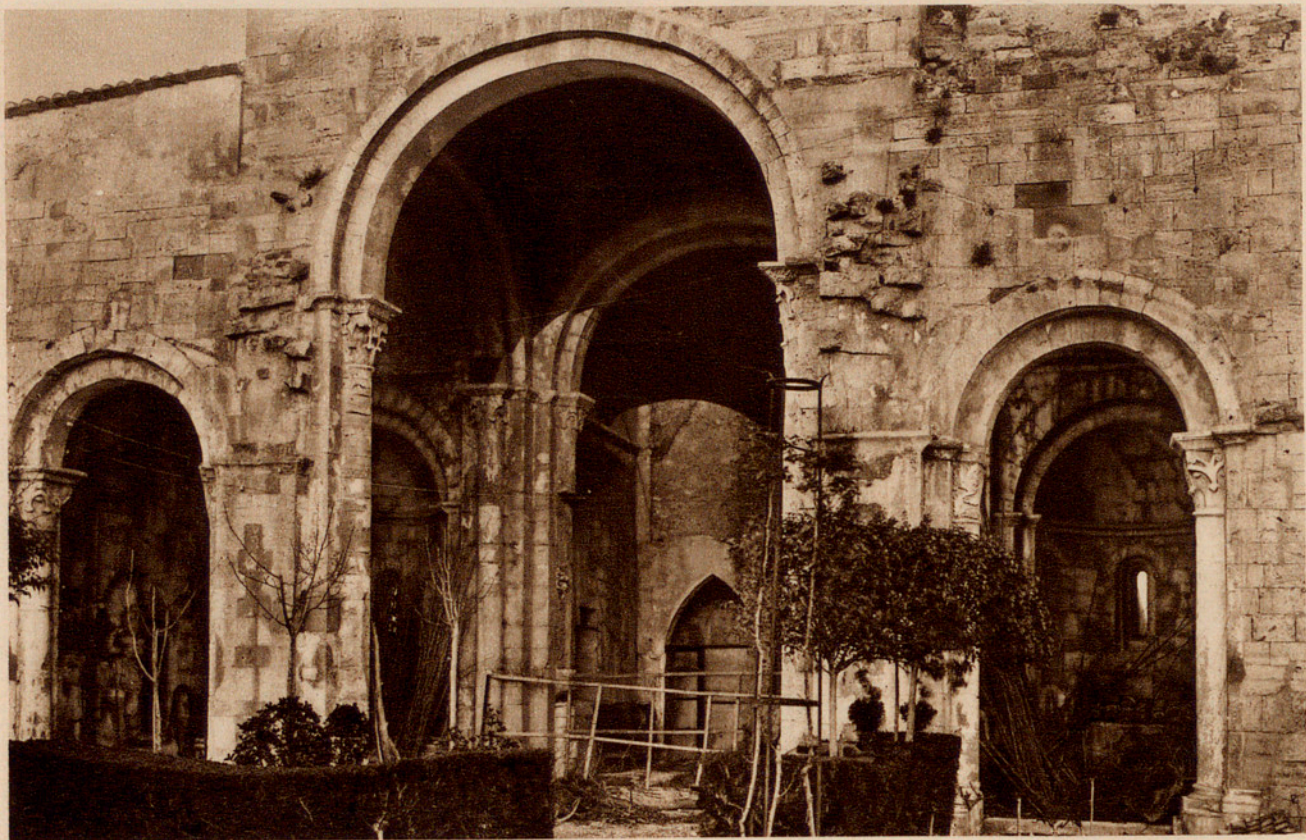


Fig. 53. — CABECERA DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE BESALÚ (GERONA).



Figs. 54 y 55. — CAPITELES DE LA CABECERA DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE BESALÚ (GERONA).

El arcaísmo de la escultura y los perfiles de las basas señalan su íntimo parentesco con lo que queda del primitivo claustro de Santa María de Manresa (fig. 50), probable reliquia de las obras de reconstrucción llevadas a cabo hacia 1020 por el tantas veces mencionado obispo Oliva.

En la vertiente meridional pirenaica se conserva una serie de grandes edificios, notables por su buena construcción, que, considerados hasta ahora como casos esporádicos del siglo XII no recibieron la atención que merecen. Santa María de Besalú, quizá el mayor de ellos, conserva su cabecera, que puede corresponder a la consagración de 1055 (figs. 51, 53-56). Fué una basílica de tres naves con bóveda de cañón en la central y en las laterales, con sus perpiaños doblados y medias columnas adosadas. La riqueza de la construcción viene relevada por las arquerías que decoran el exterior de los ábsides laterales (fig. 56). El aparejo es de grandes bloques de buena cantería, despiezo regular y gran galga, valorado todo por la perfecta talla de los capiteles y ábacos. Se desarrollan en ellos diversos modelos de orden corintio, con acantos clásicos, emparentados con obras francesas coetáneas, y palmetas, hojas, flores talladas a bisel, supervivencia innegable de los escultores de Roda. Ciertos lazos que se desarrollan en la decoración de los ábacos recuerdan los temas tallados con mayor tosquedad en la catedral de Elna. Coetánea parece, y de la mano de los mismos escultores, la portada del Hospital en la misma villa de Besalú (fig. 57).

Otra iglesia notable que viene a justificar la ilación estilística del grupo es la de San Miguel de Fluviá, de bellas proporciones con sus tres naves con perpiaños sobre medias columnas y ábside central decorado con arquería interior y arcuaciones exteriores de tradición lombarda (fig. 52). La escultura es tosca, pero sus figuras, y especialmente la forma peculiar en la estilización de los capiteles corintios, revelan una evolución de los tipos roselloneses (figs. 58 y 59). Nada se opone a que, cuando la consagración del templo en el año 1066, todo ello estuviera casi terminado. Tanto en Besalú como en San Miguel de Fluviá, persisten las basas de tipo califal.

Esta escuela local se desarrolló con personalidad propia y cierta brillantez en un grupo de importantes iglesias gerundenses. Quizá sea la más antigua y la más típica la de San Pedro de Galligans, en la propia Gerona. Es una iglesia de tres naves, con planta de cruz latina que parece estaba ya terminándose en 1130. Nos interesa ante todo su portada con arcos en gradación decorados con bajorrelieves de tipo muy arcaico a base de temas vegetales y lazos (fig. 60). Muy arcaicos son los capiteles cúbicos, las columnas estriadas y sus basas de perfil califal. Nos recuerda todo ello la técnica de las esculturas que decoran la silla episcopal y el ara del altar mayor de la catedral de Gerona, talladas en mármol, piezas capitales en la historia del arte románico por su arcaica fecha conocida: la consagración del año 1030. Es posible que la portada de San Pedro de Galligans no esté muy alejada de esta fecha. El resto de la iglesia es posterior, pero no pueden ser muy tardíos los soberbios capiteles de su nave central, con leones y temas iconográficos figurados, de significado desconocido (figs. 62 y 63). Son esculturas recias que enlazan estilísticamente con los de Porqueras, San Juan de las Abadesas, San Esteban de Bas y San Juan les Fonts. La cabecera de Galligans, de proporciones excepcionalmente bellas, con arquería en el interior del ábside central y bellos capiteles apeando los perpiaños, parece obra de construcción más tardía. Sus esculturas están influenciadas por el Maestro de Cabestany y por consiguiente no son anteriores a la mitad del siglo XII. La asimetría del crucero acusa al parecer la adaptación de

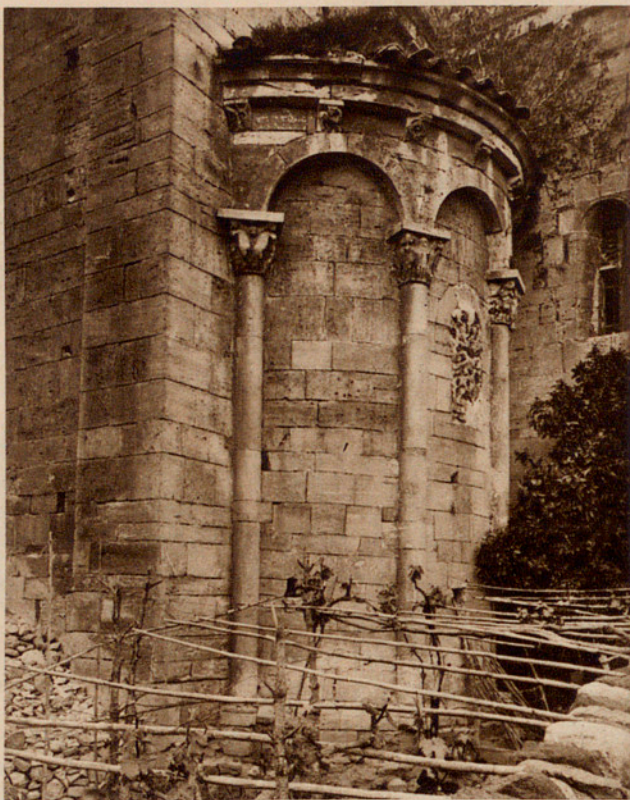


Fig. 56. — ÁBSIDE LATERAL DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE BESALÚ (GERONA).



Fig. 57. — PORTADA DEL HOSPITAL DE BESALÚ (GERONA).



Figs. 58 y 59. — CAPITALES DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE FLUVIÁ (GERONA).



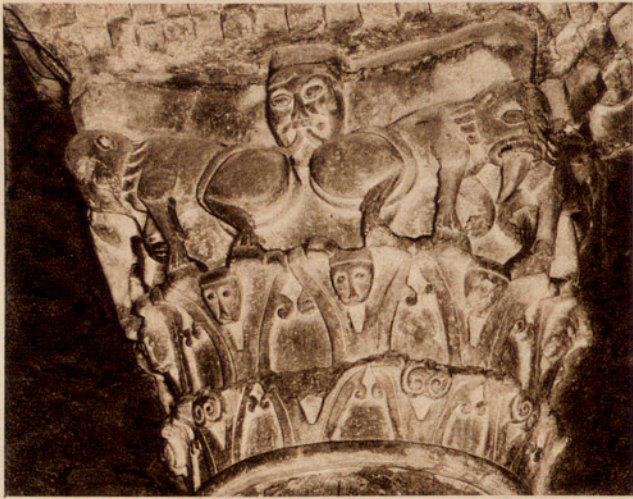
Fig. 60. — PORTADA DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE GALLIGANS, GERONA.



Fig. 61. — INTERIOR DE UN ÁBSIDE DEL MONASTERIO DE SAN JUAN DE LAS ABADESAS (GERONA).



Figs. 62 y 63. — CAPITELES DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE GALLIGANS, GERONA.



Figs. 64 y 65. — CAPITELES DEL MONASTERIO DE SAN JUAN DE LAS ABADESAS (GERONA).



Fig. 66. — PORTADA DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE PORQUERAS (GERONA).



Fig. 67. — CAPITEL DEL ARCO TRIUNFAL DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE PORQUERAS (GERONA).



Fig. 68. — TÍMPANO DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE SAN POL EN SAN JUAN DE LAS ABADESAS (GERONA).



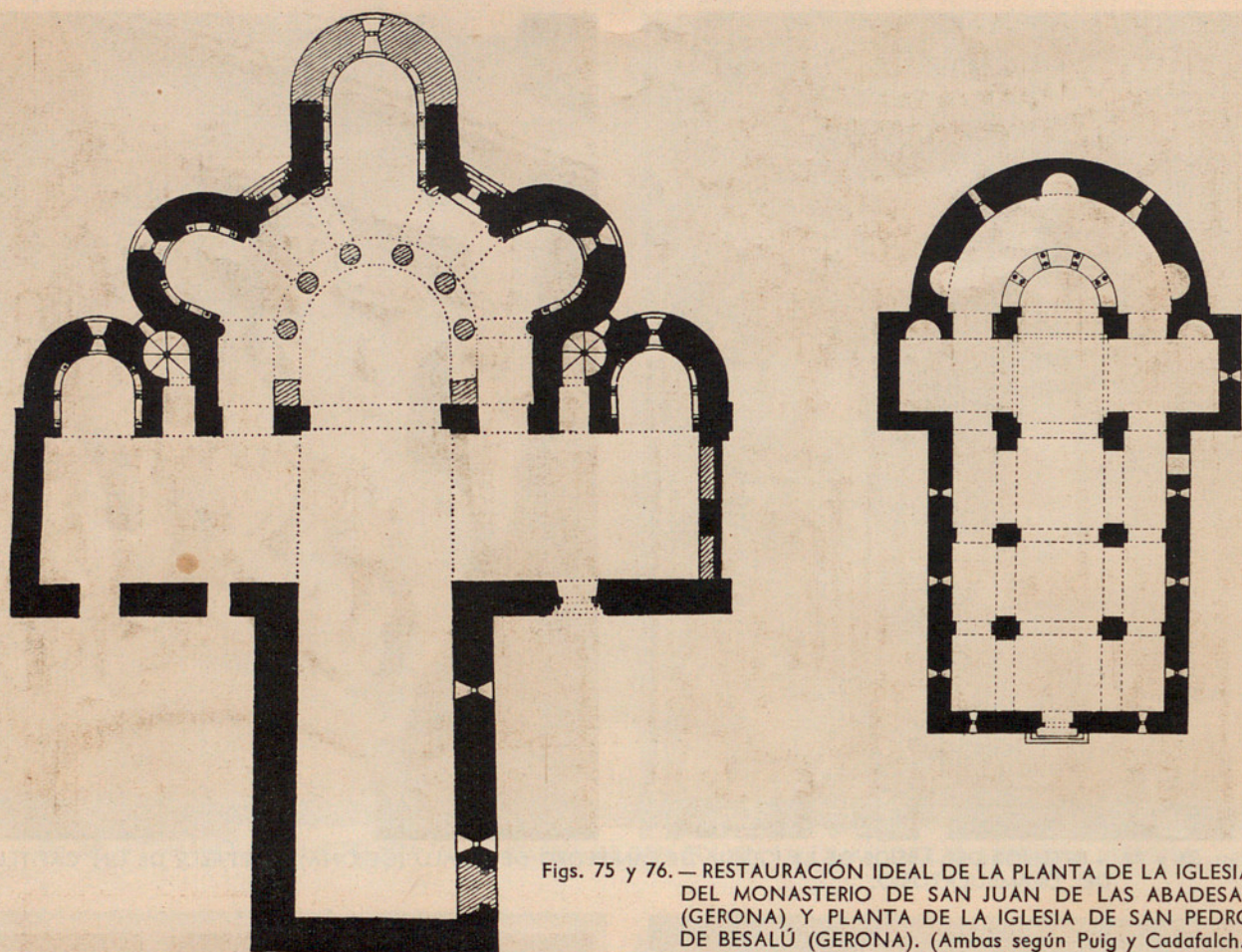
Figs. 69 y 70. — CAPITEL DEL ÁBSIDE DE LA IGLESIA DE SAN ESTEBAN DE BAS (GERONA).



Figs. 71 y 72. — INTERIOR DEL ÁBSIDE DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE BESALÚ (GERONA) Y DETALLE DE UN CAPITEL DEL DEAMBULATORIO.



Figs. 73 y 74. — EXTERIOR DE LA CABECERA E INTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN JUAN LES FONTS (GERONA).



Figs. 75 y 76. — RESTAURACIÓN IDEAL DE LA PLANTA DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SAN JUAN DE LAS ABADESAS (GERONA) Y PLANTA DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE BESALÚ (GERONA). (Ambas según Puig y Cadafalch.)

una iglesia más antigua en el brazo izquierdo. Parece corroborarlo la existencia en este sector de una puerta tapiada de estructura árabe.

Caso verdaderamente esporádico del influjo francés en Cataluña es la iglesia del monasterio de San Juan de las Abadesas, enorme cruz griega con tres ábsides (fig. 75); el central, con deambulatorio y capillas radiales, quedó sin terminar, cubriéndose más tarde de una manera arbitraria. Todo ello, con su rica decoración interior de arquerías con capiteles historiados, resulta una adaptación, con fuerte sabor indígena, de la planta típica de los grandes santuarios de peregrinación. Sus esculturas, dentro de un tipo similar a las de San Pedro de Galligans, conservan un marcadísimo influjo hispánico (figs. 64 y 65). Inscripciones cúficas y temas orientales se mezclan con cabezas de lobo de tipo jaqués. Este edificio, por su estructura y decoración, es uno de los elementos más anómalos de la arquitectura románica catalana. El cenobio, de monjas en un principio, pasa a los canónigos regulares de Aquisgrán en 1017 simultáneamente a la instauración de la sede episcopal de Besalú, suprimida en 1054. En 1083 pasó a la jurisdicción de San Víctor de Marsella hasta 1114 en que se establecieron en él canónigos regulares de San Agustín. Existe un acta de consagración en 1150 que es demasiado tardía para corresponder a la iglesia antes estudiada.

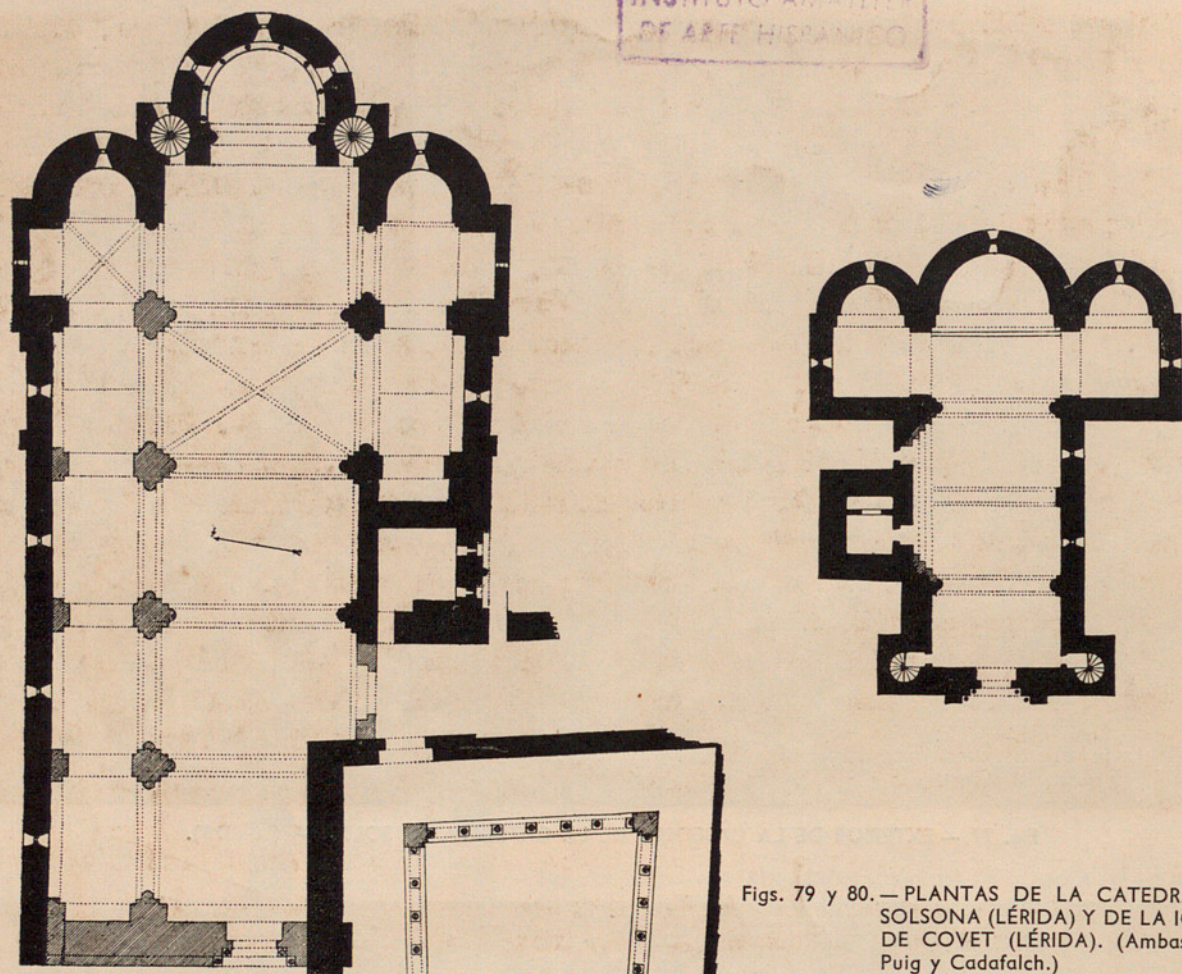
La iglesia de Porqueras, elegante edificio cercano al lago de Bañolas (Gerona), sorprende por la perfecta labra de su cantería. Es uno de los mejores ejemplos, quizá la obra maestra, de la escuela arquitectónica que se desarrolló en Gerona de fines del siglo XI a



Fig. 77. — EXTERIOR DE LA CABECERA DE LA CATEDRAL DE SOLSONA (LÉRIDA).



Fig. 78. — DETALLE DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE LLADÓ (GERONA).



Figs. 79 y 80. — PLANTAS DE LA CATEDRAL DE SOLSONA (LÉRIDA) Y DE LA IGLESIA DE COVET (LÉRIDA). (Ambas según Puig y Cadafalch.)

comienzos del XII. Resulta caso único de persistencia de la arcaica fórmula del gran arco sobre columnas exentas enmarcando el ábside. Los capiteles son aquí enormes y se decoraron con figuras humanas monstruosas entre ramajes y rosetas (fig. 67) que nos recuerdan la técnica peculiar de la portada de San Pedro de Galligans. En su iconografía intervienen las serpientes que, como veremos, tienen un papel tan importante en la de la Seo de Jaca. Los ábacos, de tamaño y labra inusitados, contienen el Pantocrátor con los Apóstoles y la Virgen Madre y otras figuraciones bíblicas. Su arte se une con el grupo de San Juan de las Abadesas y no desdice de los capiteles de la nave de San Pedro de Galligans. La portada es una variante estructural de las típicas portadas flanqueadas por columnas bajo arcos en gradación, en este caso ultrasemicirculares (fig. 66). Su escultura refleja la de la cabecera de Santa María de Besalú. Se repiten aquí los frisos de palmetas, contacto lejano también con las escuelas de Jaca y Tolosa.

La fecha de consagración, 1119, de la iglesia de tres naves de San Esteban de Bas (Gerona), cuyas esculturas justifican la inclusión en el grupo que estamos estudiando, viene a corroborar la cronología apuntada antes. La decoración se limita en este caso a los temas iconográficos de los capiteles que parecen obra posterior, aunque más tosca que la de Porqueras y San Juan de las Abadesas. Por lo menos dos escultores contribuyeron a su labra: uno de ellos (fig. 70) recuerda el rudísimo tímpano de la iglesia de San Pol, en San Juan de las Abadesas (fig. 68), seguidor mediocre del maestro de los capiteles de Porqueras. El otro



Fig. 81. — DETALLE DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE COVET (LÉRIDA)



Fig. 82. — DETALLE DE LA ARQUIVOLTA SUPERIOR DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE COVET (LÉRIDA).

escultor, mejor dotado, reproduce con gran fidelidad (fig. 69) el estilo del Maestro de Cabestany, cuya personalidad estudiaremos en relación con la escuela rosellonesa del siglo XII. En la decoración de los ábacos aparecen las hileras de tacos vistas en San Miguel de Fluviá y San Juan de las Abadesas.

El arcaizante Maestro de San Pol intervino quizá en la decoración de San Juan les Fonts. Es un edificio de tres naves cuidadosamente labrado, como todos los que pertenecen al grupo gerundense, con cantería de gran escuadría. Fué fundación antigua, cedida a fines del siglo XI al monasterio de San Víctor de Marsella, donación confirmada en 1106 y 1126, fechas que quizá hagan referencia a la construcción de la iglesia actual (figs. 73 y 74).

Más difícil resulta encajar la monumental iglesia de San Pedro de Besalú, caso único en el románico catalán, por su deambulatorio con arquería de columnas dobles. Capiteles y basas aparecen decorados con esculturas sin paralelo en la región (figs. 71 y 72). El estilo de sus hojas de acanto, sus composiciones historiadas, los frisos y pormenores de sus cornisas de sabor clásico, nos llevan al recuerdo de las esculturas del Norte de Italia. Es muy probable que su autor fuera un italiano representado en nuestro país por esta obra única que no sentó escuela ni tuvo imitadores. Los elementos escultóricos que figuraron en la terminación del templo — ya estudiaremos el gran ventanal de la fachada (fig. 101) —, nos confirman el paso fugaz de este artista extranjero y la conclusión del edificio dentro de la primera mitad del siglo XII.

En las iglesias de Lladó y Cistella, se advierte la mano de un escultor de gran calidad que, conservando todavía mucho del estilo Roda-San Genís, supo adaptar a maravilla las novedades estilísticas de la escuela del Rosellón y de Ripoll, que estudiaremos en las páginas que siguen. El contacto de las primorosas portadas de estas iglesias (fig. 78) con la de Custoges en el Rosellón (fig. 98), se evidencia comparando técnicas y elementos ornamentales. Son un ejemplo más de la belleza y pujanza del románico gerundense. La iglesia de Lladó consta que estaba abandonada y en estado lamentable cuando, en 1081, fué cedida a los agustinos, y de ella existe un acta de consagración fechada en 1089.

La provincia de Lérida presenta pocos monumentos románicos anteriores al desarrollo de la escuela de canteros y escultores nacida de la construcción de la catedral. Su escasez justifica la independencia estilística de que hacen gala.

La catedral de Solsona, el más notable, es una gran estructura de tres naves abovedadas a cañón seguido, con perpiaños sobre pilar acodillado y medias columnas adosadas. La cabecera, de tres ábsides decorados interiormente con arquerías, estaría ya en obra cuando la consagración de 1070 (figs. 77 y 79). La escultura no se limita a los capiteles de la decoración absidal, sino que llenó de elementos decorativos los ventanales de la torre y de grotescas figuras los canecillos de los hastiales del crucero. Todo ello revela un arte lleno de personalidad que no arranca de la escuela gerundense ni presenta contacto directo con el arte de Rosellón y Ripoll. El estilo de estos elementos recuerda las obras de un escultor que firmó por dos veces con su nombre, MIRUS, en los capiteles de la iglesia de Madrona (Museo de Solsona). Se hace difícil precisar el estilo de las esculturas de Solsona, dado el mal estado en que se hallan, pero nos inclinamos a buscar su origen en la corriente que se desarrolló con tanto empuje a fines del siglo XI por las regiones del norte de Aragón y Navarra.

Quizá nos induzca a proponer tal hipótesis la existencia, en el norte de la provincia de Lérida, de la excepcional iglesia de Covet. Su decoración se limita a los capiteles de una

curiosa galería en el grueso del muro de la fachada, y a su soberbia portada, cuyas dovelas se decoran con temas en alto relieve (figs. 81 y 82). Figuras bíblicas como Adán y Eva, flanqueando el árbol del Bien y del Mal con la serpiente; la Sagrada Familia; ángeles y arcángeles acosando al monstruo del pecado; músicos, monstruos y escenas circenses. Todo ello, en arte de impresionante sinceridad, fuerte y franco, mucho más libre que la elaborada técnica estilística de lo netamente catalán. Podemos señalar otra obra del mismo escultor en la iglesia de Artaiç (Navarra) (fig. 247), y quizá con ello fijar la dirección de la corriente que creó los interesantes monumentos de Solsona y Covet.

LOS TALLERES DE MARMOLISTAS DEL ROSELLÓN

No sabemos con precisión cuándo y en qué forma se produjo en la arquitectura del Rosellón una fecunda reacción hacia lo decorativo. Aparentemente, hay que buscar en las ruinas de Cuixá el nexo de unión entre los elementos escultóricos aislados del segundo cuarto del siglo XI (Arlés del Tech, claustro de San Genís y catedral de Elna) y la gran floración de escultura decorativa del siglo XII. El museo de arte medieval de Nueva York llamado Los Claustros, alojamiento actual de una gran serie de elementos arquitectónicos y escultóricos procedentes del gran monasterio de Cuixá, conserva unos capiteles de mármol que se creen parte del baldaquino construído en este monasterio por el abad Oliva, minuciosamente descrito por el monje García en su famosa carta del año 1042. Son capiteles corintios con acantos de buena traza combinados con las hojas polilobuladas califales y con las hileras de pequeños discos característicos del grupo escultórico Roda-San Genís. Sin salto brusco, estos capiteles enlazan con la serie precedente del gran claustro de Cuixá, reconstruído en parte en el mencionado museo americano y montado el resto, modernamente, en la fachada de la iglesia de Prades (fig. 83).

La mayoría de estos capiteles presentan elementos vegetales, con palmetas talladas a bisel y volutas de factura simple. Desaparecieron totalmente los lazos y motivos de esquema geométrico. En cambio se enriquece considerablemente en ellos el repertorio de fauna fantástica: águilas con las alas extendidas, colocadas en los ángulos; leones dispuestos simétricamente, solos o atacando a corzos; monstruos de pie en los ángulos; deformes cabezas con patas de animal saliéndoles de la boca, etc. (figs. 84 y 85). La figura humana, reducida siempre a la cabeza, aparece en perfecta frontalidad en la parte alta del capitel, en lucha con monstruos, pájaros y leones, o bien víctima de la voracidad de animales fantásticos. Algunos elementos florales surgen como complemento decorativo prescindiendo de toda simetría, o en forma de tronco estriado, arranque de volutas. Todos estos temas se repiten en otro pequeño claustro de Cuixá, también destruído aunque una buena parte de su arquería, simple, se conserva en el Museo de Toledo (Ohío, Estados Unidos).

Los escultores de los dos claustros de Cuixá parecen, por su estilo arcaizante y poco desarrollado, los iniciadores de un ciclo decorativo que abarca enorme área geográfica, incluyendo una serie incontable de monumentos. En ellos, la arquitectura sigue generalmente la tradición constructiva de la respectiva región, pero sorprende la extraordinaria unidad de su decoración escultórica. Característica importante es que casi todos los elementos decorativos están tallados en mármol rosado o blanco con vetas grises, de tipo pire-



Fig. 83. — ELEMENTOS DEL CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE SAN MIGUEL DE CUIXÁ EN LA IGLESIA DE PRADES (ROSELLÓN).



Figs. 84 y 85. — CAPITELAS PROCEDENTES DEL CLAUSTRO DE SAN MIGUEL DE CUIXÁ, HOY EN LA IGLESIA DE PRADES (ROSELLÓN).

naico. Después de un detenido análisis comparativo de muchos elementos de tal decoración arquitectónica, hemos llegado a la conclusión de que toda esta escultura procede de una fuente única, que no puede explicarse, como sucedió en otros casos de Francia, Castilla y Cataluña, por la actuación de grupos ambulantes de escultores. Creemos que durante la segunda mitad del siglo XI se desarrollaron en las canteras de mármol del Rosellón uno o varios talleres de escultura que trabajaban según los métodos de producción en serie en la talla de capiteles, basas, columnas, ábacos, cornisas, canecillos y relieves decorativos y quizá estructurales, como son las piezas cilíndricas que guarnecen las pequeñas bóvedas de arista características de la escuela rosellonesa.

Parece ser que unos pocos maestros crearon los modelos, y éstos, copiados en tamaños diversos por los canteros del taller, eran enviados, ya listos para su colocación, al edificio destinatario. En estos talleres, no sólo se labraban elementos sueltos, sino portadas completas, claustros y ventanales. Esta producción en serie perduró por más de cien años, probablemente desde la segunda mitad del siglo XI hasta fines del XII, y extendió su exportación hasta el famoso monasterio de San Pons de Thomières, en los dominios del Conde de Tolosa hacia el norte, y hasta San Pedro de Roda y Ripoll por el sur. Los principales monumentos roselloneses decorados con esta escultura *standard* son los siguientes: monasterios de Cuixá y Serrabona; iglesias parroquiales de Cornellá de Conflent, Vilafranca de Conflent, Custoges, Espirá de l'Aglí y Brollá y claustro de la catedral de Elna.

En Cuixá, además de multitud de capiteles, basas, fustes y cornisas, hallados entre las ruinas, se conserva una magnífica portada, reconstruída modernamente (figs. 86, 88 y 89). El orden de sus elementos aparece indudablemente alterado, y a pesar de ello la mayoría de piezas encajan en la nueva estructura porque se dió a cada una de ellas una forma ingeniosamente calculada de manera que fuera fácil su colocación en múltiples posiciones. Todos los elementos son bloques o placas de mármol del mismo grosor, con su cara frontal decorada con relieves planos, tallados en cubeta. Esta portada de Cuixá es un muestrario casi completo de la industria escultórica rosellonesa, con sus frisos y listeles de secciones y longitudes diversas, decorados con lazos y tallos ondulantes con hojas trilobuladas, derivados de lo de San Genís; hileras de dientes de pescado, adaptación del tipo lombardo; canecillos con temas de flora y fauna, adaptados ya alguno de ellos a la curvatura de los arcos; dove-lajes de tamaños diversos decorados con tallos ondulantes con alternancia de monstruos, todo ello trazado y tallado con tal maestría y nitidez, que resultan dignos precursores de las modernas producciones en serie perfectamente organizadas. Naturalmente, todos estos elementos constituyen decoración aplicada a estructuras construídas independientemente. El concepto ornamental de esta escuela de escultores se aparta de lo visto en la mayoría de construcciones románicas cuyos elementos decorativos integran la parte viva de la estructura sustentante.

EL MAESTRO DE SERRABONA. — La obra más importante de los marmolistas roselloneses se conserva en Serrabona, solitario monasterio en el norte del Pirineo con iglesia de planta en cruz, quizá del siglo XI, redecorada ricamente con toda probabilidad hacia 1151, fecha de su segunda consagración. La reforma consistió en la adición de una galería porticada meridional, la decoración de la fachada y la construcción de un magnífico coro en la nave central (fig. 87). Sorprende el encontrar en sitio tan desierto una tal riqueza en la



Fig. 86. — PARTE SUPERIOR DE LA PORTADA DEL MONASTERIO DE SAN MIGUEL DE CUIXÁ (ROSELLÓN).



Fig. 87. — CONJUNTO DE LA ARQUERÍA INTERIOR DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SERRABONA (ROSELLÓN).

decoración. Todos los temas roselloneses aparecen en Serrabona en su mejor momento; fueron llevados allí ya completamente terminados por un escultor secundario que encargado de la adaptación modificó ciertos detalles. El Maestro de Serrabona supo dar un valor original a capiteles y frisos (figs. 90 y 91) imprimiendo un sentido vital, casi emocionante, a los modelos repetidos centenares de veces. Puede considerársele como uno de los grandes escultores europeos de la primera mitad del siglo XII. Unas piezas sueltas que no llegaron a colocarse, yacen todavía intactas en Serrabona. Son elementos de una pequeña arquería primorosamente tallada que corroboran nuestra hipótesis respecto a los métodos de trabajo de los escultores pirenaicos.

Trabajos más tardíos pueden estudiarse en la iglesia de Cornellá del Conflent, con su bellísima portada y la decoración de sus ábsides (figs. 92 y 93), y en el claustro de la catedral de Elna (figs. 94-96), cuya galería meridional, la más antigua y escultóricamente la más importante, en realidad modelo de las otras, estaba terminada mucho antes del fallecimiento en 1186 del obispo Guillem Jordá. Parece que en ambas obras intervino principalmente la mano de un solo escultor, digno heredero de los modelos del Maestro de Serrabona y creador afortunado de nuevos temas iconográficos en la obra del claustro de Elna.

EL MAESTRO DE CABESTANY. — Pero no pudo todo tallarse al pie de la cantera; algunos escultores se desplazaban para el montaje de piezas, desertando en ocasiones del taller de origen y trabajando por su cuenta en la decoración de iglesias distantes. Poco a poco el estilo rosellonés se extendió por las regiones vecinas imprimiendo carácter a la mayoría de construcciones levantadas durante el siglo XII en los territorios de la Marca Hispánica. Quizá no sea único el caso de un escultor notable que interfiere con sus sorprendentes andanzas la plácida organización de los talleres roselloneses. Le llamamos Maestro de Cabestany por ser su obra maestra el extraordinario tímpano marmóreo que se conserva en la parroquial de este pueblecito cercano a Prades. Es una obra que sorprende por su vigor y por la expresión contundente de cada personaje (fig. 99). La majestad de Dios está plasmada con las fórmulas más simples del repertorio iconográfico medieval: la expresión de sorpresa del santo de la izquierda contrasta con la beatífica dulzura de la Virgen y los ángeles. Son también plásticamente bellas otras escenas del mismo tímpano, vivificado todo ello por un ritmo feroz donde los paños minuciosos y arbitrarios juegan con las elocuentes desproporciones de las manos y la desconcertante concreción de masas y planos que llega a derrotar definitivamente la fórmula arquitectónica.

El paso de este escultor por el Rosellón no fué fugaz, a pesar de que tenemos la convicción de que ni era éste su país de origen ni su formación artística arranca de las canteras pirenaicas. Su mano reaparece en la portada de la iglesia de Boló, a pocos kilómetros de Cabestany (fig. 97). El indisciplinado genio resuelve aquí a su manera el problema de llenar con temas bíblicos el estrecho friso que corona la portada; coloca escena tras escena y acomoda cánones y proporciones al angosto espacio disponible. La identidad de estructuras en las obras rosellonesas de la primera mitad del siglo XII es tal, que el Maestro de Cabestany resulta, no solamente un caso esporádico, sino una verdadera revolución. Los capiteles de Boló son copiados de los tipos industrializados del Rosellón, pero basas, cimacios y canchillos responden al concepto genial de su autor.

Siguió éste su increíble peregrinación tallando en Errondo, lugar del Pirineo navarro,



Figs. 88 y 89. — DETALLES DE LAS JAMBAS DE LA PORTADA DEL MONASTERIO DE SAN MIGUEL DE CUIXÁ (ROSSELLÓN).



Fig. 90. — CAPITEL DEL INTERIOR DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SERRABONA (ROSELLÓN).



Fig. 91. — DETALLE DE UN CAPITEL DEL INTERIOR DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SERRABONA (ROSELLÓN).



Fig. 92. — TÍMPANO DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE CORNELLÁ DEL CONFLENT (ROSELLÓN).

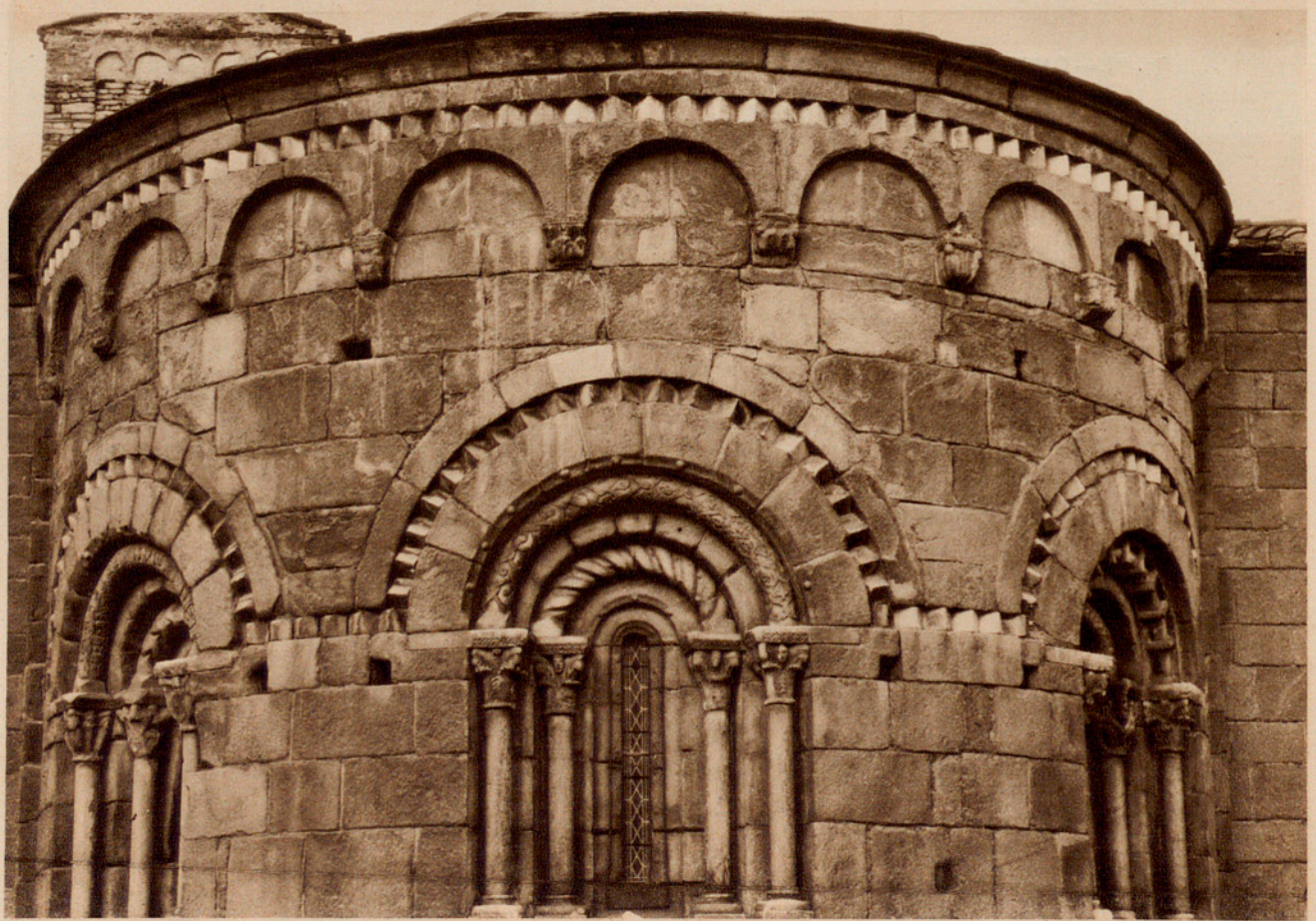


Fig. 93. — DETALLE DEL ÁBSIDE DE LA IGLESIA DE CORNELLÁ DEL CONFLENT (ROSELLÓN).



Fig. 94. — CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE ELNA (ROSELLÓN).



Fig. 95. — DETALLE DE UN CAPITEL DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE ELNA (ROSELLÓN).



Fig. 96. — DETALLE DE UN CAPITEL DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE ELNA (ROSELLÓN).



Fig. 97. — PORTADA DE LA IGLESIA DE BOLÓ (ROSELLÓN).



Fig. 98. — PORTADA DE LA IGLESIA DE CUSTOGES (ROSELLÓN).



Fig. 99. — DETALLE DEL TÍMPANO DE CABESTANY (ROSELLÓN).

una curiosa portada (actualmente en una colección americana). En Francia conocemos de su mano el sarcófago marmóreo de San Hilario, primer obispo de Carcasona, conservado en el pueblo de Saint-Hilaire (Aude) y unos capiteles de Rieux Minervois (Aude) con la representación de la Magdalena llevada por los ángeles, exacta a la que aparece en el tímpano de Cabestany.

En Cataluña ejecutó la portada principal de San Pedro de Roda. Lo poco que de ella se conserva, diversos fragmentos *in situ* y un maravilloso relieve con la representación de San Pedro salvado, en una colección barcelonesa, demuestran que fué obra de gran empuje primorosamente tallada en mármol del Rosellón. Su influjo en la región gerundense no cayó en saco roto, pues aparece en los capiteles del sector derecho en la cabecera de San Pedro de Galligans, en una escena de martirio, en otra con Jesús rodeado por los Apóstoles y en algunos capiteles de la iglesia de San Esteban de Bas.

EXPANSIÓN DE LA OBRA DE LOS ESCULTORES ROSELLONESES. — Hemos hecho ya referencia a capiteles y otros elementos arquitectónicos de mármol que, fabricados en las canteras rosellonesas, atravesaron los Pirineos para pasar a integrar la decoración de monumentos gerundenses. En algunos de estos monumentos la labor escultórica de este tipo toma tales proporciones que obliga a creer en el desplazamiento de los propios artistas. Véanse como ejemplos notables el tímpano de la iglesia de Santa María de Besalú (fig. 100), hoy en Barcelona, y el gran ventanal de la fachada de la iglesia de San Pedro en la misma villa (fig. 101). Ambas son obra del más típico estilo rosellonés. En el primero resulta tan patente la identidad de sus figuras con uno de los capiteles del claustro de San Pons de Thomières, hoy en el Louvre, que no es temerario adjudicarlos a un maestro único. La divergencia estilística entre dicho tímpano de la iglesia de Santa María y las esculturas de la cabecera, marcan dos etapas en la construcción del edificio.

Son asimismo rama del tronco rosellonés las esculturas de la catedral de la Seo de Urgel y ciertos capiteles de la arruinada iglesia de Anserall (Lérida), todos ellos tallados en el bronco granito del país. Entre las obras escultóricas importadas desde el Rosellón, merecen citarse los capiteles marmóreos de la primitiva portada de la parroquial de Camprodon y los canecillos de la de Molló, ambas cercanas a Ripoll. Es en el propio Ripoll donde fructifica con más empuje la semilla de los canteros pirenaicos, pero el arte rosellonés, al tomar carta de naturaleza en el corazón de la vieja Cataluña, cristaliza en forma peculiar con facetas técnicas originales y desarrollando extraordinariamente su capacidad narrativa. Ello justifica que sea trazada una escuela independiente con los elementos que integran el grupo ripollense.

LA ESCUELA DE RIPOLL

La historia del monasterio de Ripoll presenta lamentables lagunas. Parece ser que a la muerte del abad Oliva sufrió un período de gran decadencia, pasando a depender de la abadía de San Víctor de Marsella. Consta que Bernardo, primer abad marsellés (1071-1102), realizó ampliaciones y reformas en el monasterio. Éste sufrió tanto con el paso de los siglos, que hoy resulta muy difícil situar adecuadamente los elementos escultóricos y arquitectó-



Fig. 100. — TÍMPANO PROCEDENTE DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE BESALÚ (GERONA). (Colección particular, Barcelona.)



Fig. 101. — VENTANA DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE BESALÚ (GERONA).

nicos que aparecieron mutilados y desplazados de su lugar de origen cuando la restauración realizada a fines del siglo XIX. La famosa portada, obra maestra de la escultura románica, es el único elemento posterior a la incorporación marselesa que se conserva en su sitio y virtualmente completa.

Está constituida por un cuerpo adosado a la fachada con hueco único, sin tímpano, enmarcado por siete arcos en gradación decorados con temas sagrados, elementos de flora y fauna y geométricos (fig. 102). En el paramento interior de las jambas doce relieves con la representación de los meses del año (figs. 103 y 104); las imágenes de los santos apóstoles Pedro y Pablo (fig. 105) se yerguen adosadas a la columna central de las tres que flanquean la puerta. El paramento frontal que se extiende en amplia estructura rectangular está dividido en zonas horizontales bajo leve cornisa sostenida por canchillos. En el friso cumbre aparece la figura del Pantocrátor (fig. 106) rodeada por ángeles turiferarios, los símbolos de los evangelistas Juan y Mateo y los ancianos del Apocalipsis. En la segunda zona, hileras de santos y los símbolos de los evangelistas Lucas y Marcos; las dos zonas siguientes contienen escenas bíblicas limitadas por fajones salientes con leyenda explicativa. En el sector izquierdo de la zona siguiente aparece distribuido en un campo de arcuaciones el rey David rodeado de sus músicos; la serie de figuras que ocupa el sector opuesto de la misma zona ha sido interpretado como Jesús bendiciendo al conde de Besalú, Oliva Cabreta, a su hijo, el abad Oliva, y a otros dos personajes. Sigue otra zona con monstruos devorando animales menores, un centauro sagitario y otras representaciones no identificadas. La zona que decora el basamento presenta pequeños monstruos inscritos en sucesión de medallones y la representación de los pecados capitales. En los estrechos paramentos laterales aparecen relieves que concuerdan con las zonas del plano frontal.

La escultura de la portada de Ripoll señala el momento álgido de la escultura románica en Cataluña. Acusa la mano directriz de un solo artista o, por lo menos, la obra de un grupo de artistas de técnica rigurosamente unificada bajo la dirección de una fuerte personalidad. El anónimo Maestro de Ripoll fué un espíritu barroco dentro de lo románico, seguidor de una fórmula esquemática, elaborada y rica, donde la línea curva y el alto relieve desempeñan un papel preponderante. Notable es la cabeza del Pantocrátor, una de las pocas figuras bien conservadas de este desgraciado conjunto (fig. 106); indica un afán naturalista bien conseguido que viene corroborado por el ritmo movido de los ancianos del Apocalipsis. Sus cualidades de estilización y su labra primorosa permiten establecer un innegable paralelismo entre esta obra escultórica y la decoración mural de San Clemente de Tahull, al parecer fechada en 1123.

Es indudable que los complicados temas historiados sacados de los libros sagrados tuvieron como modelo inmediato las miniaturas de la famosa Biblia de Ripoll, conservada en la Biblioteca Vaticana. Esta magnífica serie de relieves, mutilada por las inclemencias del tiempo y por el funesto incendio del año 1835, está concebida con gran espíritu plástico donde todo se sacrifica a la acción. Parece que la relación estilística existente entre esta portada y lo mejor de la escultura del Rosellón en su momento culminante, es más íntima de lo que podría creerse a primera vista, dado el mal estado de conservación de la mayoría de los relieves.

El elemento ornamental básico es la palmeta, derivada de la hoja polilobulada de los capiteles califales del propio monasterio, desdoblándose en formas graciosísimas más libres



Fig. 102. — PORTADA DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE RIPOLL (GERONA).



Figs. 103 y 104. — REPRESENTACIÓN DE LOS MESES DE OCTUBRE Y AGOSTO EN LAS JAMBAS DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE RIPOLL.

que en los modelos de los marmolistas roselloneses. Aparentemente, la influencia musulmana permaneció viva en lo decorativo de Ripoll, pues el ritmo lineal de las hojas y cogollos de la soberbia portada no desdice de los elaborados atauriques postcalifales.

Para aclarar el problema cronológico de esta portada de Ripoll, ha sido señalada su relación con el sepulcro del conde Ramón Berenguer III, fallecido en 1131. En efecto, es evidente una gran relación entre las escenas narrativas que lo decoran y las composiciones de la portada. Los temas ornamentales, testigos menos engañosos, más movidos y complejos en el sepulcro, aparentan mayor modernidad. De todo ello podemos deducir que la gran portada de Ripoll pudo quedar terminada verosímilmente dentro del segundo cuarto del siglo XII.

A juzgar por el número de fragmentos escultóricos conservados, el monasterio de Ripoll tuvo, en el momento de la erección de la portada, una profusión verdaderamente extraordinaria de arquitectura decorada. Una serie de dovelas señalan la existencia de otra gran portada, de estructura y dimensiones similares a la conservada que acabamos de describir y ejecutada por el mismo grupo de escultores; los temas de las dovelas correspondientes coinciden con los de la portada descrita y como en ésta los relieves figurados aparecen tallados en placas de arenisca. Otros fragmentos escultóricos nos revelan la existencia de ventanales de elaborada decoración y quizá de un claustro anterior al actual. Pertenecen al mismo arte cuatro basas monumentales decoradas con personajes y leones primorosamente tallados cuyo perfil refleja todavía el de las basas califales (fig. 6). Son probablemente restos de un baldaquino monumental y constituyen otro elemento de unión entre el grupo escultórico ripollense y la escuela del Rosellón. La identidad estilística entre los mutilados personajes y monstruos de las mismas y los que aparecen en la escultura de Cuixá y Serrabona, es indiscutible.

• La galería del claustro de Ripoll adosada a la iglesia pertenece al mismo círculo escultórico. Los capiteles son de mármol pirenaico. La inscripción tallada en la imposta de uno de los pilares extremos, que hace referencia a Ramón de Berga, abad elegido en 1172, corresponde a una restauración tardía.

La expansión de la escuela escultórica ripollense abarca una zona importante del centro de Cataluña; su filial más arcaica parece hallarse en los graciosos capiteles del diminuto claustro de Santa María de Llusá (Barcelona) (fig. 108). Bajo la misma influencia se construyó en la catedral de Vich una portada monumental cuyo basamento ha podido ser estudiado en recientes excavaciones. A ella pertenecieron los interesantes relieves con escenas narrativas, profetas y apóstoles, conservados en museos del extranjero y en el de Vich, testimonios de un arte rudo pero no desprovisto de personalidad (fig. 109). A la misma escuela pertenecen la puerta de Malla (Museo de Vich), la de Folgarolas, la de San Martín de Riudeperas, y a una fase más avanzada la de Santa Eugenia de Berga (fig. 112), todas ellas en la región vicense.

El parentesco entre las escuelas del Rosellón y Ripoll hace difícil en ciertos casos discriminar el origen exacto de ciertas esculturas. Así sucede con los capiteles de la bella galería porticada de Queralps (Gerona), que lo mismo pueden contarse entre las obras importadas de las canteras del Rosellón que entre las producciones del círculo ripollense (figura 110). El origen no es dudoso ante la portada lateral de San Vicente de Besalú (iglesia de tres naves del siglo XII avanzado, ejemplar notable por la perfección de su labra),



Fig. 105. — EL APÓSTOL SAN PABLO. DETALLE DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE RIPOLL (GERONA).

INSTITUTO AMATEUR
DE ARTE HISTÓRICO



Fig. 106. — PANTOCRÁTOR. DETALLE DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE RIPOLL (GERONA).



Fig. 107. — CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE RIPOLL (GERONA).



Fig. 108. — CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE LLUSÁ (BARCELONA).



Fig. 109. — RELIEVE PROCEDENTE DE LA ANTIGUA PORTADA DE LA CATEDRAL DE VICH.

que repite con sorprendente exactitud los temas de la gran portada ripollense (fig. 111).

El mismo tipo escultórico se extiende también hacia la región central catalana, perteneciendo indudablemente a su círculo estilístico la graciosa portada de Montserrat, única reliquia del monasterio románico fundado por el abad Oliva.

CASOS ESPORÁDICOS DEL SIGLO XII

A pesar del empuje del arte rosellonés, de su gran expansión y de la vitalidad de la escuela hermana desarrollada en Ripoll, surgieron ya en pleno siglo XII diversos focos locales donde el arte constructivo tomó nuevos aspectos. En general, ello sucedió en obras aisladas, en la erección o reconstrucción de edificios religiosos rurales, independientes y ricos en propiedad rústica. Las comunidades agustinianas y los monasterios benedictinos, con su gran autonomía administrativa, motivaron el surgir de estos modestos núcleos artísticos que podemos ahora reconstruir de una manera incompleta. En algunos casos es posible sospechar cuál es la corriente estilística que los engendró, pero en otros la gran rusticidad de la obra realizada impide descubrir los hilos que unen sus arcaicas interpretaciones con el arte de las grandes escuelas. Los más importantes son la colegiata de Santa María de l'Estany y el monasterio de San Benito de Bages, ambos en la provincia de Barcelona. El primero conserva una buena iglesia cruciforme consagrada en 1133, cuyo pequeño claustro con galerías a doble columna revela la mano de diversos escultores. El más antiguo, de mediados del siglo XII, talló la serie de escenas narrativas de la galería adosada al templo (figura 114) y su estilo, que parece de origen italiano, es hermano del de ciertas imágenes de talla que se conservan en el Museo de Vich. Los capiteles de la galería occidental pertenecen a un tipo decorativista de fines del XII (fig. 115) y más avanzados cronológicamente serán los de las dos galerías restantes decorados con escenas juglarescas de gran interés iconográfico y temas geométricos y vegetales profundamente estilizados.

El monasterio de San Benito de Bages, con su iglesia de planta en cruz con los ábsides laterales metidos en el grueso del muro y cimborio coronado por una torre, es obra del siglo XII avanzado. Las esculturas, dentro de su tosca calidad, presentan aquí una mayor unidad estilística. Los capiteles de la portada (fig. 119) reproducen la temática normal de monstruos y pájaros; los del claustro presentan complicada iconografía de guerreros, fauna y flora, con originalidades de composición que no reaparecen en otros monumentos. Este claustro (fig. 117), gracioso por sus proporciones y las arbitrariedades de su canon, de aspecto arcaico, contiene, reemplazados, capiteles de tipo califal correspondientes al primer edificio consagrado en 972 (véase pág. 17). El constructor de la obra nueva, Bernardus, dejó su nombre en un capitel (fig. 118) decorado con la imagen sedente de la Virgen.

Caso esporádico notable es el de la catedral de la Seo de Urgel construída en la segunda mitad del siglo XII. En 1175, Raimundus Lambardus, constructor de la obra, se comprometió ante el cabildo a que en el término de siete años cerraría la bóveda terminando el cimborio y dejando las dos torres gemelas dos hiladas por encima del crucero. Se obligó a ocupar en la obra un mínimo de cuatro "lambardos" y en pago de todo ello recibiría alimento durante el resto de su vida.

El resultado de este curioso contrato es un edificio de tres naves, muy bien construído, con crucero provisto de cúpula y cinco ábsides, entre dos grandes torres inconclusas, que se comunican a través del testero por medio de una elegante galería porticada (figs. 116, 120 y 121). Las bóvedas son de cañón sobre perpiaños doblados en la nave central y crucero, y de arista en las colaterales; los pilares, de sección cruciforme, con columnas en los codillos (figura 122). La obra, de perfecta cantería, revela construcción rápida, y lo confirma la aparición del mismo tipo de escultura en sus portadas y en el claustro. El origen lombardo de



Fig. 110. — GALERÍA PORTICADA DE LA IGLESIA DE QUERALPS (GERONA).



Fig. 111. — PORTADA LATERAL DE LA IGLESIA DE SAN VICENTE EN BESALÚ (GERONA).



Fig. 112. — PORTADA DE LA IGLESIA DE SANTA EUGENIA DE BERGA (BARCELONA).



Fig. 113. — CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE L'ESTANY (BARCELONA).



Figs. 114 y 115. — CAPITELES DEL CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE L'ESTANY (BARCELONA).

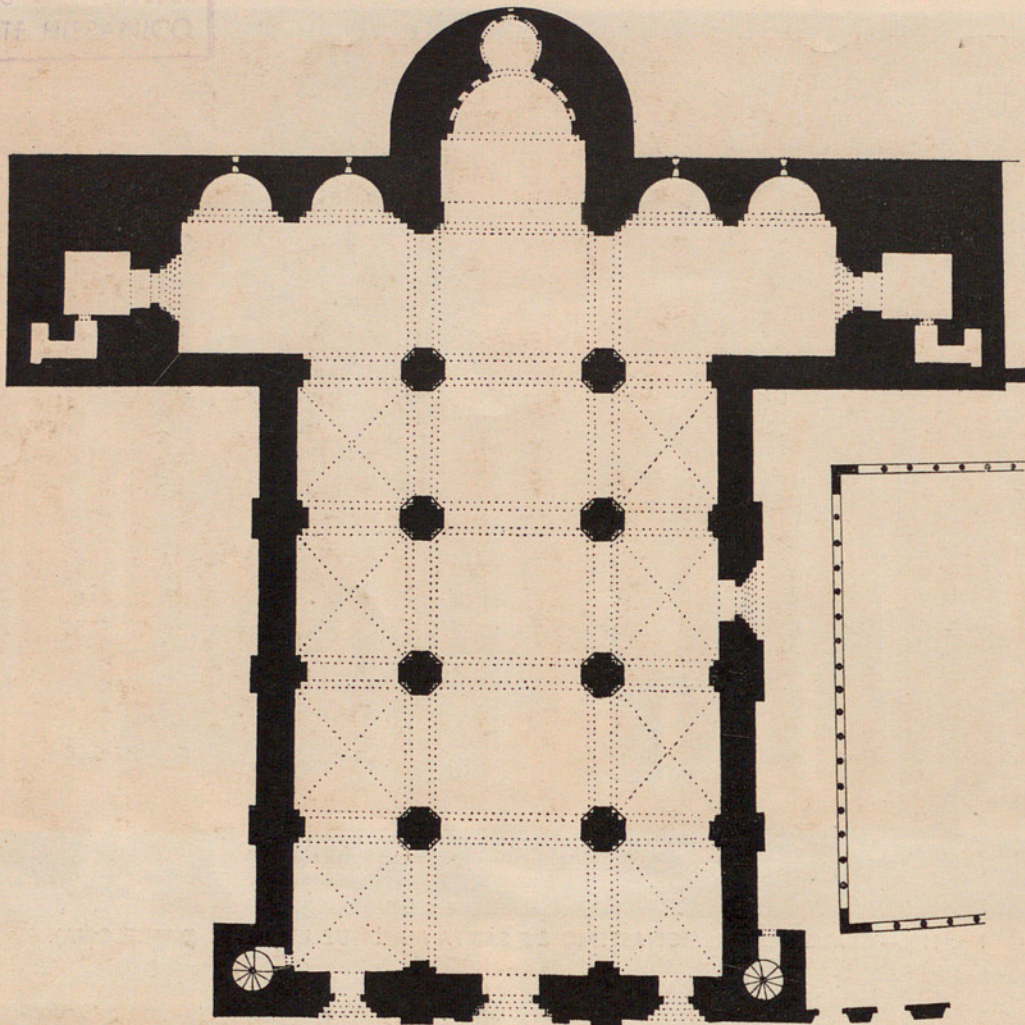


Fig. 116.— PLANTA DE LA CATEDRAL DE SEO DE URGEL (LÉRIDA). (Según Rogent y Sans Barrera.)

su arquitecto viene confirmado por el parentesco de este edificio con ciertos templos italianos, especialmente con Santa María la Mayor de Bérgamo y San Miguel de Pavía. Los constructores lombardos llevaron a la Seo de Urgel para la talla de los relieves y capiteles de la catedral y de su claustro (fig. 123) un grupo de escultores de las canteras del Rosellón. He aquí, pues, una nueva muestra de la expansión de la escuela pirenaica que dejó una profunda huella en las toscas construcciones rurales de la región del Valira; buen testimonio de ello son los capiteles procedentes del monasterio de San Saturnino de Tabérnoles, la portada de Guils y otras.

La escuela de Tolosa, germen del arte que, como veremos, inspiró la construcción de la catedral de Lérida, penetró tarde en Cataluña. Su primer influjo aparece en Solsona: fueron seguramente tolosanos los escultores que tallaron a mediados del siglo XII los bellísimos capiteles y columnas del claustro de su catedral, desgraciadamente destruído (figs. 124 y 126). Los fustes fueron casi todos decorados y uno de ellos está formado por dos figuras (fig. 125). Su estilo, sin relación con el de las esculturas del templo (véase pág. 52), no desdice de la preciosa Virgen de la Claustro, tallada en piedra, pieza capital de la escultura del siglo XII atribuída al tolosano Gilabertus, que estudiaremos al hablar de la imaginería románica.



Fig. 117. — CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE SAN BENITO DE BAGES (BARCELONA).



Figs. 118 y 119. — CAPITALES DEL CLAUSTRO Y DE LA PORTADA DEL MONASTERIO DE SAN BENITO DE BAGES (BARCELONA).



Figs. 120 y 121. — DETALLE DE LA FACHADA PRINCIPAL Y ÁBSIDE DE LA CATEDRAL DE SEO DE URGEL (LÉRIDA).



Fig. 122. — INTERIOR DE LA CATEDRAL DE SEO DE URGEL (LÉRIDA).



Fig. 123. — DETALLE DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE SEO DE URGEL (LÉRIDA).



Fig. 124. — CAPITEL PROCEDENTE DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE SOLSONA. (Museo Diocesano, Solsona.)



Figs. 125 y 126. — PILASTRA Y CAPITEL PROCEDENTES DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE SOLSONA. (Museo Diocesano, Solsona.)



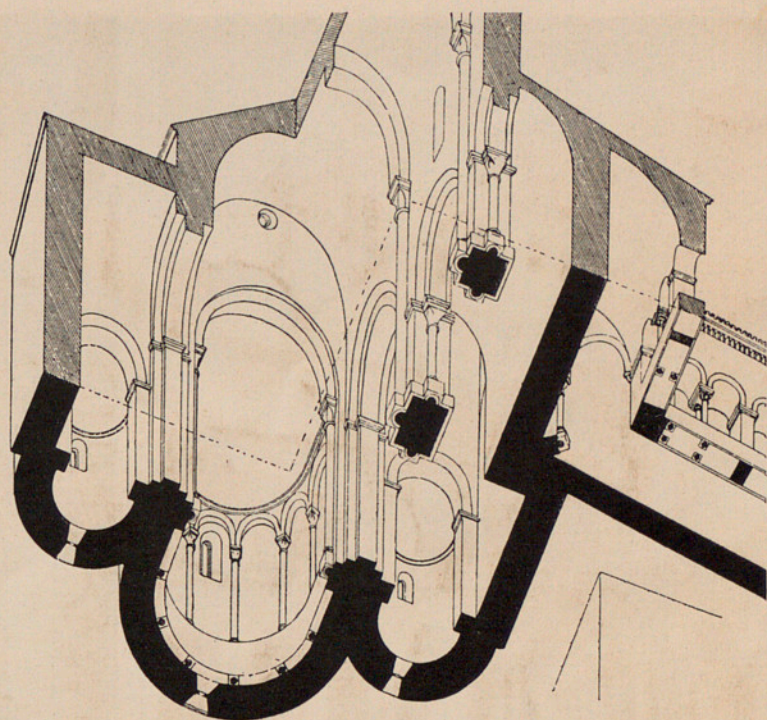
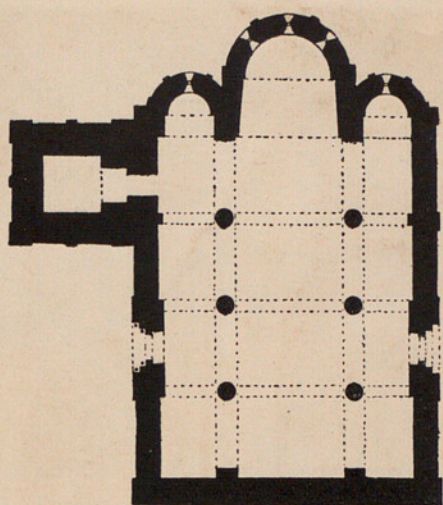
Fig. 127. — CONJUNTO EXTERIOR DE LA IGLESIA DE BOSOST (VALLE DE ARÁN, LÉRIDA).



Fig. 128. — PORTADA DE LA IGLESIA DE BOSOST (VALLE DE ARÁN, LÉRIDA).



Fig. 129. — PORTADA DE LA IGLESIA DE ALÓS (VALLE DE ARÁN, LÉRIDA).



Figs. 130 y 131. — PLANTA DE LA IGLESIA DE BOSOST (VALLE DE ARÁN, LÉRIDA). — ESTRUCTURA DE LA IGLESIA Y CLAUSTRO DE SANTA MARÍA DE VILABERTRÁN (GERONA). (Según Puig y Cadafalch.)

Foco interesante por su atractiva rudeza y por su arcaísmo contundente resulta el que integran las iglesias del Valle de Arán. Fórmulas constructivas lombardas adoptadas ya en época avanzada, siglos XII y XIII, con bajorrelieves y capiteles en las portadas de marcadísimo sabor local. En algunos casos producen la impresión — tan fuerte es su arcaísmo — de obras de la baja época romana, reemplazadas. Los temas decorativos se limitan a figuras humanas de miembros desmesurados, algunos monstruos de imaginación pobre, monogramas, hileras de tacos y lazos. Son muchas las iglesias románicas aranesas; citamos como ejemplos típicos las de Bosost (figs. 127, 128 y 130) y Alós (fig. 129), Vilach, Escúñau, Salardú, etc.

ESCUELA OCCIDENTAL DE CATALUÑA DURANTE EL SIGLO XII

EL GRUPO GERONA-SAN CUGAT DEL VALLÉS. — Como consecuencia de las corrientes extranjeras y de los ensayos de arquitectos, canteros y escultores indígenas, el arte constructivo cristalizó en una nueva fórmula. La unidad estilística de estructura y decoración obliga a conceder un origen común a los artífices que en un mismo período trabajaron en distintas regiones de Gerona y Barcelona. No hay que buscar en ellos originalidades ni aun innovaciones notables; siguen con su cantería regular, intercalando sillarejo siempre que pueden; volteando los cañones seguidos y cuartos de cañón sobre perpiñanos doblados con gran economía de medias columnas y capiteles, reservados casi siempre a las arquerías de decoración del interior de los ábsides. En algunos casos muy avanzados, se utilizó la bóveda de arista, a veces reforzada con ojivas independientes, siguiendo el modelo rosellonés. En realidad, esta arquitectura es una victoria póstuma de la influencia lombarda, que preparó el terreno para la fecunda semilla cisterciense. La labor del escultor quedó limitada a claus-



Fig. 132.—CLAUSTRO DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE VILABERTRÁN (GERONA).



Fig. 133.—INTERIOR DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE VILABERTRÁN (GERONA). (Foto Meli.)



Fig. 134.—CLAUSTRO DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE GALLIGANS, GERONA.



Fig. 135. — CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE GERONA.



Figs. 136, 137 y 138. — DETALLES DE LOS CAPITELAS DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE GERONA.

tros y portadas. Éstas son simples, con tímpano historiado bajo arcos lisos, cuatro columnas de fuste liso sobre base ática en los codillos. Los claustros, dentro de su fórmula monótona, permitieron a los artistas mayor lucimiento con sus capiteles poblados de personajes y escenas bíblicas, temas apocalípticos, monstruos y fieras, heredando la misión educadora que venía confiándose a las grandes portadas historiadas. El desarrollo del claustro tiene en Cataluña durante el siglo XII extraordinaria importancia. Ellos son lo más representativo del espíritu artístico del país.

Ejemplo típico de la austeridad de la nueva arquitectura, y uno de los edificios más primitivos y mejor construido del grupo, es la iglesia de Vilabertrán, consagrada en 1100; basílica de tres naves con bóvedas de cañón y cuarto de cañón sobre pilares con medias columnas adosadas (figs. 131 y 133). La lisura de sus capiteles va de acuerdo con la simplicidad del claustro (fig. 132).

La primacía en lo decorativo corresponde indudablemente al claustro de San Pedro de Galligans (fig. 134), pequeña estructura de cuatro galerías bajo bóveda en cuarto de cañón en la que los pilares de los ángulos enmarcan las arquerías de columnas gemelas, que en el centro de cada tramo se agrupan en núcleo de cinco. Los capiteles ya no pertenecen a la tipología arcaica de los que decoran el templo anejo (véase pág. 41), pero conservan recuerdo profundo de la talla a bisel y de ciertas fórmulas tradicionales. El incremento de la participación de la figura humana corre parejas con una transformación de acantos y volutas hacia un naturalismo mejor expresado.

El escultor se lanzó a la representación historiada sorteando con agudeza el pie forzado de la forma de los capiteles, enmarcando las escenas narrativas de cada cara con torrecillas que surgen de las aristas, dejando, cuando la escena lo exige, libre unión entre dos caras adyacentes. Fué este feliz hallazgo adoptado por los grandes maestros del grupo. La fecha de construcción del claustro de San Pedro de Galligans viene condicionada por una inscripción conmemorativa del abad Rotlandus, fallecido en 1154, que aparece ya grabada en uno de los muros.

La nueva fórmula no aparece plenamente desarrollada hasta la erección de los claustros de la catedral de Gerona y de San Cugat del Vallés. Del primero no tenemos dato cronológico alguno (fig. 135). Los capiteles de su ala más primitiva, que está adosada a la iglesia, son casi todos historiados con escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, minuciosas y claras, que se extienden en los frisos de las impostas de los pilares (figs. 136 a 138). Las figuras pertenecen a un canon poco esbelto, pero están dotadas de extraordinaria vivacidad; los animales fantásticos se han reducido en número surgiendo un nuevo parentesco entre los grifos, águilas y basiliscos (fig. 140); se unificaron también los temas ornamentales, reducidos a palmetas polilobuladas y frutas arracimadas o formando piña unidas por cimbreantes vástagos que generalmente aparecen decorados con estrías repletas con hileras de puntos.

El claustro del monasterio de San Cugat del Vallés (fig. 139), una de las obras más bellas del arte románico catalán, es primo hermano del de Gerona; la decoración se reduce a los capiteles de sus columnas emparejadas y a los canecillos de las arcuaciones ciegas que coronan su paramento inferior; las fórmulas ornamentales (fig. 141) son semejantes a las de Gerona con mayor predominio de los acantos de tipo clásico; asimismo se repiten en ambos claustros los tipos de fauna y monstruos. Los capiteles historiados pertenecen casi sin excepción, al tipo con torres angulares que vimos embrionario en San Pedro de Galligans.

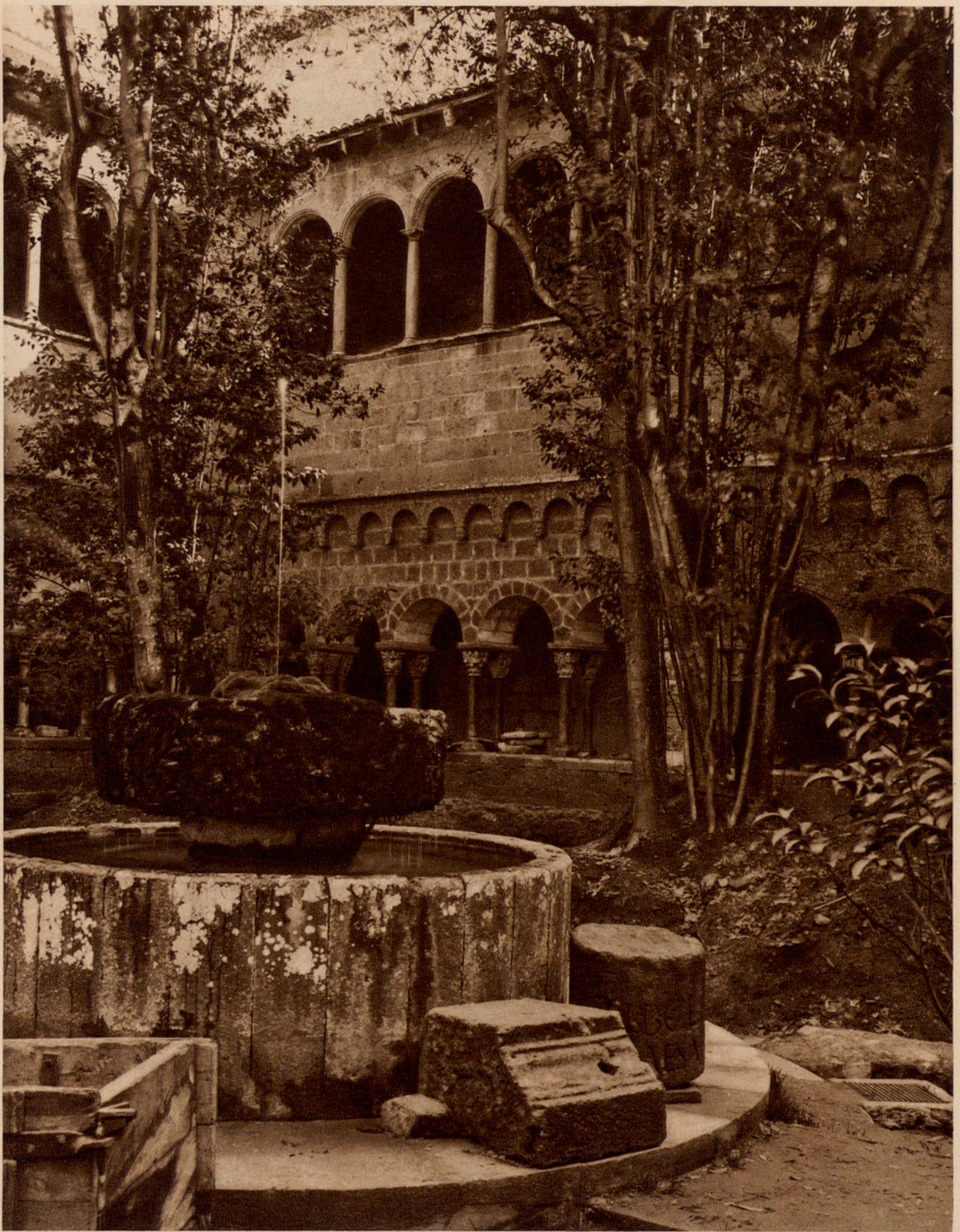


Fig. 139. — CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE SAN CUGAT DEL VALLÉS (BARCELONA).



Fig. 140. — CAPITEL DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE GERONA.



Fig. 141. — CAPITEL DEL CLAUSTRO DE SAN CUGAT DEL VALLÉS (BARCELONA).



Figs. 142 y 143. — CAPITILES DEL CLAUSTRO DE SAN CUGAT DEL VALLÉS (BARCELONA).



El canon de las figuras es inferior al normal, pero las composiciones narrativas poseen un elegante hieratismo desprovisto de minuciosidades superfluas (figs. 142 y 143). El maestro de San Cugat nos dejó su firma al lado de su propia imagen esculpida labrando un capitei; fué Arnaldus Gatell, personaje que figura entre los monjes del monasterio a mediados del siglo XII.

Del mismo escultor conocemos otras obras importantes: la portada de la Seo de Manresa, con la Virgen Madre en el tímpano y bellísimos capiteles, y la de Sampedor presidida por una bella imagen del Pantocrátor, obra importante donde se revela que la habilidad de Gatell como decorador se extendía también a la estatuaria.

ÚLTIMOS FOCOS LOCALES. — Las canteras del Rosellón quedaron prácticamente abandonadas a fines del siglo XII con la decadencia de la escuela local de marmolistas. La influencia de Tolosa, que fructificó a lo largo del Pirineo, con profundas penetraciones en Cataluña, Aragón y Galicia, dejó escasos reflejos en los monumentos roselloneses. En la obra del claustro de la catedral de Elna, terminado en pleno siglo XIII, se enlazan sin solución de continuidad los modelos locales del siglo XII con las nuevas estilizaciones del primer gótico francés. En cambio, la nueva portada de San Juan el Viejo, de Perpiñán, obra de fines del siglo XII, muestra en sus grandiosas esculturas el espíritu tolosano, con su concepción naturalista de volúmenes y modelado. El Pantocrátor (fig. 144) que preside este desdichado monumento, es el mejor ejemplo en la región de aquel arte expresivo y trabajado, sujeto a un canon realista y a un ritmo especialmente autóctono, que se manifiesta en la elegancia del gesto y la minuciosa complejidad de los ropajes. Pueden presentarse como obras rosellonesas talladas bajo el mismo influjo, las figuras yacentes, hoy en Elna, que cubrieron las tumbas episcopales de Guillermo Jordá († 1186) y Ramón († 1102), la de F. del Soler († 1103), firmada ésta por Ramón de Bianya, y la del caballero Guillermo Gaucelm († 1210) en Arlés del Tech.

Nos conviene incluir entre los casos esporádicos ciertos monumentos, en su mayoría tardíos, que, si bien recibieron el influjo de las corrientes antes anotadas, y también las de Lérida y Tarragona, que estudiaremos en las páginas que siguen, no encajan perfectamente en ninguna de ellas. Los agrupamos por razón geográfica. En general, revelan pobreza de medios y de espíritu artístico y es sorprendente que precisamente los más pobres se hallen en la ciudad de Barcelona. Típica muestra de un arte rudo y retrasado es el monasterio de San Pablo del Campo, construído por Guitart y Rotlandis durante el primer cuarto del siglo XII sobre las ruinas de un antiguo cenobio condal a extramuros de la ciudad. Es una iglesia de planta en cruz con cimborio sobre trompas, adaptación del tipo lombardo, que por única decoración tiene la portada y las arquerías ciegas de los ábsides y fachadas (figura 146). Es gracioso, dentro de su rusticidad, el pequeño claustro de arcos polilobulados sobre columnas gemelas cuyos toscos capiteles no desdican del tímpano de la portada, todo ello obra avanzada, tal vez de comienzos del siglo XIII (fig. 147). Dentro del mismo grupo barcelonés hay que situar las iglesias de Marcús, San Lázaro, Templarios y la capilla de Santa Lucía, construída a mediados del siglo XIII, por el obispo Arnau de Gurb, junto a la catedral de Barcelona (fig. 148). Son asimismo provinciales y tardías algunas parroquias de la comarca, entre las cuales cabe citar la de Canovellas.

Caso esporádico notable es la iglesia de San Martín Sarroca, cuya nave única de cons-



Fig. 144. — PANTOCRÁTOR. DETALLE DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE SAN JUAN EL VIEJO, EN PERPIÑÁN (ROSELLÓN).



Fig. 145. — DETALLE DEL ÁBSIDE DE LA IGLESIA DE SAN MARTÍN SARROCA (BARCELONA).



Fig. 146. — CONJUNTO EXTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN PABLO DEL CAMPO, BARCELONA.



Fig. 147.— CLAUSTRO DE LA IGLESIA DE SAN PABLO DEL CAMPO, BARCELONA.



Fig. 148.— CAPITEL DE LA PORTADA DE LA CAPILLA DE SANTA LUCÍA, BARCELONA.



Fig. 149.— CAPITEL DE LA PORTADA DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE BARCELONA.

trucción arcaica fué primorosamente redecorada a comienzos del siglo XIII. El estilo de los elaborados capiteles del ábside (fig. 145) parece derivado de la escuela nacida en la gran obra catedralicia de Tarragona.

Por último, hay que citar como caso único sin relación aparente con nuestro arte románico la portada del claustro de la catedral de Barcelona, bellísima obra marmórea con capiteles y ábacos historiados (fig. 149) que se enfrentan con otros corintios de buen sabor clásico. Debe de ser obra de un escultor italiano del siglo XIII, el que probablemente dió comienzos a la catedral gótica.

LAS ESCUELAS CATALANAS DEL SIGLO XIII

La arquitectura románica catalana presente en su etapa final dos nuevas escuelas, la de Lérida y la de Tarragona, hermanas y rivales, nacidas ambas de la expansión tolosana. Desarrollada su personalidad en la construcción de dos grandes catedrales, tuvieron ocasión de lucirla en los territorios vírgenes últimamente conquistados a los árabes. La influencia de la variante ilerdense penetró profundamente en Huesca y Zaragoza, y dejó uno de sus mejores jalones en la Seo de Valencia. El arte tarraconense queda más concentrado en su propia comarca, pero estrechamente unido a las innovaciones cistercienses, no sólo influyó en la decoración de los grandes cenobios de Poblet y Santas Creus sino que pueden descubrirse sus reflejos en las ricas construcciones religiosas de Tudela. Todo ello es románico tardío, nacido hacia 1200, fructificando durante la primera mitad del siglo XIII y conservando todavía una vitalidad capaz de engendrar originalidades ya en el año 1300.

Existen enormes diferencias entre el arte de estas dos escuelas del siglo XIII y el de los dos siglos precedentes. Diferencias de técnica constructiva que se extienden a lo estructural y a la decoración. En Cataluña, la arquitectura del siglo XII fué cosa decadente, sin espíritu creador y aun sin empuje para modificar el riquísimo legado del siglo XI. En Francia, en Italia y en Castilla, los grandes constructores del siglo XII supieron presentar con grandiosidad, bajo nuevos aspectos, las estructuras básicas del primer románico, enriqueciéndolas con ingeniosas variaciones, dotándolas con verdaderos hallazgos técnicos y dando soluciones prácticas a viejos problemas de estabilidad, iluminación y cubrimiento. En realidad, la arquitectura catalana del siglo XII vivió a expensas de lo arcaico, ignorando todas las inquietudes que fructificaban en los países vecinos. Fueron las dos escuelas tardías que nos ocupan las que importaron con gran retraso, pero con vigoroso entusiasmo, los nuevos tipos estructurales forasteros. El esfuerzo realizado en la construcción de las catedrales de Lérida y Tarragona, sacó al país de su rutina provinciana quizá con la venida de arquitectos, canteros y escultores extranjeros. Se arrinconaron definitivamente las viejas bóvedas de medio punto, los paramentos de sillarejo de tipo lombardo y las pobres ventanitas a doble derrame; los nuevos muros se construyeron con cantería regular y perfecta, profusión de molduras subrayando basamentos y terminaciones y fileteando portadas y ventanales. La bóveda de arista que apareció con timidez en ciertos edificios del XI, pasó a primer plano, alcanzando fórmulas perfectas, reforzándose con ojivas y modificando las viejas generatrices de construcción difícil. Con ello se solucionaron definitivamente los problemas de iluminación en los grandes edificios abovedados.

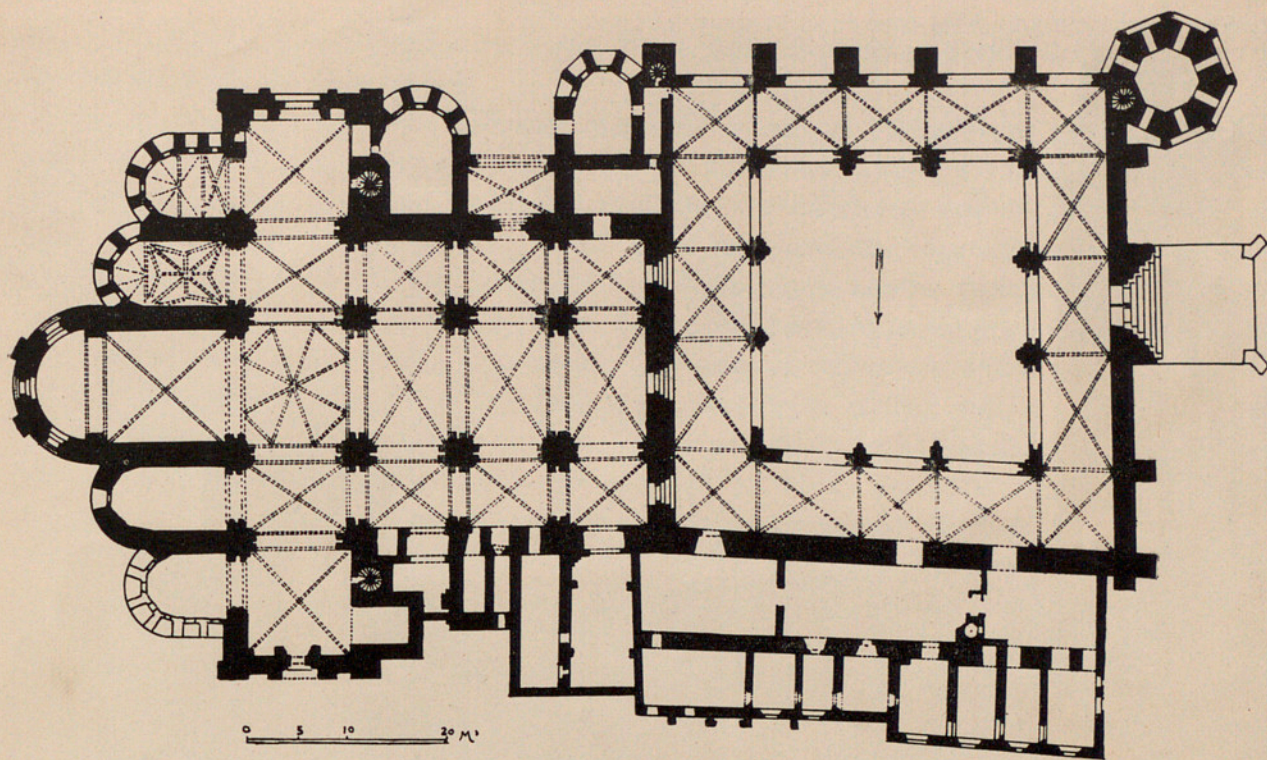


Fig. 150. — PLANTA DE LA CATEDRAL VIEJA DE LÉRIDA. (Según Llatas.)

En las dos catedrales catalanas se adoptó el tipo basilical con ábsides en gradación abiertos en el crucero, el llamado plan benedictino para señalar su diferencia respecto al plan basilical cisterciense, caracterizado por la girola y capillas radiales, dotándolo de características propias que modificaron las proporciones en planta y en alzado. La de Tarragona, empezada en pleno siglo XII, revela vacilaciones que desaparecieron ya entrado el siglo XIII y la de Lérida presenta gran unidad constructiva y el empuje de su estilo propio llegó a sobrevivir las innovaciones góticas del 1300.

CATEDRAL DE LÉRIDA. — Bajo el reinado de Pedro II de Aragón, en el año 1203, a poco más de medio siglo de la reconquista de la ciudad, Pedro Dercumba, o de Coma, dió comienzo a las obras de la nueva catedral. Otros maestros intervinieron después en la dirección, siendo el arquitecto Pennafreita, fallecido en 1286, el constructor del cimborio y de parte del claustro. Su consagración tuvo lugar en el año 1278, terminándose el claustro a comienzos del siglo XIV. Éste precede al templo constituyendo un enorme nártex de estructura ya ojival pero con impostas y frisos todavía románicos (figs. 150 a 152). El santuario es de planta basilical de tres naves, con amplio crucero y cinco ábsides en gradación. En la forma de los pilares, con doble codillo alojando columnas y guarnecidos por pares de medias columnas en los frentes, se prevé la estructura de las bóvedas de crucería cuyas ojivas se unen formando clave. De ello se deduce que el primer arquitecto, Pedro de Coma, fué el verdadero autor de la traza ejecutada. Los arcos y perpiaños son apuntados; la cúpula situada en la unión del crucero con la nave central, es de planta octogonal sobre trompas con galería alta de grandes ventanales, obra maestra de la arquitectura de transición al gótico (fig. 157). Las ventanas de estructura netamente románica son a doble derrame con

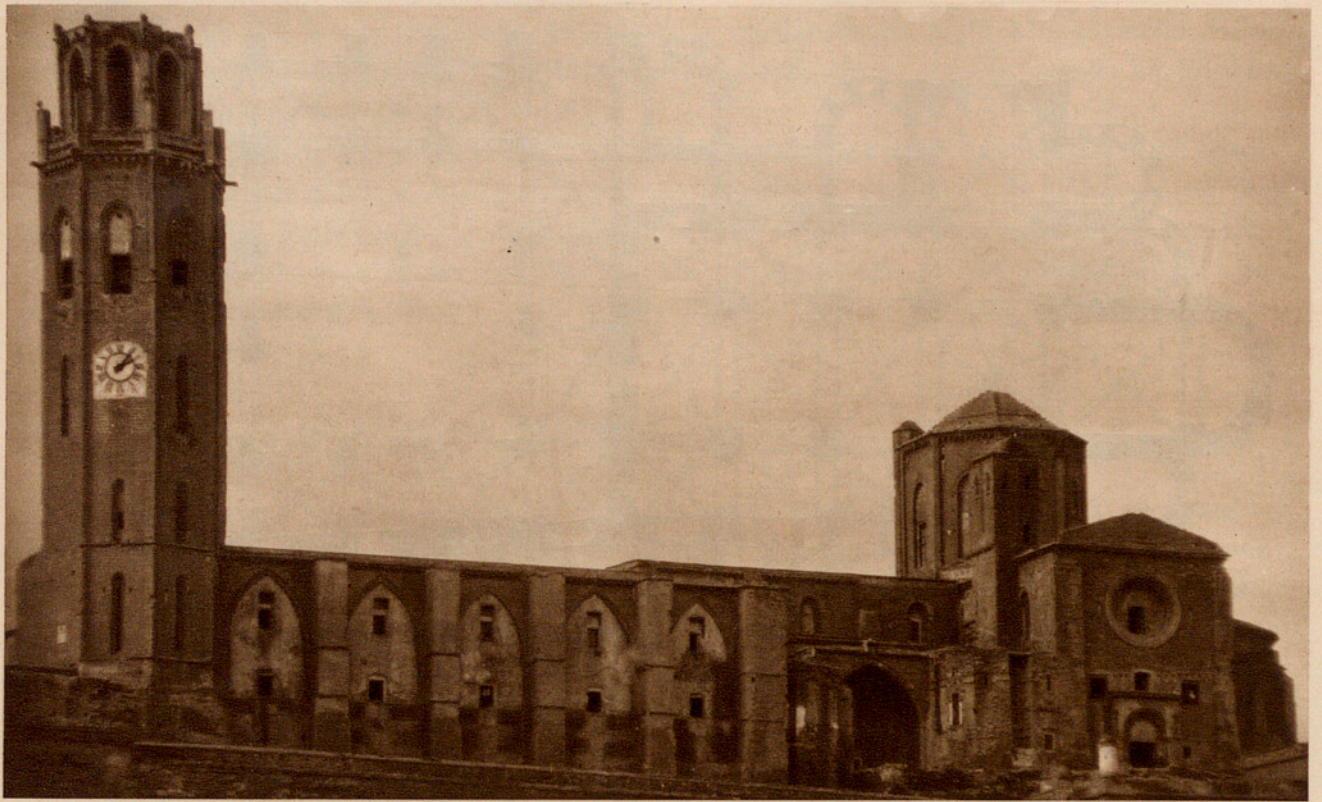


Fig. 151. — CONJUNTO EXTERIOR DE LA CATEDRAL VIEJA DE LÉRIDA.



Fig. 152. — EXTERIOR DE LA CATEDRAL VIEJA DE LÉRIDA.

columnas alojadas en los codillos en ambas caras. Las basas tienen perfil ático y en general las molduras son de tipo clásico.

La decoración escultórica, reducida como en la mayoría de edificios románicos a las portadas, capiteles y canecillos, presenta gran uniformidad estilística, reflejo de la relativa rapidez en la construcción del templo. Es evidente su dependencia estilística de la escultura tolosana de la segunda mitad del siglo XII. Entre los elementos vegetales figuran las hojas alargadas de tipo plano de evidente origen francés, lo mismo que las composiciones de tallos en espiral provistos de hojas polilobuladas, de tipo desconocido en los grupos escultóricos de la Cataluña vieja. Los animales y monstruos no poseen la vibrante vitalidad de los que veremos en la escuela tarraconense coetánea, pero pertenecen a tipo común a la última fase del arte románico europeo. Las figuras revelan sorprendente realismo bajo diversas manos y variadas tendencias; es muy probable que el grupo tardío de escultores roselloneses caracterizados por las figuras sepulcrales de Elna y las esculturas de San Juan el Viejo, de Perpiñán, con su minuciosidad de obra de orfebre, se relacione con alguno de los talleres ilerdenses.

La obra escultórica de esta catedral culmina en las portadas laterales, verdadera obra maestra donde el sabor morisco surge en afortunada combinación con las fórmulas tolosanas. Son la famosa puerta de la Anunciata, al extremo oriental del crucero (figs. 153 y 155), y la "dels Fillols" (figs. 154, 156 y 158), síntesis depuradísima de todos los ensayos que les precedieron en Cataluña y en Tolosa, y que contiene bajo su estructura simple y severa la ornamentación afiligranada de los atauriques árabes. Los capiteles del interior, ricos en iconografía inspirada en los textos bíblicos y en la tradición popular, sin faltar la representación de los peregrinos de Santiago, presentan sus grandes composiciones en altorrelieve destacando sobre el equino liso (fig. 159). Las figuras de buena proporción, minuciosamente talladas, especialmente en los capiteles del crucero, revelan diversas manos que pueden agruparse en dos tipos estilísticos: el de los capiteles de la cabecera, muy tolosano, sobrio en volúmenes y ropajes, y el de las esculturas de las naves, más elaborado, con profusión de temas decorativos combinándose con los iconográficos. Éstos son en realidad los ejemplares más característicos de la escuela ilerdense y en ellos nace la fórmula ornamental que tanta influencia tuvo. Las impostas del claustro (fig. 160), dentro del segundo grupo, representan la fase decadente, cuando ya desaparecidos los grandes maestros seguían vivos todavía los temas de monstruos y hojarasca, perdiéndose en un barroquismo cansado y monótono.

Testimonio principal de la escuela de Lérida, es la iglesia de Agramunt cuyas portadas rivalizan en magnitud y afiligranamiento, aunque no en calidad, con las de la catedral ilerdense (figs. 161 y 162). El templo, de tres naves con pilares acodillados, medias columnas adosadas y bóvedas apuntadas, es réplica de modelos provenzales y su origen viene corroborado por los nombres de tres artistas que firman los capiteles: Sartre, Demilavel y Demeces. La portada principal, que con sus múltiples arcos festoneados, rellenos de figuritas en altorrelieve, medallones y ramajes, puede contarse entre las obras más fastuosas del románico, estaba ya terminada en 1283. Las iglesias de Camarasa, Cubells, Gandesa, Vilagrassa (fig. 180), Verdú, la ermita de Bell-lloch, en Santa Coloma de Queralt (fig. 178), y otras, conservan elementos, especialmente portadas, con el aspecto tan característico de la escuela de Lérida, mezcla de morisco y tolosano, donde la iconografía desapareció y en la



Fig. 153.— PORTADA DE LA ANUNCIATA EN LA CATEDRAL VIEJA DE LÉRIDA.



Fig. 154. — PORTADA "DELS FILLOLS" EN LA CATEDRAL VIEJA DE LÉRIDA.

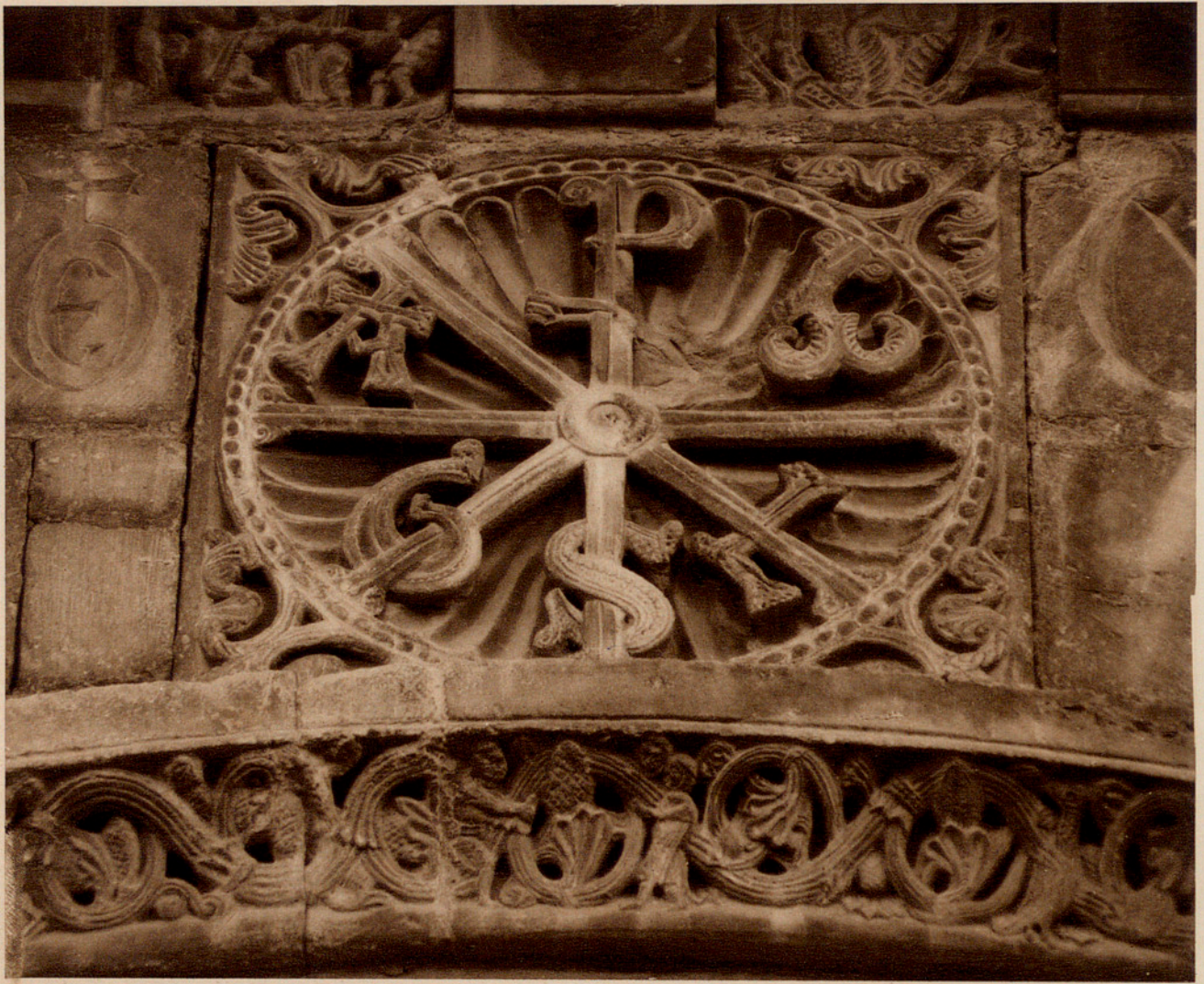


Fig. 155. — DETALLE DE LA PORTADA DE LA ANUNCIATA EN LA CATEDRAL VIEJA DE LÉRIDA.



Fig. 156. — DETALLE DE LA PORTADA "DELS FILLOLS" EN LA CATEDRAL VIEJA DE LÉRIDA.



Fig. 157. — INTERIOR DEL CIMBORIO DE LA CATEDRAL VIEJA DE LÉRIDA.



Figs. 158, 159 y 160. — DETALLE DE LA PORTADA "DELS FILLOLS", CAPITEL DEL CRUCERO Y CAPITEL DEL CLAUSTRO. CATEDRAL VIEJA DE LÉRIDA.



Fig. 161. — CONJUNTO DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE AGRAMUNT (LÉRIDA).



Fig. 162. — DETALLE DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE AGRAMUNT (LÉRIDA).

que monstruos, figuras y animales se pierden en el arabesco de la complicada ornamentación. La propia traza arquitectónica queda absorbida por la decoración, que se complace en reducir perfiles multiplicando elementos accesorios.

Parece que fueron los artífices de la catedral de Lérida los que tallaron la preciosa portada lateral de la catedral de Valencia (figs. 163 y 164). Del edificio empezado en 1262 sólo queda el extremo meridional del crucero centrado por dicha portada, de proporciones distintas a la "dels Fillols" de la seo ilerdense, pero dentro del mismo tipo. La innovación consiste aquí en los capiteles historiados con escenas del Antiguo y Nuevo Testamento y en la humanización de los canecillos, verdaderos retratos, esculpidos con la sensibilidad de las grandes obras de arte. La ornamentación, torturada y minuciosa, se mantiene, como en lo mejor de Lérida, dentro del estricto esquema geométrico que la escultura provenzal incorporó de lo musulmán y que llevado a Lérida por los escultores de la escuela de Tolosa fué de nuevo fecundado por los artífices moriscos supervivientes de la reconquista.

Buen número de edificios religiosos levantados en Huesca durante el siglo XIII, especialmente en las regiones de conquista tardía, pertenecen a la órbita de la escuela de Lérida. La ermita de Salas, cerca de la ciudad de Huesca, y la iglesia de San Miguel de Foces, en Ibieca, sobrepasan en calidad a los monumentos provinciales de dicha escuela. En las iglesias de Casbas, Esquedas y en el monasterio de Sigena, el espíritu de la misma queda modificado por otras influencias. Hay que citar el sepulcro de la ermita de San Salvador de Selgua como una de las muestras más puras del arte de Lérida que caracteriza la arquitectura del siglo XIII dentro de una área geográfica tan enorme.

El arte tolosano, siguiendo caminos distintos de los que le llevaron a fecundar la escuela de Lérida, penetró en pleno siglo XII hacia la parte oriental de Cataluña. Quizá el mejor testimonio de su paso es la iglesia del monasterio de San Cugat del Vallés, cuyo claustro viene descrito en las páginas que preceden. Es una iglesia de tres naves que se terminó en pleno siglo XIV y en la variación del abovedamiento de los tramos de sus naves se puede estudiar la evolución de la forma de cubrimiento en los grandes períodos sucesivos. Las arquerías simples del interior del ábside mayor son su única decoración; los pilares son lisos y doblemente acodillados.

CATEDRAL DE TARRAGONA. — Un legado del arzobispo Hugo de Cervelló, en 1171, impulsó el comienzo de esta catedral que hasta 1331 no logró su consagración definitiva. Varios altares estaban ya consagrados a mediados del siglo XIII, pero los tramos de fachada de la nave central no quedaron cerrados hasta 1287. Es de planta basilical con cuatro ábsides asimétricos que se abren en un amplio crucero que rebasa la anchura de las naves (figura 165). El ábside principal, cubierto con bóveda de horno apuntada, es de proporciones mayores al canon normal de la fórmula basilical benedictina y se une al crucero por un amplio presbiterio dividido en dos tramos cubiertos con bóveda de ojivas. En este sector es donde se hace evidente un cambio de plan estructural en el alzado y abovedamiento que tuvo probablemente lugar a mediados del siglo XIII y que culminó en la construcción de la ya ojival linterna sobre trompas que centra el crucero (fig. 167). Los pilares de las naves son de planta en cruz con columnas alojadas en los codillos y parejas de medias columnas adosadas en los frentes. Las bóvedas del crucero y de las naves son de crucería con ojivas macizas sobre arcos apuntados contrarrestados por contrafuertes. El aspecto general es



Fig. 163. — PORTADA DEL PALAU EN LA CATEDRAL DE VALENCIA.



Fig. 164. — DETALLE DE LA PORTADA DEL PALAU EN LA CATEDRAL DE VALENCIA.

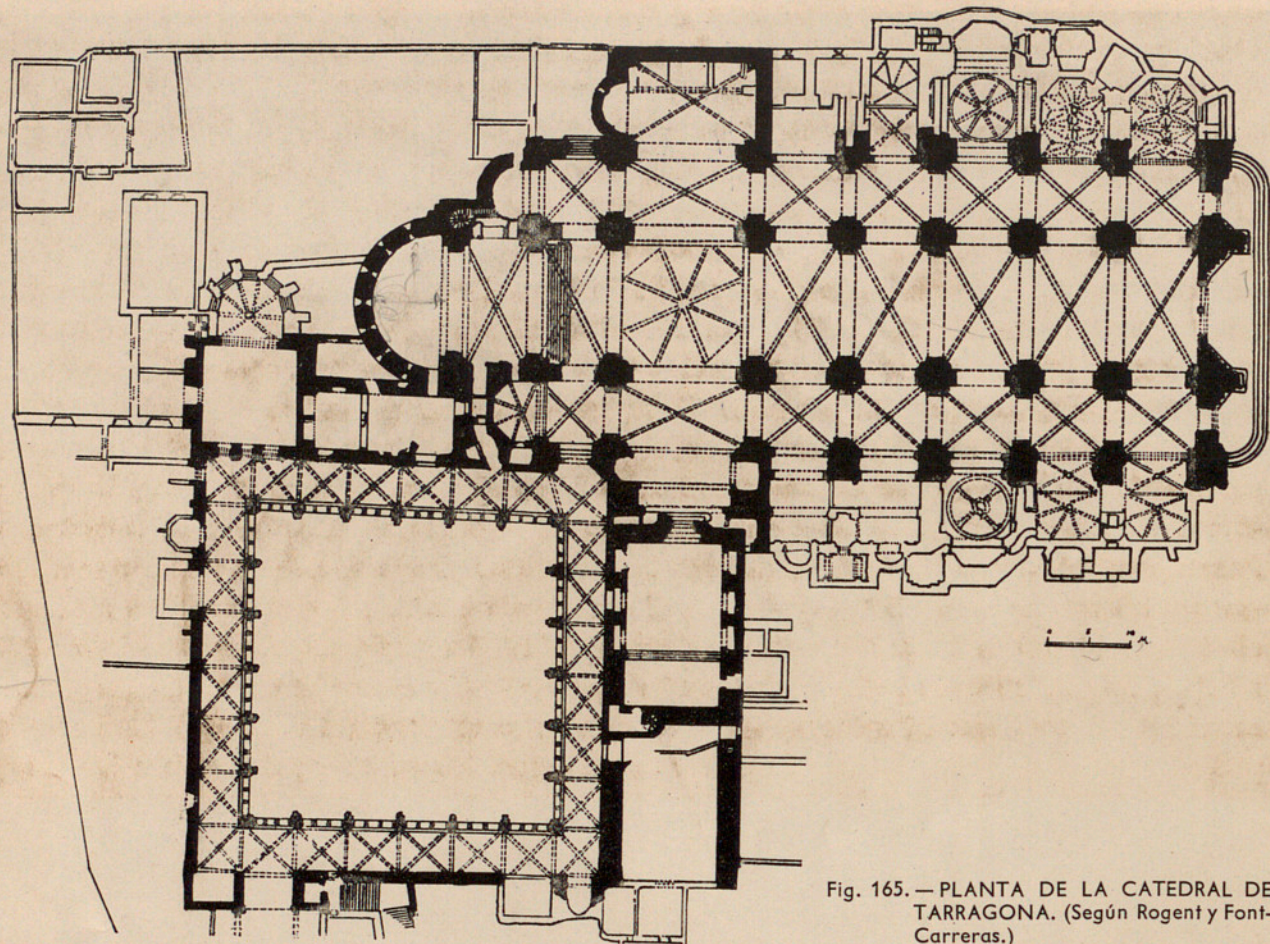


Fig. 165. — PLANTA DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA. (Según Rogent y Font-Carreras.)

sobrio y grandioso, acentuándose en el exterior, sin cornisas ni aleros, la apariencia de castillo o fortaleza. Contribuyen a ello las arcuaciones del ábside mayor, cuya estructura recuerda la de los matacanes, a pesar de las cabezas monstruosas que las decoran (fig. 166).

Las estructuras son simples y lisas, sin audacias constructivas, con molduraje mínimo y decoración limitada a impostas y capiteles; las bases son áticas y el labrado de todo ello correcto pero sin grandes originalidades. Las ventanas de la cabecera son pequeñas y a doble derrame sin guarnecidos ni columnas adosadas; las de las naves son de estructura ojival. Junto al extremo oriental del crucero se yergue la torre, de planta cuadrada, que no se terminó hasta el siglo XIV, y del otro extremo arrancan la vieja residencia canónica — que se construyó aprovechando parte de un edificio romano conservado en el sector norte, convertido en museo — y el claustro.

Claustro Como los departamentos canónicos rodean el claustro, éste debía de estar ya en construcción cuando en 1171 el mencionado Hugo de Cervelló legó 500 morabatines “ad oficinas canonicæ faciendas”. En 1214 se firmó un compromiso para la manutención de los artífices de la obra claustral, y Ramón de Rocabertí († 1215), que hizo un legado para dicha obra, tiene sus armas esculpidas en uno de los capiteles de su ala occidental. Es un gran cuadrilátero irregular con bóvedas de arista reforzadas con gruesas ojivas, que se acusan en el patio central por medio de grandes arcos apuntados. Éstos cobijan un muro perforado por grupos de tres arquillos sobre columnas gemelas y dos óculos circulares con finas celosías



Fig. 166.— CONJUNTO EXTERIOR DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA.

geométricas de fuerte sabor morisco (fig. 171). Estas celosías, los ábacos y los capiteles, constituyen elementos primordiales de la decoración que se completó con medias columnas adosadas a los contrafuertes del patio, con las arcuaciones polilobuladas de coronamiento y las grandes ménsulas historiadas arranque de las ojivas. Siguiendo el modelo cisterciense, cuyo espíritu se refleja en menudos detalles de la arquitectura del claustro, la sala capitular se abre en el ala oriental.

Como en la catedral de Lérida, existe tal unidad en la escultura de la catedral de Tarragona, que no resulta exagerado considerarla como escuela independiente. Quizá las obras más antiguas sean los grandes capiteles del crucero decorados con luchas de guerreros y monstruos en medio de acantos y follaje polilobulado con profusión de tallos estriados y punteados (fig. 169). Los ábacos se decoraron con repetición de cogollos y racimos provistos de grandes hojas dispuestas simétricamente, terminándose los ángulos con figuras grotescas y cabezas de león y de mono. Todo ello evoca un lejano recuerdo de las obras de Gatell en el claustro de San Cugat del Vallés. De la influencia tolosana, cogió el espíritu, pero no la forma, perteneciendo este estilo tarraconense a una corriente mediterránea no ajena a los influjos italianos. Su sabor clásico se acentúa en la elegantísima puerta del claustro, obra de mármol blanco, como casi toda la escultura tarraconense, que puede considerarse como una de las obras maestras del último románico (fig. 168). Con razón los tarraconenses muestran con orgullo el gran capitel historiado del parteluz (fig. 170). Él nos da la pauta del interés artístico e iconográfico de los capiteles y ábacos del claustro que, en la fantasía desbordante de sus composiciones, incluyen la mayor parte de los elementos y hallazgos de dos siglos de escultura (figs. 172 a 174). La típica palmeta lobulada tallada a bisel, con sus tallos

estriados y sus frutos en racimo, parece movida por un ritmo muy alejado del sereno naturalismo originario; los acantos de hoja lobulada que asomaban tímidamente como fondo de ciertas composiciones narrativas en Gerona y San Cugat, inician en Tarragona un retorno a la estructura clásica. No es difícil separar la mano de escultores diversos, pero entre ello destaca la mano de un animalista verdaderamente excepcional; sería difícil encontrar otra obra coetánea donde los animales fueran tratados con tal realismo (fig. 175).

La escultura tarraconense culmina en el frontal de mármol dedicado a Santa Tecla, patrona de la catedral. Quizá perteneció al altar mayor, mandado construir por el arzobispo Rodrigo Tello, que tomó posesión de la mitra en 1287. En ésta tendríamos una fecha límite para las estructuras del claustro a cuya familia pertenece este formidable relieve.

El arte nacido de la erección de la catedral de Tarragona tiene también su expansión. Hay que citar entre los monumentos que pertenecen a su círculo estilístico, la iglesia de Pla de Cabra (Tarragona) (fig. 176), de planta en cruz con bóveda de crucería sobre arcos apuntados. Se decoración escultórica, en capiteles y portada (fig. 177), supera en barroquismo, indicio de su fecha avanzada dentro del siglo XIII, a lo de la catedral tarraconense. También tardíos dentro del mismo círculo son la portada (fig. 179) y el claustro del monasterio de Vallbona de las Monjas (Lérida) y una serie de capillas de la propia ciudad de Tarragona como son la de Santa Tecla, aneja a la catedral, y la de San Pablo (fig. 181). Ya hemos hablado de las indiscutibles relaciones que existen entre la escultura tarraconense y las del sector más primitivo del monasterio de Poblet.

ARQUITECTURA CIVIL

La arquitectura civil catalana del período románico es artísticamente poco importante. Se caracteriza por su austeridad rayana en miseria, su funcionalismo basado en un programa mínimo de comodidad e higiene y una economía de medios y premura de tiempo de duración de la obra, que contrasta con la liberalidad con que fueron ejecutadas las construcciones religiosas. En los siglos XI y XII, la casa de Dios es el centro vital de ciudades y pueblos, y para su edificación no se ahorraron esfuerzos. Al lado de castillos y palacios endebles, construídos a desgana, sin plan organizado, con materiales de aluvión, con desprecio absoluto de todo sentido decorativo, se levantaron simultáneamente iglesias enormes, maravillosamente planeadas, con materiales nobles, con aspecto de palacio y solidez de fortaleza. La técnica constructiva bajó todavía de nivel en las casas particulares. La gente de la reconquista vivió en pie de guerra en pueblos que tienen gran parentesco con los poblados ibéricos de callejas angostas y plazuelas irregulares donde lo que contaba eran los muros de cercamiento y el emplazamiento defensivo. Las grandes ciudades procuraron ajustarse a los viejos recintos amurallados, generalmente romanos, que continuaban su misión protectora. No podemos hablar en Cataluña de ciudades románicas, ni conocemos urbanizaciones de los siglos XI y XII: se crearon, quizá en los grandes pueblos de la montaña, calles porticadas rudísimas con techos de madera sobre jácenas apoyadas en pilares o arquerías de medio punto. En realidad, la mayoría de esfuerzos hacia una organización ciudadana pertenecen ya al siglo XIII, algunas generaciones después de las últimas incursiones árabes. Barcelona, Gerona y Tarragona siguieron teniendo su trazado romano, convirtiendo las estructuras defensivas en residencia de nobles y prelados. Tarragona conserva todavía su



Fig. 167.—INTERIOR DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA.



Fig. 168. — PARTE SUPERIOR DE LA PORTADA DEL CLAUSTRO. CATEDRAL DE TARRAGONA.



Fig. 169. — CAPITEL EN EL INTERIOR DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA.



Fig. 170. — ADORACIÓN DE LOS REYES. CAPITEL DEL PARTELUZ EN LA PORTADA DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA.



Fig. 171.—DETALLE DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA.



Fig. 172.—DETALLE DEL ÁBACO DE UNO DE LOS CAPITELAS DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA.



Figs. 173 y 174.—CAPITELES DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA.



Fig. 175.—DETALLE DEL ÁBACO DE UNO DE LOS CAPITELES DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA.



Fig. 176.—INTERIOR DE LA IGLESIA DE PLA DE CABRA (TARRAGONA).



Fig. 177.—DETALLE DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE PLA DE CABRA (TARRAGONA).



Fig. 178. — PORTADA DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA EN SANTA COLOMA DE QUERALT (TARRAGONA).



Fig. 179. — PORTADA DEL MONASTERIO DE VALLBONA DE LAS MONJAS (LÉRIDA).



Fig. 180. — PORTADA DE LA IGLESIA DE VILAGRASSA (LÉRIDA).



Fig. 181. — CAPILLA DE SAN PABLO EN EL PATIO DEL SEMINARIO DE TARRAGONA.



Fig. 182. — PATIO DEL PALACIO EPISCOPAL, BARCELONA.

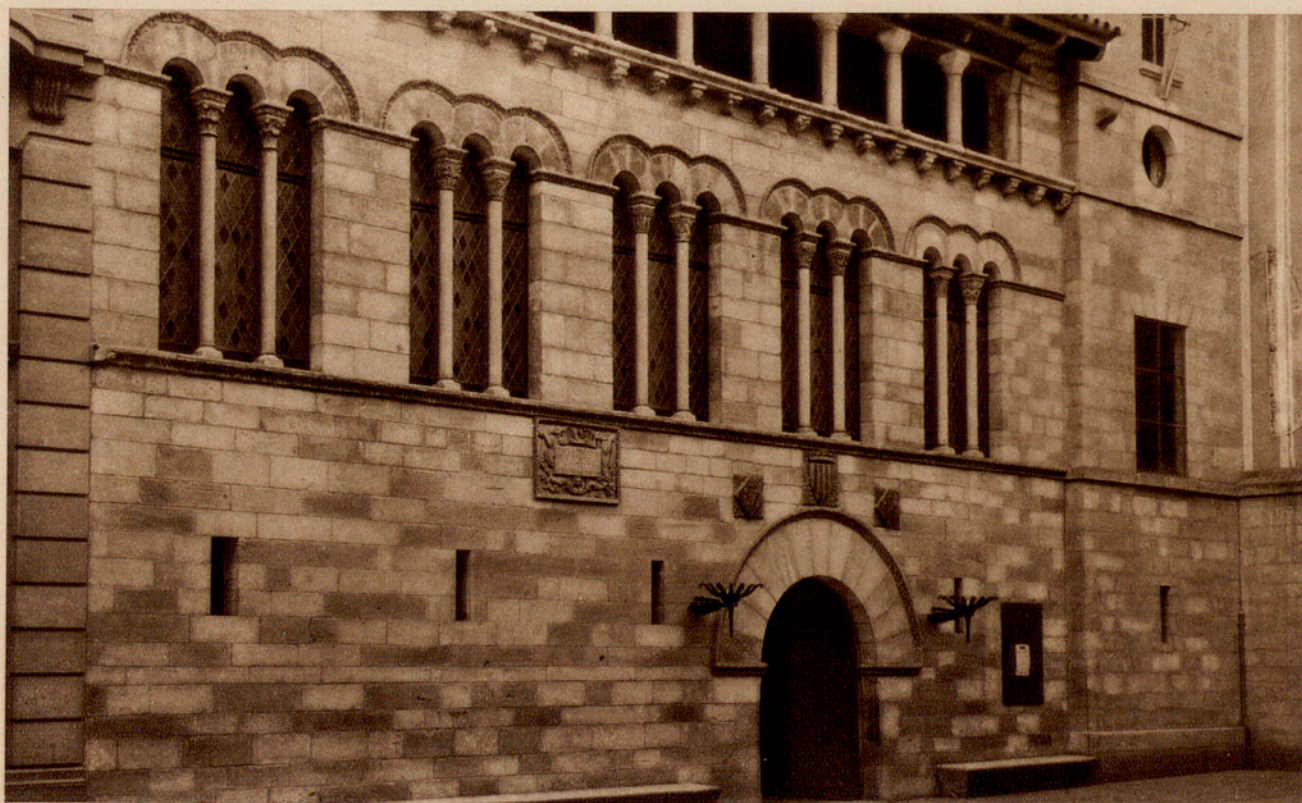


Fig. 183. — FACHADA DE LA CASA DE LA PAHERÍA, LÉRIDA.

palacio arzobispal sobre el punto más elevado de la muralla romana; los palacios real y episcopal de Barcelona utilizaron también partes de la muralla del siglo IV. En el siglo XI, los Montcada transformaron el templo romano de Vich en castillo, disponiendo alrededor de su celda, convertida en patio, una serie de galerías superpuestas abovedadas en cañón seguido y con ventanas de doble derrame.

Podemos citar como ejemplar del primer período, probablemente construído hacia el año 1000, el palacio de San Felú de Guíxols, llamado la Puerta Ferrada, con arquería baja en arcos de herradura y ventanales cuyos capiteles coinciden con los del retablo de San Pedro de Tarrasa. ^(V. J. A. H.) El castillo de la Geltrú, en Villanueva y Geltrú, el palacio episcopal de Barcelona y el de la Pachería de Lérida son ya obra del siglo XIII, y su organización es a base de un patio central en el que se abren arquerías en la planta baja y grandes ventanales en los pisos altos. Las aberturas exteriores son siempre ventanas dobles o triples, situadas a cierta altura. Este tipo estructural era el que los documentos del siglo XII citan bajo el nombre de *Sala*. El segundo (fig. 182) conserva parte de su enorme patio con bella arquería en su primer piso, cuyos capiteles pertenecen al arte mediocre del claustro de San Pablo del Campo de la misma ciudad. La Pachería de Lérida (fig. 183) es obra de los artífices de la catedral y puede verse en casi todos sus elementos.

Los castillos, cuyas ruinas abundan jalonando montañas y pueblos, responden generalmente a un programa muy simple: torre del Homenaje y muralla de defensa. La primera, de planta cuadrada o circular, es una estructura lisa y sólida, con entrada única situada a varios metros del suelo para hacer más difícil el ingreso en la misma, que constituía el último reducto en los asedios. La muralla con puerta única, con o sin torres salientes, toma formas que varían según la disposición del terreno. Entre los innumerables castillos defensivos rurales, todos ellos mal conservados, hay que citar los de Llordà, Mur, Montsolís, Centelles y Saladeures, construídos en los siglos XI y XII, dentro del tipo puramente defensivo. Los castillos de la Zuda en Lérida, el de Riner, el Castell Vell de Solsona y otros, fueron al mismo tiempo mansiones señoriales. El primero conserva algunas de las crujiás abovedadas en crucería alrededor de un patio, y el de Solsona parte de un gran salón cuya cubierta de madera se apoyaba en arcos transversales que arrancan de medias columnas adosadas, tipo constructivo que sirvió de modelo a los grandes departamentos de los palacios góticos.

La residencia señorial ciudadana tiene sus mejores ejemplos en la casa de Gerona, que, sobre arquerías de medio punto, ostenta ventanales del siglo XII con capiteles hermanos de los del claustro de la catedral gerundense, y en la famosa casa de Tárrega cuya organización recuerda la de la Pachería de Lérida, a cuya escuela artística pertenece. Se conservan restos de casas románicas más modestas en Vilafranca del Conflent, Sampedor, Vich, Besalú, Barcelona, etc., en general con ventanitas pequeñas y arquerías en la planta baja, sobre las que se apoyan los maderos de sus pisos.

Podríamos aumentar la lista de construcciones de carácter civil con los hospitales, baños, molinos, etc., en general obras que por su carácter comunal gozaron de mejor arte que los edificios privados. Destaca el hospital de Tarragona, frente a la catedral, obra del siglo XIII, con arquerías bellamente decoradas; más, todavía, entre los establecimientos balnearios, el de Gerona, magníficamente conservado, que por su carácter morisco sale del tema del presente libro. En Olius se conserva el mejor ejemplo de molino harinero, obra de buena canteoría del siglo XIII, con organización hidráulica muy avanzada.



Fig. 184. — CONJUNTO EXTERIOR DE LA CABECERA DE LA IGLESIA DE SAN MARTÍN DE BUIL (HUESCA).



Fig. 185. — CONJUNTO DE LA IGLESIA DE LÁRREDE (HUESCA).



Fig. 186. — TORRE DE LA IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ DE GAVÍN (HUESCA).

NAVARRA Y ARAGÓN

ARQUITECTURA DEL SIGLO XI

La hermandad de los dos reinos pirenaicos, emancipados definitivamente por el testamento de Sancho III el Mayor (1000-1035), se refleja en la arquitectura. El primer románico de Aragón y Navarra está representado por un grupo de pequeñas iglesias jaquesas y por el monasterio de Leyre. Éste fué, antes de la conquista de Pamplona, cabeza espiritual y política de Navarra; Jaca, capital del primitivo reino de Aragón, cuando éste comprendía solamente el alto valle del río que le dió el nombre, entre la frontera navarra y la sierra de la Peña que lo separaba del reino musulmán de Huesca, fué con sus toscas iglesias rurales, embrión de la mejor escuela del románico español. Podemos agrupar las obras del primer románico aragonés en dos familias hermanas, con fuertes influjos mozárabes una de ellas y de raigambre lombarda la segunda.

Lárrede (figs. 185 y 187) y San Bartolomé de Gavín (fig. 186) son de ejemplaridad en el grupo primero por sus esbeltas torres, a modo de minaretes, paramentadas con sillarejos y ostentando en cada frente triples ventanillas con arcos de herradura, de curva muy cerrada. De herradura más leve son también todos los arcos y ventanas de las naves, con características muy cordobesas, como las de cortar salmeres e impostas en una sola pieza y alternar en los aparejos piedras largas y cortas. El grupo es tímido en abovedamientos y faltan capiteles como en lo mozárabe de la región, de suerte que toda la decoración se confía a sencillas fajas de gruesos baquetones en lo superior de los ábsides y arquerías ciegas sobre lisas pilastras. Dentro del mismo grupo, que fué probablemente obra de andaluces sin contaminación lombarda, hay que incluir las pequeñas iglesias de San Martín de Buil (fig. 184), San Juan de Busa, Olibán, Susín y otras.

Al influjo lombardo, paralelo a lo catalán y respondiendo indudablemente a la misma corriente estilística, pertenecen un grupo de iglesias con muros de mampostería abovedadas en cañón seguido, con decoración de arcuaciones y ventanas de doble derrame, que abundan en la región pirenaica de Huesca. Hay que citar la de San Caprasio, en Santa Cruz de la Serós, las de Barós, Binacua, Sahún y Banaguás, esta última, combinación de las fórmulas lombarda y mozárabe. El tipo lombardo perdura en esta región durante todo el siglo XI en iglesias muy importantes. La catedral de Roda es de tres naves con cripta abovedada, construída entre 1056 y 1067. La iglesia de San Pedro de Siresa en el valle de Hecho, monasterio real de Aragón (figs. 188 y 190), perteneciente

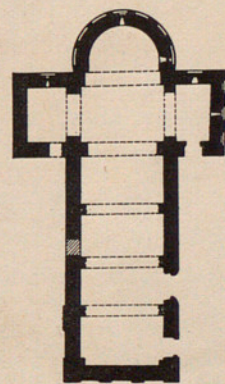


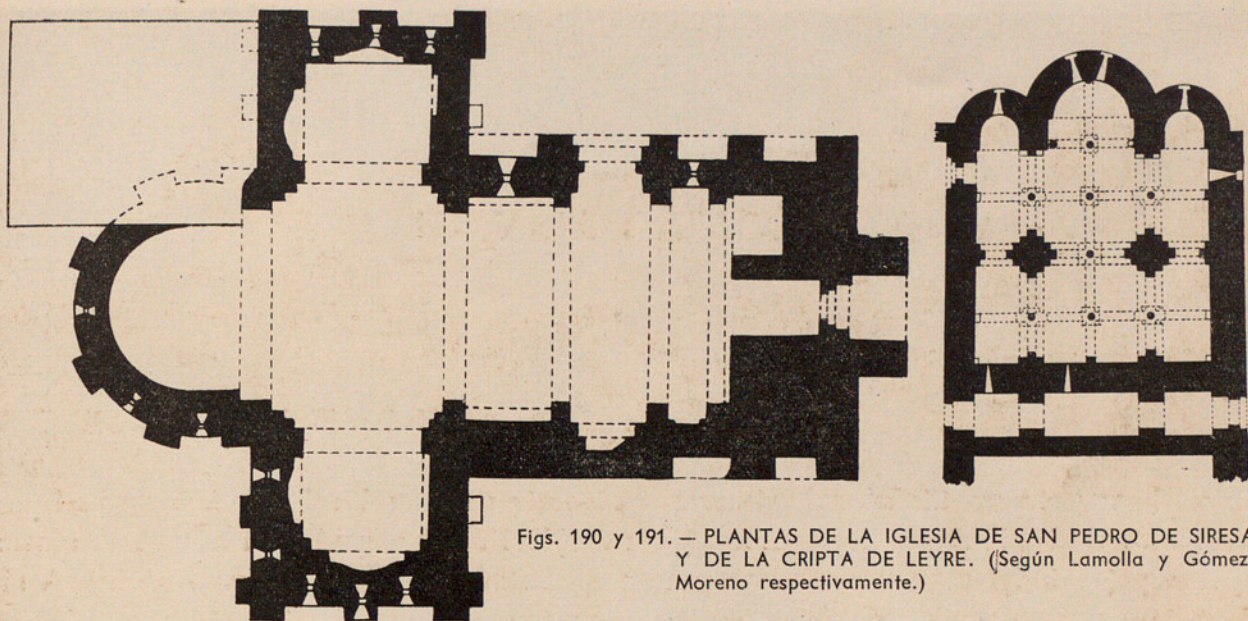
Fig. 187. — PLANTA DE LA IGLESIA DE LÁRREDE.
(Según Iñíguez.)



Fig. 188.— CONJUNTO EXTERIOR DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SAN PEDRO DE SIRESA (HUESCA).



Fig. 189.— CONJUNTO EXTERIOR DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SANTA CRUZ DE LA SERÓS (HUESCA).



Figs. 190 y 191. — PLANTAS DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE SIRESA Y DE LA CRIPTA DE LEYRE. (Según Lamolla y Gómez-Moreno respectivamente.)

a la regla de San Agustín, parece que fué construída hacia 1082, cuando recibió de Sancho Ramírez el título de capilla real; es de planta en cruz con ábside único y bóveda de cañón sobre perpiaños; los muros interiores aparecen decorados con arquerías ciegas, y su estructura, sin traza de ornamentación, recuerda los sistemas constructivos tan populares en Cataluña. A los modelos más austeros del tipo lombardo pertenece la iglesia navarra, de tres naves, de San Miguel in Excelsis, en la cumbre del monte Aralar, consagrada en 1098, que presenta en su primer tramo una incipiente estructura cupular.

SAN SALVADOR DE LEYRE. — El grupo de iglesias del siglo XI que en Aragón definen una escuela local con influjos mozárabes, tiene en el monasterio navarro de Leyre su culminación estilística. Se cita por primera vez a mediados del siglo IX y toda la política de los reyes de Pamplona gira a su alrededor durante este siglo, conservando preeminencia hasta fines del siglo XI. El momento álgido del monasterio corresponde a los abaciados de Sancho II (1020-1024), Sancho III (1024-1025) y Juan (1055-1067) bajo la protección de los monarcas navarros Sancho el Mayor y García Sánchez.

El templo actual, construído en diversas etapas, se compone de una cabecera, estructura abovedada de tres naves sobre cripta de cuatro, con grandiosa ampliación hacia occidente que un atrevido abovedamiento ojival convirtió en nave única. Nos interesa ahora el estudio de la cabecera, ejecutada al parecer en una sola etapa. El exterior es liso, sin bandas ni fajones, con enormes sillares, labrados a punta de escoda, irregulares y hábilmente concertadas sus juntas. Las ventanas, de arco doblado sin impostas, con dovelaje irregular y sin clave. Las portadas rudísimas, con arcos en gradación descentrados y en una de ellas columnas acodilladas. El alero se apoya en modillones toscamente decorados con figuras humanas y emblemas alusivos a los pecados capitales.

Las naves laterales de la cripta corresponden a las de la iglesia, previéndose con sus robustos pilares de triple codillo la gran altura del edificio superpuesto (fig. 192). Arcos doblados gemelos solucionan el apoyo de las bóvedas de cañón y refuerzan la estructura



Fig. 192. — INTERIOR DE LA CRIPTA DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE LEYRE (NAVARRA).

sustentante. El abovedamiento de las dos naves centrales se solucionó con una arcada axial, que arranca del centro del ábside mayor, todo ello sobre columnas de fuste cilíndrico y capiteles cúbicos enormes, decorados con rudísimas volutas y hojas. El templo alto es de tres naves muy esbeltas terminadas con sendos ábsides de planta semicircular, prolongación de los de la cripta (fig. 193). Las bóvedas son de cañón seguido reforzadas con perpiaños que arrancan de medias columnas adosadas, sin basa ni plinto, cuyos capiteles, bárbaramente decorados, no desdican de los de la cripta, enlazándose estilísticamente con los de Canigó, Manresa y claustro de San Pedro de las Puellas (Barcelona), y aun con lo decorativo astu-



Fig. 193.— CABECERA DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE LEYRE (NAVARRA).

riano. La torre se levanta sobre el primer tramo de la nave de la Epístola; sus ventanales de triple arquillo con capiteles cúbicos y columnas cilíndricas sobre plinto liso, recuerdan los del ya citado grupo aragonés.

Sorprende ante todo el tamaño inusitado de los sillares empleados, en consonancia con la grandiosidad del conjunto y la genial rudeza estructural. Nada se opone a fijar la construcción de esta cabecera dentro del segundo cuarto del siglo XI, correspondiendo a la solemne consagración del año 1057.

El aspecto monumental de la iglesia de Leyre y sus sabias soluciones arquitectónicas, obligan a considerarla como obra cumbre del primer románico navarro, demostrando las posibilidades de una escuela de constructores indígenas cuya existencia queda perfectamente definida con este monumento real y la serie de iglesias del valle del río Aragón.

Leyre representa, dentro de la historia del arte navarro, un papel similar al de San Pedro de Roda en Cataluña. Ambos son muestra del considerable talento arquitectónico de las escuelas pirenaicas anteriores a las influencias forasteras que vinieron a cambiar radical-



Fig. 194. — RELIEVES PROCEDENTES DE SAN MIGUEL DE VILLATUERTA (NAVARRA). (Cámara de Comptos, Pamplona.)

mente, en Cataluña y Navarra, las fórmulas constructivas. En Cataluña, la mezcla de arte carolingio y califal fué reemplazada por la arquitectura lombarda. En la región occidental de los Pirineos la recia arquitectura de raigambre mozárabe quedó, en este caso con ventaja, substituída por la gloriosa escuela de Jaca.

La escultura decorativa del monasterio de Leyre se enlaza por su rudo estilo con un grupo de relieves de gran interés iconográfico hallados en las ruinas de San Miguel de Villatuerta (fig. 194). Una inscripción nos revela que el edificio fué construído por un tal "Actonomen" en tiempo de Blasio (obispo en 1067), confirmando la cronología del cenobio real. La iglesia de Ujué, que estaba construyéndose en 1089, nos señala las tendencias que impulsaban la arquitectura navarra del último cuarto del siglo XI. En el período inicial sólo se construyó la cabecera triabsidal, recuerdo de Leyre, pero con hileras de tacos y decoración escultórica que, bajo su rusticidad, señala ya un conocimiento del arte jaqués.

LA ESCUELA JAQUESA

CATEDRAL DE JACA. — En 1063, Ramiro I reunió un concilio en la comenzada catedral que había ordenado construir en Jaca. El mismo año, el monarca expone el plan con que



Fig. 195. — PORTADA OCCIDENTAL DE LA CATEDRAL DE JACA (HUESCA). (Foto Moreno.)

piensa concluir esta iglesia, quizá comenzada en 1054, cuando Jaca vino a ser la sede de la monarquía. El hecho de que el 1063 pudiera albergar un concilio regio demuestra que su conclusión no distará mucho de semejante fecha, pues ya estarían terminados los ábsides y sólo faltarían torre y abovedamiento, según se describe en el curioso documento en que Ramiro proyecta la basílica. En verdad, podía estar satisfecho de ella, pues superaba a cuanto anterior se había visto en este lado del Pirineo. Es de ver con cuanta solidez y desenfado se levantó el edificio, prescindiendo de contrafuertes, aparte los dos pequeños de los pies, aunque las naves eran de regular elevación. A la conclusión, la catedral jaquesa era una basílica de tres naves, crucero y tres ábsides (fig. 200). Para separar las naves se había



Fig. 196. — DETALLE DEL TÍMPANO DE LA PORTADA OCCIDENTAL DE LA CATEDRAL DE JACA. (Foto Moreno.)



Fig. 197. — CAPITEL DE LA PORTADA OCCIDENTAL DE LA CATEDRAL DE JACA. (Foto Moreno.)



Fig. 198. — CAPITEL DE LA PORTADA MERIDIONAL DE LA CATEDRAL DE JACA. (Foto Moreno.)



Fig. 199. — ÁBSIDE LATERAL DE LA CATEDRAL DE JACA. (Foto Moreno.)

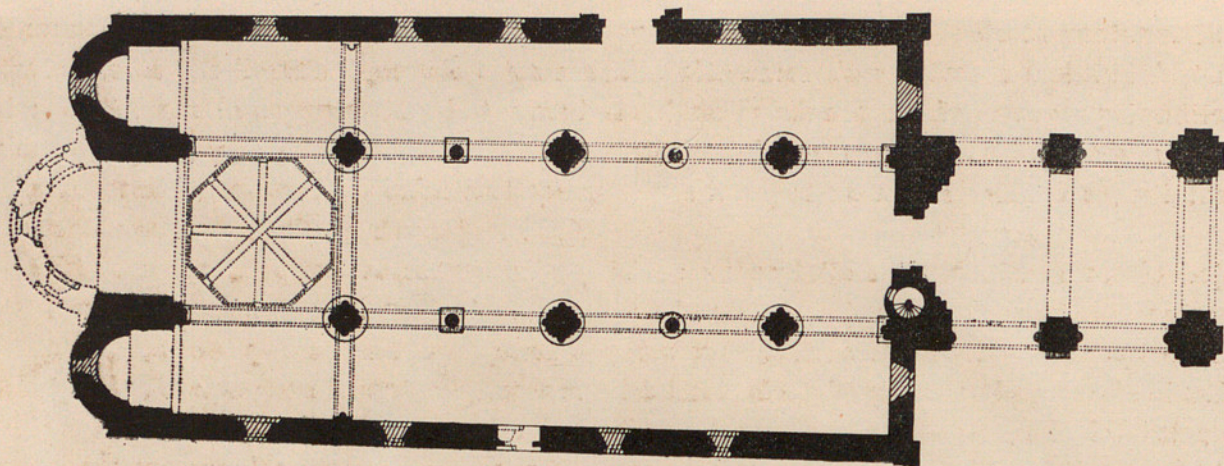


Fig. 200.— PLANTA DE LA CATEDRAL DE JACA. (Según Iñiguez.)

dado en Cataluña el expediente, a la vez clásico y moro, de las columnas alguna vez alternadas con pilares, si bien rectangulares y sin disposición cruciforme. Pilares bien recios y de intención sabiamente constructiva se emplearon en Jaca para permitir afianzar mejor el volteo de las cubiertas proyectadas por Ramiro, o, según frase de éste, “abovedamiento de piedra a lo largo de las tres naves”, dándose en cada arcada divisoria dos columnas y tres pilares (fig. 201). La disposición de éstos no es enteramente de significación tectónica, pues en los dos del medio unos codillos suplementarios quedan inconclusos a la altura de los ábacos y en los arranques del ábside mayor dobles columnas se compaginan mal con los pilares correspondientes del crucero; de lo que se infiere en este gran templo románico cierta indecisión de planeo en lo que respecta a bóvedas y cubriciones, que, por otra parte, la substitución en el siglo XVI de los cañones primitivos por crucería gótica, no deja aclarar. De bóvedas primitivas quedan los medios cañones en los brazos del crucero, los tramos anteriores a los ábsides y los cascarones de estos laterales, ya que el central falta en absoluto desde una desventurada reforma moderna. A todo aventaja la sabrosa forma de la cúpula sobre el crucero volteada con ayuda de trompas abocinadas, muy correctas y regulares de cálculo (fig. 202). Al convertir el cuadrado en octógono, deja lugar a una hemiesfera descansando sobre cuatro arcos cruzados, volados sobre modillones de rollos. Es de notar con qué grandísimos limpieza y cuidado se despieza la cúpula, se voltean los arcos y se resuelve la clave, dejando sin partir, lógicamente, uno de ellos. Hasta aquí nos llega un factor musulmán más en arcos y modillones que muestra cómo se va desparramando esta difusa hegemonía constructiva de los árabes del Pirineo. Los modillones de rollos se dispersaron en todas direcciones desde estos primeros ejemplares del siglo XI. Y en cuanto a los arcos cruzados, sólo difieren de lo cordobés por no dejar ojo en el centro. En principio, queda aquí el germen de la bóveda de crucería, la misma que luego nos había de venir de la Galia para que fuese adoptada como solución feliz.

Lo mismo que esta invención, todo es fresco y sin esfuerzo en esta pasmosa catedral de Jaca; lo trastornado de muchas de sus partes estorba ver primores cuales realzarían el prístino buque de sus naves, ahora poco visible por fuera y desfigurado. También se desbarataron los ábsides, y sólo resta el meridional, donde queda formulada la estructura normal en lo posterior (fig. 199); he aquí un semicilindro con alero de tacos y dos impostas de idéntica

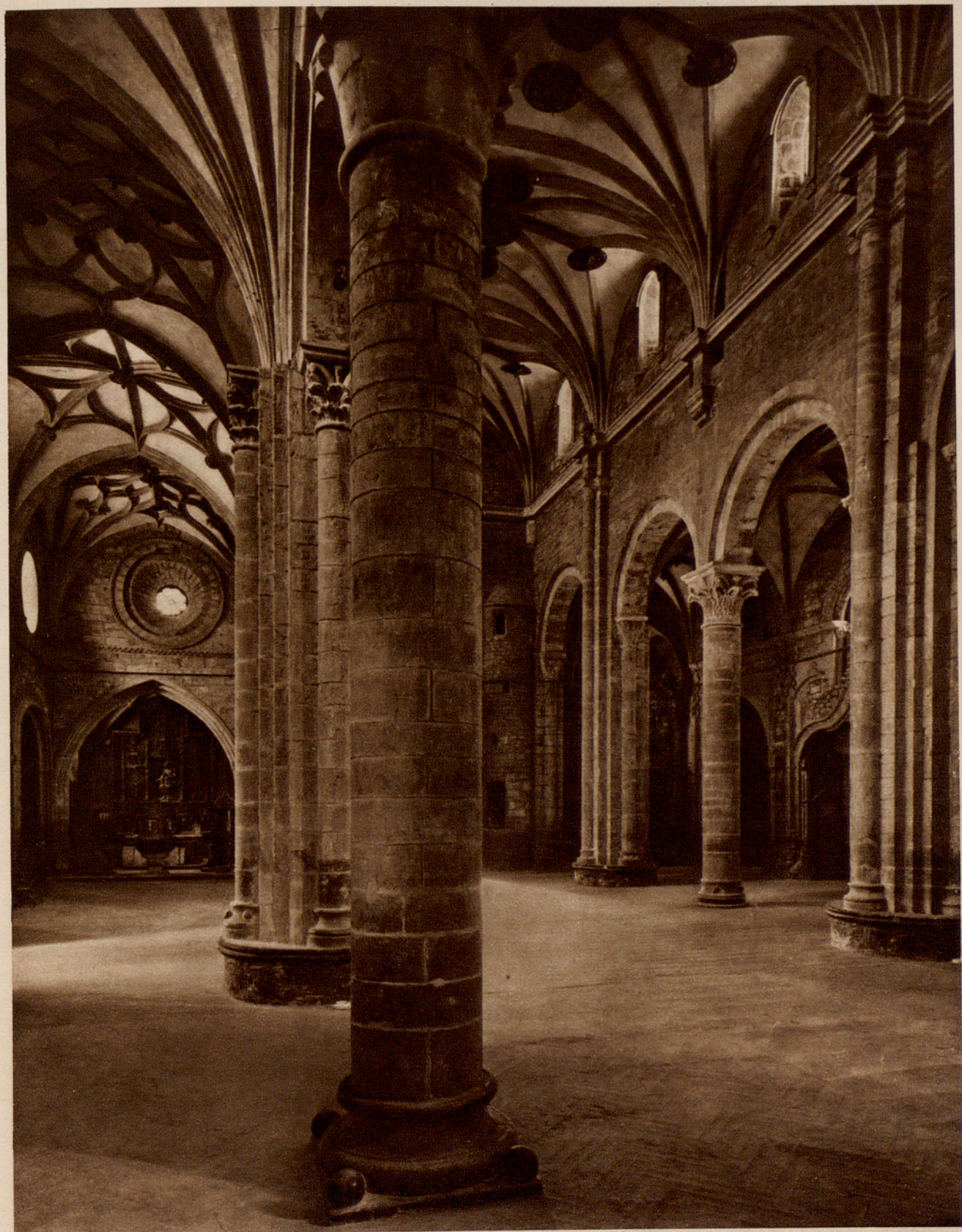


Fig. 201.—INTERIOR DE LA CATEDRAL DE JACA. (Foto Moreno.)

decoración dando vuelta al muro, y tacos hay también en el trasdós de la ventana. Subsiguientes copias llevaron después estos sencillos elementos decorativos a multitud de templos, al par que la organización de las medias columnas adosadas sobre apoyos prismáticos y arco baquetonado para la ventana. La disposición del alero, con canecillos entre metopas muy decoradas, es el primer esfuerzo importante en la España medieval para decorar intrascendentemente una arquitectura (fig. 203).

En este donoso alero vemos ya un capitel de un corintio sui géneris, labrando hojas que terminan en bulbos; él nos fija la atención en la escultura jaquesa, desenvuelta y airosa en extremo, tanto que admira su mayoría de edad y perfección en aquel reñecito pirenaico del siglo XI, donde para levantar iglesias rurales habíase hecho preciso el apoyo de alarifes moros. Acaso nos iluminen la clave del problema las portadas; de éstas, la lateral está rehecha, pero sus dos timpanillos con grifos acaso provengan de una disposición en parte-luz que ya sería interesante en tan remoto edificio. Mejor suerte ha tenido la portada occidental que se abre a un pórtico comenzado hacia la fecha del concilio (fig. 195). Esta puerta, de arquivoltas lisas, ostenta tímpano con el crismón entre dos leones: uno de éstos se alza sobre una caída figura humana que agarra una sierpe (fig. 196), y el otro mantiene entre sus patas un basilisco y una oveja. Queda clara la significación simbólica del relieve, uno de cuyos temas, el crismón, será emblema popularizado en el románico aragonés. Pero el tema principal de la cruz entre leones, que aparece aquí con algún detalle vagamente oriental, no es hispánico sino ultrapirenaico viejo, ya con representaciones en lo longobardo, como es un relieve del Museo de Módena. Éste es el primer detalle que nos acerca a la Península clásica. Mucho más pensaremos en artífices italianos, buenos conocedores de lo clásico, si analizamos los capiteles de las portadas occidental y meridional; algunos de estos capiteles llevan figuras de desnudo sereno y sin desfigurar, indumentarias de veraz clasicismo y peinados de rizos cariñosamente tratados, muy délficos en algún caso (fig. 197). El capitel de la portada meridional que efigia el sacrificio de Abraham es bien notable por el terso desnudo de la figura mancebil, apurada de anatomía, aun más cuidada la calidad que en los mejores sarcófagos paleocristianos (fig. 198). Para este escultor, mórbido en los desnudos, amigo de la belleza, mediano narrador, preocupado como se hallaba más por el ritmo plástico que por la ortodoxa iconografía, se reclaman progenies señeras, posiblemente itálicas. Era un tallista minucioso que, cuando las figuras no alcanzaban hasta el ábaco del capitel suplía el espacio con tallos, volutas y pitones; alguna vez se le amontonan los asuntos, como en la escena con David tañendo la viola y rodeado por otros once músicos, y entonces es de ver cómo las rizadas cabecitas adoptan gestos varios, muy acomodados a cada instrumento. Su fuerte era el desnudo, de una elegancia no igualada en el arte románico; en ocasiones superaba el bajorrelieve a fuerza de profundidades y valentías, y sus ángeles, tanto el que detiene el brazo de Abraham como el que figura junto al asno de Balaam, son los más auténticamente seráficos en la estatuaria anterior a la transición gótica.

Los capiteles del interior (figs. 204 a 215) son un magnífico conjunto decorativo, verdaderamente extraño en el panorama artístico del Gállego pirenaico. Ya se habló de cuatro columnas que alternaban con los pilares; son de hermosa reciedumbre y apropiados a su magnificencia fueron los capiteles, dos de los cuales, los de la derecha, quedaron tan sólo esbozados y en espera de una conclusión nunca llegada. Los otros son de un soberano pseudo-



Fig. 202. — CÚPULA DEL CRUCERO EN LA CATEDRAL DE JACA. (Foto Moreno.)



Fig. 203. — DETALLE DEL TEJAROZ EN EL ÁBSIDE MERIDIONAL DE LA CATEDRAL DE JACA. (Foto Moreno.)



Figs. 204 y 205. — CAPITELES DEL INTERIOR DE LA CATEDRAL DE JACA. (Fotos Moreno.)



Figs. 206 y 207. — CAPITELES DEL INTERIOR DE LA CATEDRAL DE JACA. (Fotos Moreno.)

corintio ya sin resabios califales, antes bien con acantos y caulículos en disposición de cubo superpuesto a cilindro para atenuar la transición hasta el grueso fuste.

De los restantes capiteles del interior, son numerosos los vegetales; por dar indicio a la tipología subsiguiente, merecen atención sus formas, ya en abierta divergencia con el falso corintio adoptado en las columnas; los más son de hojas y tallos rematados en bulbos y piñas, a veces entre palmetas de notoria estirpe clásica. Otros son de franca arbitrariedad

vegetal, pero siempre pretextos para los atrevimientos de talla. Con bizantinismos ciertos aparecen unos reticulados vegetales y otras variantes francamente plenas de originalidad, desconcertante al no existir precedentes próximos. Todo lo restante es historiado, confuso de traza y con oscuros asuntos de Hércules y leones. En todos ellos aparecen, a veces en segundo término, figurillas primorosas que son como la marca de este maestro selecto. Su cincel queda también visible en todo lo secundario de la estructura; en el aticismo de las bases, en algunos collarinos decorados cuidadosamente y en la flora de los ábacos, que acaso sea la mayor novedad ornamental de este principio románico. Asimismo es original, pues esto no apareció en el pórtico de San Isidoro de León, el modelo ya consagrado para las ventanas, con arquivolta de baquetón, trasdós de tacos y finas columnillas de menudos capiteles. Después todo se irá embasteciendo en la posteridad aragonesa, engrosando fustes y capiteles y perdiéndose la primitiva elegancia de la escultura.

La catedral de Jaca, aun antes de concluirse, debió producir sensación de hermosura y grandeza novísimas. Ya no se construyeron más iglesias de porte moruno, sino que se procuró copiar la estructura jaquesa con servilismo exento de fuerza creadora. Una de estas copias es la que informa uno de los templos más próximos a la basílica, la iglesia de Santa María de Iguácel, en Acín Larrosa. Merecería escasa atención esta iglesia de una nave, ábside semicircular y torre, a no ser porque en su factura y decoración se advierte bien un decisivo influjo jaqués y la sola invención es la traza de la arquería que decora el interior del ábside. Todo lo demás está confirmado en su proximidad cronológica a Jaca, no sólo por la evidencia de lo conservado sino por la prueba documental de las fechas conservadas en una inscripción; en efecto, sobre la puerta, un epígrafe declara que el conde Sancho Galíndez y su esposa Urraca la hicieron construir en 1072, reinando Sancho Ramírez. Otra inscripción deja constancia del notario "AZENA" y del escultor "MAGISTER HARVM PICTVRARVM NOMINE GALINDO GARCES". Este Azena o Aznar, que en 1080 había caligrafado el privilegio de notación de los condes, y el Galindo Garcés autor de las esculturas son ya dos nombres de neta fibra aragonesa. El menudo paramento de sillarejos de esta iglesia, como del mismo material que las anteriores del Gállego, ofrece estructura semejante, con iguales alzados en la torre que en la de Lárrede y en la desmochada de San Bartolomé. Pero ya cambia fundamentalmente la decoración, pues las ventanas de medio punto copian el modelo de Jaca, los ajedrezados ya han hecho escuela en el trasdós de la puerta y sobre ésta, en el tejaro con canecillos. Tanto canecillos como capiteles (fig. 216) dependen estrictamente de lo jaqués, aquéllos en copias muy semejantes y éstos exagerando las palmetas y desfigurando las finas y selectas siluetas vistas en la catedral. Lo figurado acentúa la obscuridad de asuntos barbarizando la talla. De todas suertes, el Galindo Garcés que trabajó en Iguácel es meritorio, más que por su habilidad, por haber conseguido nacionalizar el modo románico importado.

LOARRE Y REMINISCENCIAS JAQUESAS. — De lo posterior a Iguácel, la iglesia del castillo de Loarre merece mención especial por sus cumplidas relaciones con el arte francés. El rey de Aragón Sancho Ramírez instituyó allí un monasterio para canónigos agustinianos, sancionados por el Papa en 1071. El hermoso templo que se conserva en perfecto estado fué, probablemente, comenzado hacia esta fecha con la construcción de la cripta que viene a salvar el declive de la montaña. La portada de esta cripta está decorada con capiteles



Figs. 208 y 209. — CAPITELES DEL INTERIOR DE LA CATEDRAL DE JACA. (Fotos Moreno.)



Figs. 210 y 211. — CAPITELES DEL INTERIOR DE LA CATEDRAL DE JACA. (Fotos Moreno.)



Fig. 212. — CAPITEL DEL INTERIOR DE LA CATEDRAL DE JACA. (Foto Moreno.)



Figs. 213 y 214. — CAPITALES DEL INTERIOR DE LA CATEDRAL DE JACA. (Fotos Moreno.)



Fig. 215. — CAPITEL DEL INTERIOR DE LA CATEDRAL DE JACA. (Foto Moreno.)



Fig. 216. — CAPITEL DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE IGUÁCEL (HUESCA).

muy parecidos a los de Iguácel, derivados del Maestro de Jaca. Parece corroborar la fecha de la construcción un epitafio de 1095 grabado en esta portada. Los capiteles correspondientes a las ventanas de la cripta, permanecen también íntimamente unidos al grupo jaqués lo mismo que el relieve mutiladísimo de la puerta de entrada. A todo ello siguió la construcción de la iglesia superior, obra de ejecución perfecta, de sillería grande y bien labrada (fig. 219). El ábside, que tiene casi la anchura de la iglesia, presenta en su interior una esbelta arquería ceñida a su base y cinco ventanas, todo ello decorado con bellos capiteles; el arco triunfal lleva media columna adosada y su trasdós decorado con filas de tacos. El resto de la iglesia está dividido en dos tramos irregulares, cubierto el primero con cúpula hemisférica sobre trompas (fig. 218). Todo ello parece terminado ya en el siglo XII. Los capiteles de Loarre (figs. 222 a 225) constituyen un elemento decisivo para comprobar el contacto entre las escuelas jaquesa y tolosana, pues existe una relación muy íntima entre las estructuras y temas ornamentales de la mayoría de los capiteles de la iglesia alta de Loarre y el grupo de esculturas de Moissac, Tolosa, Agen, Saint-Sever y otras importantes construcciones románicas del sur de Francia. Los elementos más característicos y más finos de Loarre no derivan directamente de lo jaqués. En realidad, son réplica de lo tolosano, pero trazados con tal maestría que es preciso creer en el trabajo directo de artistas formados en los talleres franceses.

Esta iglesia forma parte del castillo-abadía de Loarre, la fortaleza románica más importante de España. La muralla, de aparejo tosco y pequeño, encierra junto a la iglesia una serie de construcciones dispuestas para habitación. Entre ellas, junto al patio de armas, está la llamada Torre de la Reina, de planta rectangular e interesante galería de tres ventanas de dobles arcos, con detalles constructivos de estirpe mozárabe que asimismo se advierten en lo que se llama Capilla de la Reina y en el arco de acceso al patio de armas. Corresponden a una época anterior a la que produjo el hermoso templo.

El resto de las construcciones se desenvuelve dentro de la manera peculiar de los siglos XI y XII. En la escalera, de perfecto trazado, que muestra la mano de uno de los buenos maestros de la escuela de Jaca en su curiosísima distribución de soluciones abovedadas, así como en los corredores y dependencias varias, también abovedados en cañón o arista, tenemos datos del mayor interés para el estudio y conocimiento de la arquitectura civil románica.

Pasemos, ya en un segundo momento de expansión, al monasterio de Santa Cruz de la Serós (fig. 189), donde la infanta Sancha, hija del rey Ramiro, el constructor de Jaca, profesó como religiosa. Sancha testó en 1095 dejando su total fortuna para la edificación de la iglesia, pero de tal época sólo es la nave, concluida en el siglo posterior con crucero y ábsides. Del XI no puede rastrearse como decoración importante sino la puerta, copia de la occidental de Jaca por su tímpano de crismón entre leones, bezantes o bolas más gruesos y desproporcionados que los de Iguácel, y cornisas de tacos o billetes. En los capiteles se observa la libre originalidad del artista al tratar los de vegetales, no desprovistos de gracia, y la copia servil en los figurados, de siluetas rechonchas y degeneradas (fig. 227), conservando esquemáticamente aquel encantador rizado de cabelleras del Maestro de Jaca. Compárese con alguno de los capiteles de Loarre (fig. 226) y observaremos un intenso parentesco que señala el camino que siguieron los imitadores provinciales del arte jaqués.

La iglesia de San Esteban, en Sos del Rey Católico, situada ya en la provincia de Zara-



Fig. 217. — CONJUNTO EXTERIOR DEL CASTILLO DE LOARRE (HUESCA).

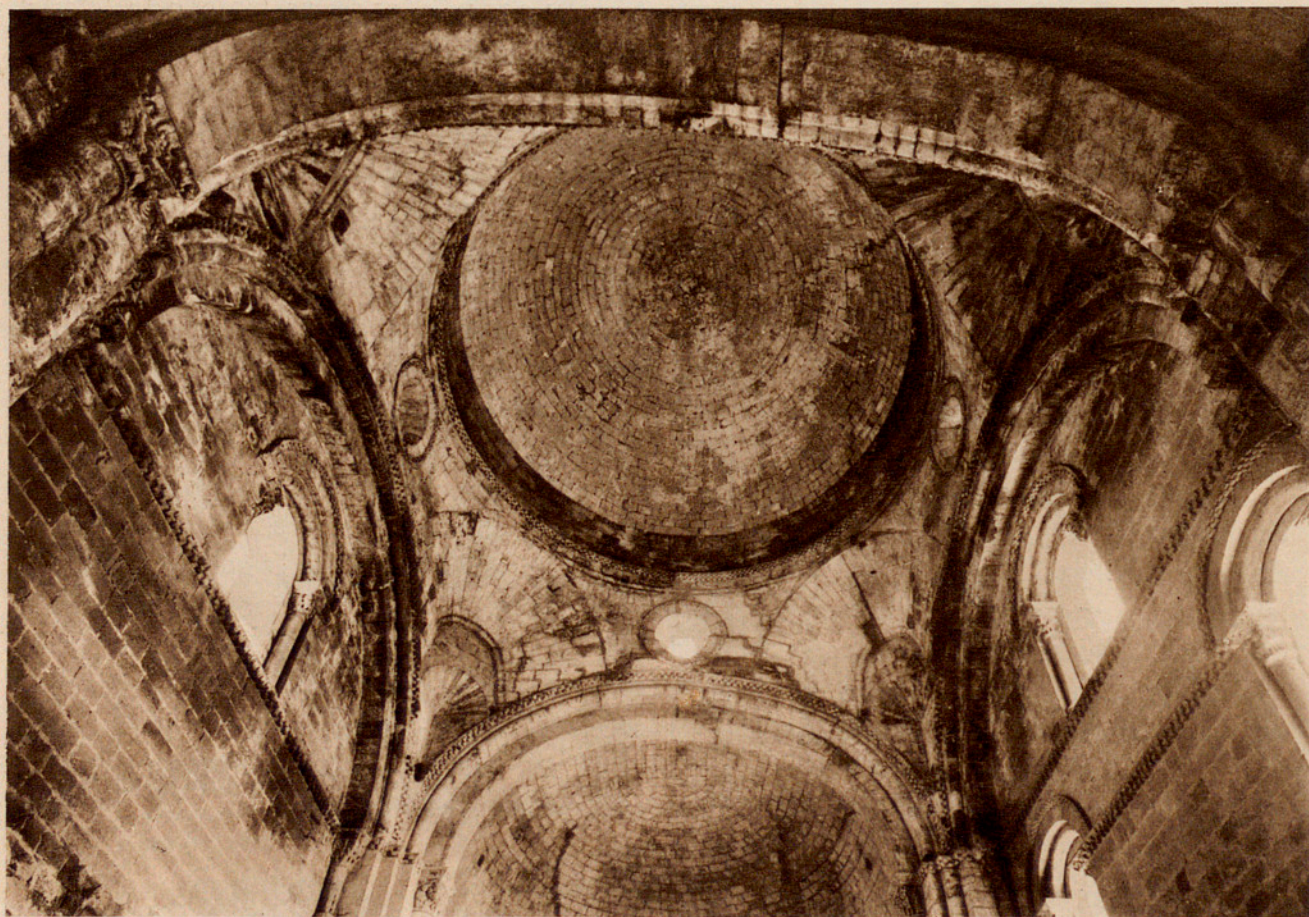


Fig. 218. — INTERIOR DE LA CÚPULA DE LA IGLESIA DEL CASTILLO DE LOARRE (HUESCA). (Foto Moreno.)



Fig. 219. — INTERIOR DE LA IGLESIA DEL CASTILLO DE LOARRE (HUESCA).

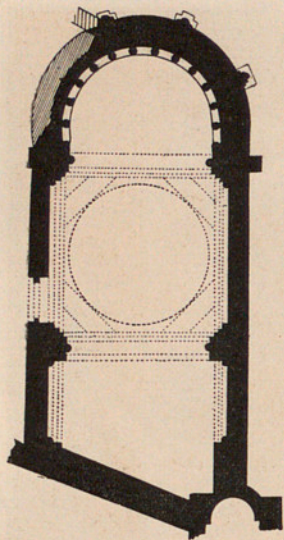


Fig. 220.—PLANTA DE LA IGLESIA DEL CASTILLO DE LOARRE. (Según T. de los Ríos.)

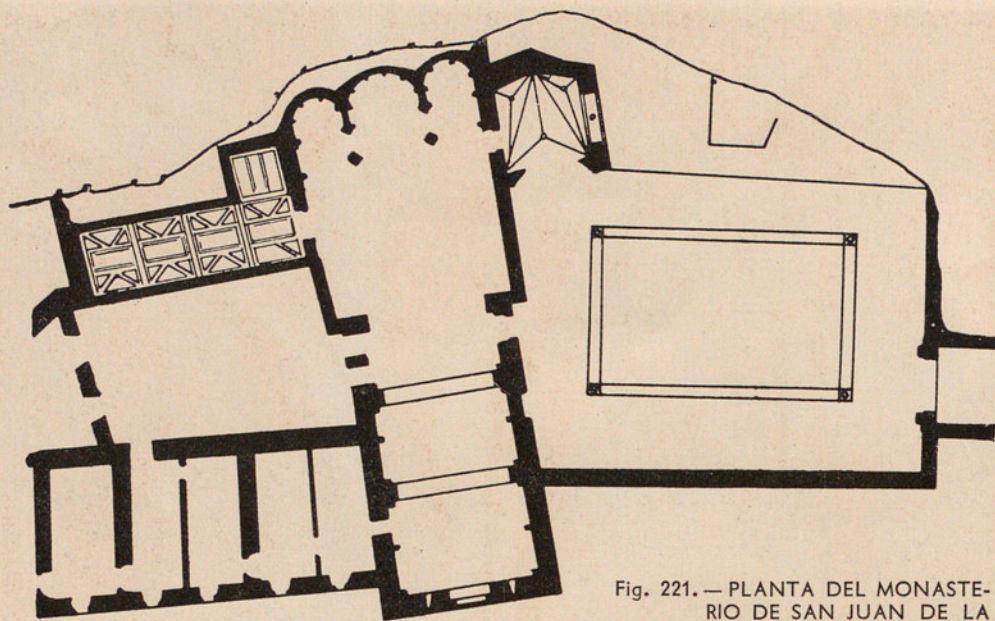


Fig. 221.—PLANTA DEL MONASTERIO DE SAN JUAN DE LA PEÑA (HUESCA).

goza, pero sin salir de la cuenca que une a Jaca con Navarra, es una estructura de tres naves con crucero y cripta empezada en tiempo de Ramiro I; una inscripción parece señalar su comienzo en el año 1055. La cripta, con bóvedas de arista, tiene bellos capiteles (figuras 228 y 229) emparentados con alguno de los grupos de Loarre, pero más próximos al estilo desarrollado en Navarra a comienzos del siglo XII derivado, como veremos, del arte llevado allí por el Maestro Esteban, de Santiago de Compostela. Los capiteles de la iglesia alta, con temas vegetales más simples, son ya del siglo XII, pertenecientes al círculo del Maestro de Uncastillo que estudiaremos más adelante. En el arte jaqués de fines del siglo XI hay que catalogar la cabecera de la iglesia de San Juan de la Peña, monasterio de fundación muy antigua, reconstruído ya por Sancho Garcés hacia la fecha de una consagración en 842. Sancho el Mayor de Navarra introdujo en el cenobio la regla benedictina cluniacense, promoviendo nuevas reformas que motivaron otra consagración en 1049. Ésta no puede referirse a la cabecera actual (fig. 230), que con sus tres ábsides guarnecidos por una arquería adosada, parecida a la de Loarre, pertenece al tipo arquitectónico que perdura en la arquitectura navarroaragonesa durante todo el siglo XII.

Un capitel historiado que se conserva como soporte de la pila de Santo Domingo de Jaca, iglesia abovedada en arista edificada hacia 1088, puede atribuirse al genial escultor de la puerta Miégevillle de San Saturnino de Tolosa (Francia). Es testimonio de calidad para insistir en los sorprendentes contactos estilísticos entre el primer arte románico tolosano y la escuela jaquesa.

EL ARTE DE JACA-COMPOSTELA EN LA ARQUITECTURA NAVARRA. — Veremos, al hablar de Santiago de Compostela, cómo el genial Maestro de Jaca interviene en la decoración de la gran basílica, meta de los peregrinajes que desempeñaron un papel tan decisivo en la internacionalización del arte románico. Gómez Moreno, que en su incomparable libro "El Arte Románico Español" fijó los términos básicos de los problemas relativos a la expansión de la escuela jaquesa, en Castilla y León y las relaciones entre el arte de Jaca y el com-



Figs. 222 y 223. — CAPITELES DEL INTERIOR DE LA IGLESIA DEL CASTILLO DE LOARRE (HUESCA).



Figs. 224 y 225. — CAPITELES DEL INTERIOR DE LA IGLESIA DEL CASTILLO DE LOARRE (HUESCA).



Fig. 226. — CAPITEL DE LA IGLESIA DEL CASTILLO DE LOARRE (HUESCA).



Fig. 227. — CAPITEL DE LA IGLESIA DE SANTA CRUZ DE LA SERÓS (HUESCA).



Figs. 228 y 229. — CAPITEL DE LA CRIPTA DE LA IGLESIA DE SAN ESTEBAN, EN SOS DEL REY CATÓLICO (ZARAGOZA).



Fig. 230. — CONJUNTO INTERIOR DE LA CABECERA DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SAN JUAN DE LA PEÑA (HUESCA).
(Foto Zubillaga.)



Fig. 231. — CAPITEL PROCEDENTE DE LA ANTIGUA PORTADA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA. (Museo de Pamplona.)

postelano, señaló su influjo en la región navarra. Los documentos nos han revelado que el Maestro Esteban, arquitecto de Santiago, estaba tallando entre 1101 y 1127 la portada principal de la catedral de Pamplona. El parentesco entre los capiteles (fig. 231) y relieves que de ella se conservan (Museo de Pamplona) y la decoración de un grupo importante de iglesias de la región, son testimonio indiscutible para señalar el origen de la escultura navarra de la primera mitad del siglo XII. Parece, pues, plenamente probado el hecho paradójico de que la arquitectura navarra adaptó con brío el arte de su vecina Jaca a través de una embajada de Galicia que le transmite el estilo con toda su belleza, enriquecido con las innovaciones compostelanas. El estilo del Maestro Esteban surge asimismo en lo que queda de la decoración de un cuerpo de edificio que, en mal estado, subsiste junto a la cruzija meridional del claustro de la catedral de Pamplona.

El monumento navarro que más acusa la influencia del Maestro Esteban es la iglesia de Leyre en los elementos pertenecientes a su segunda etapa constructiva, ejecutada probablemente en la primera mitad del siglo XII e interrumpida una vez terminados los muros de la nave. Lo decorativo se limita a los capiteles de los ventanales y de la portada meridional, con fauna compostelana, y a la fastuosa portada principal (fig. 232), guarnecida con tres pares de columnas de fuste liso y múltiples arquivoltas profusamente ornamentadas. Aparecen aquí las palmetas enmarcadas por tallos curvos, las garras y patas, y toda la fantástica fauna monstruosa, que incluye los pajarracos de plumaje vigoroso y potente pico, del Maestro Esteban, las mujeres mesándose el pelo y los leones de aspecto simiesco (fig. 233). Las figuras, que aparecen en complicado desorden en el tímpano y en el paramento que recuadra las arquivoltas, así como las lacerías con racimos y pámpanos, son reflejo lejano de la puerta de las Platerías, de Santiago.

Son numerosas las iglesias navarras que pueden sin error incluirse en el círculo artístico creado entre Jaca y Compostela. En general, son iglesias de una sola nave cubiertas con cañón semicircular sobre perpiños que se apoyan en medias columnas adosadas. A veces se completan con un crucero coronado por una cúpula sobre trompas de construcción tosca. En la decoración de capiteles y portadas se repiten los modelos jaqueses y compostelanos mezclados a veces con temas importados directamente del románico abarrocado de las Landas francesas. Algunas portadas como la de Echano tienen originalidades autóctonas, tratadas con encantadora rusticidad. A juzgar por un grupo de capiteles, conservados en el Museo de Pamplona, la iglesia de San Nicolás de Sangüesa fué obra de comienzos del siglo XII muy cercana al arte del Maestro Esteban. Reminiscencias jaquesas pueden observarse asimismo en la pequeña iglesia de la Magdalena en Sangüesa, en la curiosa ermita de Navascués, de una sola nave con torreón sobre la bóveda, en las iglesias de Zamarce, Learza y otras.

La de Azuelo (fig. 234), dedicada a San Jorge, es uno de los ejemplares más completos de planta en cruz con cúpula sobre trompas; sus capiteles la acercan a la órbita netamente jaquesa, aunque su portada de múltiples arquerías con afilegrana ornamentación recuerdan el influjo de lo tolosano. En efecto, reaparecen en ella las hojas polilobuladas enroscadas en forma plana e inscritas en sucesiones de círculos, y las rosetas de pétalos muy sueltos que constituyen tema característico de los capiteles del interior de la iglesia del castillo de Loarre.

Esta iglesia de Azuelo, indudablemente la mejor construcción rural navarra de la pri-



Fig. 232. — CUERPO SUPERIOR DE LA PORTADA PRINCIPAL DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE LEYRE (NAVARRA).



Fig. 233. — CAPITELES DE LA PORTADA PRINCIPAL DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE LEYRE (NAVARRA).



Fig. 234.—INTERIOR DE LA IGLESIA DE AZUELO (NAVARRA). (Foto Uranga.)



Fig. 235.—INTERIOR DE LA ERMITA DEL CRISTO DE CATALAIN (NAVARRA).



Fig. 236.—CAPITEL DE LA IGLESIA DE AYBAR (NAVARRA).



Fig. 237.—CAPITEL DE LA IGLESIA DE ARISOAIN (NAVARRA).

mera mitad del siglo XII, tuvo sus imitaciones más rústicas en pequeños templos que tratan de copiar su traza. Típico ejemplo de ellos es la iglesia de Olleta, de una nave, con irregularidades en el ancho de los tramos y una cúpula tosquísima asentada sobre arcos asimétricos. Los capiteles de esta iglesia, animados por una ingenua iconografía, confirman la hermandad estilística con el grupo navarro que estamos estudiando.

Son quizá todavía más cercanas a lo francés las esculturas de Arisoain (fig. 237) y las de la iglesia de Aybar, estructura de tres naves abovedadas con cañón seguido la central y en cuarto de cañón las laterales, al parecer reconstruída en 1144. La forma de presentar en sus capiteles bichos y pajarracos afrontados (fig. 236) nos recuerdan especialmente los elaborados capiteles de Atjemau, en la región vecina de la vertiente francesa de los Pirineos.

El grupo escultórico más auténticamente navarro lo constituyen sin duda alguna la iglesia del Cristo de Catalain, la ermita de San Pedro, en Olóriz, y la iglesia de Artaiz. Su arquitectura no difiere gran cosa de las que acabamos de describir; los abovedamientos son, como siempre, sobre perpiaños macizos apeados por medias columnas con capiteles historiados. En la de Catalain se inscribieron arquerías en su ábside. En ellas interesa especialmente la escultura que se despliega generosamente en los capiteles del interior, en los ventanales de los ábsides y en las arquerías y capiteles de las portadas.

El hecho de que, pese al gran parentesco estilístico que existe entre las tres, no sea posible atribuirles a un maestro único, prueba sobradamente la existencia de una escuela local de canteros. En ellas no se sabe qué admirar más, si la finura y genialidad del modelado o lo original y fantástico de su iconografía. Las esculturas del ábside de Catalain tienen un modelado suave, de formas bulbosas y altamente expresivas; destacan sobre todo las cabezas humanas de los canecillos. En la portada de Oloriz, la anécdota llega a tomar una forma tan realista como la de representar cojos a un grupo de músicos, aplastados en el bocelón de una de las arquerías. La portada de Artaiz (fig. 247), en forma de estructura adosada al paramento lateral del templo, presenta tres arcos en gradación enmarcando el tímpano, dos relieves alusivos a las luchas del Bien y del Mal y un coronamiento en forma de alero sostenido por un friso de canecillos y metopas decorados. En ella intervienen por lo menos dos maestros. El de los capiteles, de origen jaqués, se une con la gran obra de la portada de Leyre. En cambio, los relieves altos y el coronamiento formado por metopas y canecillos pertenecen a nuestro grupo navarro. La originalidad expresiva de este último escultor viene probada por la impresionante figura de la parturienta representada en uno de los canecillos (figura 248).

Creemos poder señalar como origen artístico de este grupo de escultores al maestro que intervino en las obras realizadas por doña Sancha en la región de Jaca y que, bajo el nombre de Maestro de Doña Sancha, estudiaremos en las páginas siguientes. El concepto escultórico es el mismo, y aunque en las obras navarras adquiere un carácter más provincial, presenta quizá un aumento de expresividad.

Cabe señalar la expansión que indudablemente tuvo este grupo escultórico. No es posible cometer un gran error atribuyendo al maestro del coronamiento de la portada de la iglesia de Artaiz las curiosísimas esculturas de la iglesia de Covet (fig. 82). Con seguridad tampoco son ajenas al mismo grupo las esculturas del ala más antigua del claustro del monasterio de Santa María de l'Estany (fig. 115).

La obra más importante que el estilo arquitectónico del Maestro de Jaca dejó en

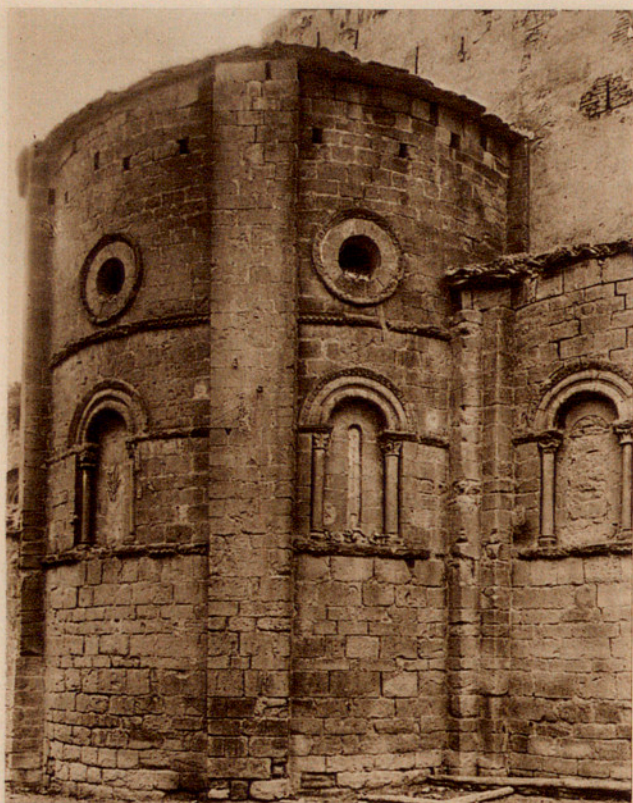


Fig. 238. — ÁBSIDE DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA LA REAL, DE SANGÜESA (NAVARRA).



Fig. 239. — CONJUNTO EXTERIOR DE LA IGLESIA DEL SANTO SEPULCRO, EN TORRES DEL RÍO (NAVARRA).

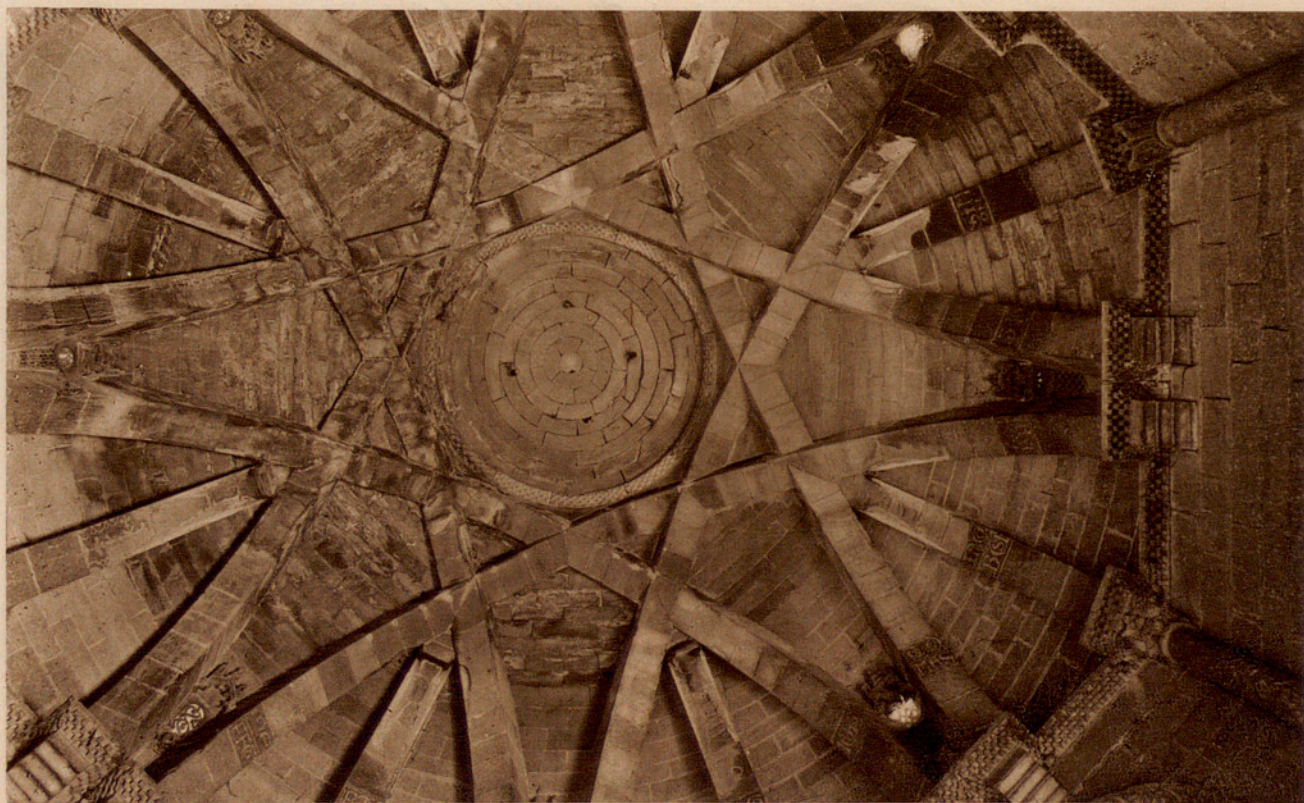
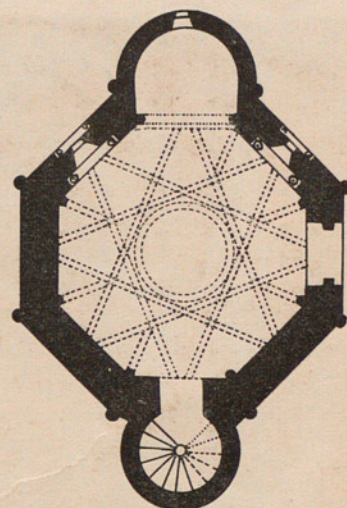
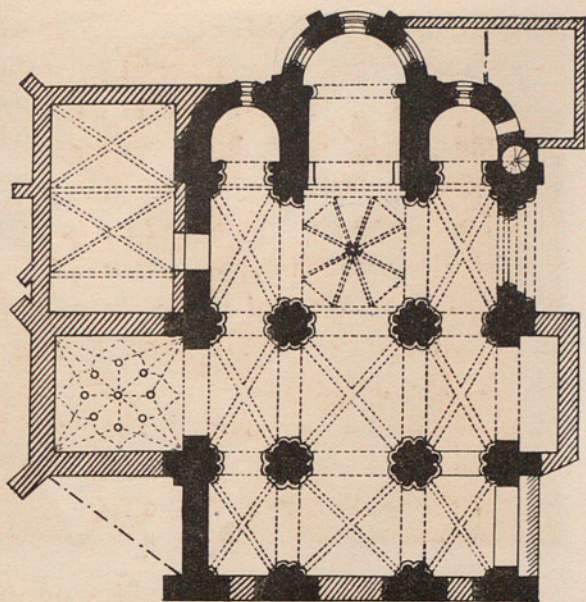


Fig. 240. — CÚPULA DE LA IGLESIA DEL SANTO SEPULCRO, EN TORRES DEL RÍO (NAVARRA).



Figs. 241 y 242. — PLANTAS DE LAS IGLESIAS DE SANTA MARÍA LA REAL, DE SANGÜESA, Y DE TORRES DEL RÍO. (Según Lampérez y Huici respectivamente.)

Navarra es sin duda alguna Santa María la Real, de Sangüesa, que consta donada en 1131 a la orden de San Juan de Jerusalén y a la que un año más tarde Alfonso el Batallador concedió exenciones y privilegios. Es de tres naves con cúpula en el crucero y medias columnas adosadas en los pilares, decorado todo ello con hileras de tacos, capiteles y canecillos de tipo jaqués. Su construcción debió ser lenta, pues la estructura cupular y la gran ventana del hastial de poniente acusan ya el arte del siglo XIII. Luego veremos como su famosa portada responde a una fase avanzada del siglo XII, independiente de la órbita de Jaca.

Obra tardía que por su arabismo surge como elemento navarro independiente, es la iglesia del Santo Sepulcro en Torres del Río (fig. 239), edificio de planta octogonal construido probablemente a fines del siglo XII. Influidos cistercienses se transparentan en ella, pero lo que la caracteriza es su cúpula de arcos cruzados, de pura tradición califal (fig. 240), y las esculturas de capiteles y ábacos, obra indudable de un maestro morisco. El espíritu jaqués sobrevive todavía en la estructura de las ventanas y en las hileras de tacos.

EL MAESTRO DE DOÑA SANCHA. — En las postrimerías del siglo XI aparece en Jaca un nuevo escultor que labra el sepulcro de doña Sancha, que, como dijimos, falleció en 1095. Es un sarcófago de piedra (fig. 246) con escenas entre arquillos, excepto en el central del frente principal, donde el motivo se substituye por las desplegadas alas de los ángeles que en una mandorla elevan el alma de la muerta infanta. Las otras escenas representan a un obispo oficiando de pontifical con sus acólitos y a la monja Sancha con dos de sus hermanas, las tres con tocas monjiles. Este admirable sepulcro es de lo más vigoroso y bello de la obra jaquesa, de la que se aparta por los arbitrarios plegados de paños, el geometrismo del peinado y la menor soltura con que se mueven las figuras. Éstas, en cambio, son expresivas y graciosas, elocuentes y fidedignas en detalles de tocado e indumentaria. Aun más que la catedral, el sarcófago es relacionable con lo italiano de Módena y Bari en su patente arcaísmo de forma y en buena parte de la decoración. Destaquemos la importancia iconográfica de los frentes menores, uno con la lucha de caballeros, tema que informará hasta la saciedad multitud de capiteles románicos españoles.



Figs. 243, 244, 245 y 246.—CAPITELES DE LA CATEDRAL DE JACA. TÍMPANO DE SAN PEDRO EL VIEJO, HUESCA. SARCÓFAGO DE DOÑA SANCHA, PROCEDENTE DE SANTA CRUZ DE LA SERÓS. (Museo de Jaca.)



Figs. 247 y 248. — CONJUNTO Y DETALLE DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE ARTAIZ (NAVARRA).

El anónimo maestro labró asimismo los capiteles del pórtico lateral de la seo de Jaca con temas vegetales que pretenden incorporar las fórmulas jaquesas (fig. 243), pero su robusta personalidad surge desbordante en uno de ellos, maravillosamente cubierto con figuras que relatan los hechos de la vida de San Sixto (fig. 244). Son también de su mano los tímpanos de las portadas de San Pedro el Viejo, de Huesca, uno de ellos con la Adoración de los Reyes (fig. 245). Kingsley Porter ha señalado un parentesco entre las obras del Maestro de doña Sancha y los relieves de la portada de la catedral de Vich (fig. 109). Quizá este lejano parecido señale un remoto origen común en las corrientes artísticas procedentes de Italia, cuyo concepto estilístico diverge totalmente de lo originario de Tolosa.

Una escultura suelta que representa un zapatero en pleno trabajo, hallada entre los restos de la primitiva portada de la catedral de Pamplona, parece ser testimonio de que este maestro intervino también en la obra escultórica de la catedral iruñesa, colaborando con el Maestro Esteban.

LOS MAESTROS NAVARROARAGONESES DEL SIGLO XII

Durante el siglo XII, Navarra y Aragón siguen juntos en el desarrollo de su escuela de arquitectos, escultores y canteros. Poco puede decirse de los arquitectos, que se limitaron a reproducir los tipos del siglo XI sin variaciones notables. La consolidación política de ambos países no trajo inquietudes de renovación ni obras de gran envergadura. El plan basilical abovedado con medios cañones sobre perpiaños doblados y las medias columnas



Fig. 249. — PORTADA DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL, DE UNCASTILLO (ZARAGOZA). (Museo de Boston, EE. UU.)



Fig. 250. — DETALLE DE LA PORTADA PRINCIPAL DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA, DE UNCASTILLO (ZARAGOZA).



Fig. 251. — CAPITEL DE LA PORTADA DE SAN MIGUEL, DE UNCASTILLO (ZARAGOZA). (Museo de Boston, EE. UU.)



Fig. 252. — DETALLE DE LA PORTADA PRINCIPAL DE SANTA MARÍA, DE UNCASTILLO (ZARAGOZA).



Fig. 253. — PORTADA PRINCIPAL DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA, DE UNCASTILLO (ZARAGOZA).



Fig. 254.—CRIPTA DE LA IGLESIA DE SAN MARTÍN DE UNX (NAVARRA).



Figs. 255 y 256.—CAPITELES DE LA IGLESIA DE SAN MARTÍN DE UNX (Navarra).



Fig. 257.— CONJUNTO DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA LA REAL, DE SANGÜESA (Navarra).

adosadas, las ventanas flanqueadas por columnas y alguna que otra cúpula sobre trompas, se repiten con labra más o menos cuidada en todos los edificios del siglo XII. Ejemplo típico de las estructuras de este período es la iglesia de San Pedro el Viejo, de Huesca, establecida por los benedictinos de Narbona cuando la reconquista de la ciudad en 1096. El rey Ramiro el Monje protegió este monasterio donde vivió desde su abdicación en 1137 hasta su muerte en 1150. Las portadas, del Maestro de doña Sancha, parecen indicar que la obra del templo estaba en estas fechas ya muy avanzada; quizá el favor real hizo factible la construcción del magnífico claustro que estudiaremos seguidamente. Citemos también como ejemplo característico de las repeticiones del siglo XII, la cripta de San Martín de Unx (Navarra) (figura 254), reproducción exacta de las que, con igual cubrimiento en bóvedas de arista sobre columnas de capitel liso y fuste cilíndrico, se construyeron en el siglo XI. Los escultores conservaron el empuje de sus predecesores e hicieron gala, en capiteles, portadas y claustro, de un espíritu de búsqueda incrementando el papel de la figura humana y de la iconografía.

Los últimos exponentes del círculo Jaca-Compostela no lograron renovar sus viejos modelos y fueron desapareciendo paulatinamente desplazados por nuevos maestros que trabajaron indistintamente en ambos países y en algunos casos colaborando en una misma obra. Tres vigorosas personalidades se hacen evidentes en el románico navarroaragonés a mediados del siglo XII: el Maestro de Uncastillo, Leodegarius y el Maestro de San Juan de la Peña.

MAESTRO DE UNCASTILLO. — Parece el más arcaico de los tres por sus coincidencias estilísticas con el escultor de la cornisa de Artaiz, pero el desarrollo de su obra debió coincidir con los lustros centrales del siglo XII. Son suyas las portadas de San Miguel (figs. 249 y 251) y de Santa María, de Uncastillo (Zaragoza) (figs. 250, 252 y 253), la primera trasladada al Museo de Boston, y la de San Martín de Unx (Navarra), iglesia consagrada en 1156 (figuras 255 y 256). Este vigoroso escultor recoge en ellas algunos de los hallazgos de la escuela compostelana, conservando la pureza de líneas estructurales, a pesar de la tendencia a concentrar toda la iconografía en la decoración de arquerías. Para dejar desnudos los robustos baquetones que constituyen la masa esencial de los arcos en gradación, hace que surjan tras de ellos las figuras y monstruos que rellenan los escociaos. En otros casos, destina la zona más ancha para alojar figuras sueltas o grupos de figuras cuyo significado, moral o grotesco, resulta generalmente muy oscuro. Su tendencia decorativista le hace cubrir franjas, fajones e impostas con temas decorativos de lacerías y hojarasca donde los elementos de origen jaqués aparecen completamente transformados. Sus capiteles historiados están siempre graciosos y hábilmente compuestos, así como las figuraciones de los canecillos. Los fustes son casi siempre en espiral, o cubiertos de trenzados o temas de estilización vegetal en campos de losanges regulares. Lo más notable de él son las figuras humanas, dotadas de una profunda intención servida por un agudo sentido en la valoración de volúmenes a pesar de su canon corto y arbitrario. El Maestro de Uncastillo fué eminentemente descriptivo y es lástima que no tuviera ocasión de desarrollar su arte en grandes composiciones iconográficas, pues el tímpano de la portada de San Miguel de Uncastillo y el Pantocrátor que corona la fachada principal de Santa María no son bastante para el completo desarrollo de las posibilidades que sus pequeños grupos denotan.



Figs. 258 y 259. — DETALLES DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA LA REAL, DE SANGÜESA (NAVARRA).

LEODEGARIUS. — Firma una de las figuras columnarias de la gran portada de Santa María la Real de Sangüesa. Esto es todo lo que sabemos de la persona de este escultor cuyo paso por Navarra y Aragón queda perpetuado por dicha portada, la de Sos del Rey Católico y otras obras de menos interés. Siendo Leodegarius el nombre de un santo obispo de Autún muy venerado en Borgoña, y el arte del escultor que lleva su nombre muy parecido a ciertas esculturas de San Lázaro de Autún fechadas entre 1170 y 1189, no parece desdeñable la hipótesis de Kingsley Porter de considerarle originario de aquella región francesa y activo en España hacia las mencionadas fechas. Ellas convienen a la portada de Sangüesa (fig. 257), grandiosa estructura adosada a la basílica de Santa María la Real ya descrita (pág. 147), a pesar de su aspecto más arcaico. En el tímpano se representó el Juicio Final y en el dintel los doce Apóstoles rodeando a la Virgen. Las arquerías apuntadas que los enmarcan están recubiertas por figuras y temas decorativos (fig. 259), presentando las columnas que las apean una figura adosada a cada uno de sus fustes lisos (fig. 258). Las enjutas de la portada están cuajadas de relieves dispuestos en zonas irregulares (fig. 263), mientras que en la parte alta otro apostolado monumental, con las figuras en altorrelieve llenando los huecos de dos arquerías superpuestas, rodea el grupo formado por el Pantocrátor y el Tetramorfos. Las figuras se extienden arbitrariamente por los contrafuertes que flanquean la portada.

Leodegarius, como escultor, no es ningún genio, pero es evidente que conocía a fondo la gran escultura borgoñona. Sus figuras varían de canon, según el papel estructural que desempeñan: alargadas y hieráticas las de las columnas; cortas y retorcidas las de las composiciones menores. Poseen todas ellas un carácter nervioso que podríamos llamar poco arquitectónico; los ropajes parecen rayados sobre superficies modeladas a base de alabes de sorprendente ingenuidad. Los elementos ornamentales, siempre independientes de las figuras, son asimismo tratados con un primitivismo anacrónico muy personal. El apostolado monumental de la parte alta (fig. 262) es obra del Maestro de San Juan de la Peña que estudiaremos en las páginas que siguen.

El concepto de la personalidad de Leodegarius se completa analizando la portada principal de San Esteban, en Sos del Rey Católico (figs. 260 y 261). En este caso las arquerías son de medio punto y la iconografía que las decora cobra mayor amplitud que en Sangüesa, pues no se resuelve con sucesiones de figuras sueltas sino de grupos de factura complicada. La ornamentación tiene, como allí, sus zonas exclusivas y los personajes pegados a los fustes se acompañan con superposiciones de figurillas incrustadas en las esquinas achaflanadas de los codillos. La hermandad de ambas portadas es fácil de probar cotejando figuras y elementos ornamentales que no tienen parangón estilístico con otras obras españolas.

Algunos de los temas de Sangüesa — los de Sos del Rey Católico no han sido convenientemente estudiados todavía — parecen corroborar el origen forastero de Leodegarius, pues, según Kingsley Porter, hacen referencia a Regin forjando la espada y Sigurd matando al dragón Fafner (fig. 263). Conviene hacer hincapié en que si estos temas secundarios del programa iconográfico que aparecen en los relieves de las enjutas fueron importados por el escultor Leodegarius, su ejecución fué llevada en parte a buen término por el Maestro de San Juan de la Peña, continuador de la obra.

MAESTRO DE SAN JUAN DE LA PEÑA. — Designamos con este nombre al anónimo autor del claustro del célebre monasterio de las montañas de Huesca, que a su vez esculpíó



Figs. 260 y 261. — CONJUNTO Y DETALLE DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE SAN ESTEBAN, EN SOS DEL REY CATÓLICO (ZARAGOZA).



Fig. 262. — DETALLE DEL CUERPO ALTO DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA LA REAL, DE SANGÜESA (NAVARRA).



Fig. 263. — DETALLE DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA LA REAL, DE SANGÜESA.



Fig. 264. — CAPITEL DEL CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE SAN JUAN DE LA PEÑA (HUESCA).

los capiteles del claustro de San Pedro el Viejo, la parte alta de la portada de Sangüesa, la decoración de la parroquial de Egea de los Caballeros y gran parte de las esculturas de la iglesia oscense de Santiago de Agüero, jalón del camino de Compostela (figs. 270-272). Arte personalísimo es la calificación más adecuada a la obra de este maestro que tal actividad desplegó; arte que repite con tal metódica tenacidad que es difícil asignar prioridades a los monumentos que antes le adjudicamos. Quizá sean las esculturas de Egea de los Caballeros y las de Agüero sus obras más avanzadas, pero en realidad es imposible discernir por métodos analíticos si la labra del claustro de San Juan de la Peña fué anterior al de Huesca y si ambos precedieron a la segunda etapa de la fastuosa portada de Sangüesa. En todos ellos la iconografía se nutre de las historias bíblicas y de los personajes del Nuevo Testamento. Las figuras pertenecen a un canon cortísimo que se mantiene incluso en las forzadas contorsiones de la Salomé que aparece danzando en los capiteles de Agüero (fig. 271) y en uno de los de San Pedro el Viejo. Los rasgos faciales, siempre acentuados, tienen su máxima exageración en los ojos. El plegado, a planos poco movidos, se aviva con trazos casi caligráficos, que nos recuerdan, sin que ello signifique parentesco estilístico, los del claustro de Gerona. Las composiciones rellenan siempre el espacio disponible y se adaptan a maravilla a la forma de los capiteles. Los elementos ornamentales son pobres y monótonos.

Todo ello produce impresión de modernidad y aunque no poseemos dato cronológico alguno para fechar las obras del Maestro de San Juan de la Peña, creemos que hay que situar su actividad en las últimas décadas del siglo XII. Los delicados relieves que decoran la portada y el interior de la cabecera de la iglesia de Agüero (Huesca), revelan un profundo avance en el estilo escultórico de los anteriores claustros; sus figuras pertenecen al mismo canon, pero su estructura, los plegados de sus vestidos y forma en que aparecen colocados con relación a la arquitectura, acusan una notable transformación; lo mismo sucede con los elaborados temas vegetales que aparecen solamente en la decoración de impostas; las formas bulbosas y complejas de San Juan de la Peña y Huesca se han revestido de un aspecto naturalista, dejando más espacio libre entre sus tallos rizados y sus hojas acampanadas.

La decoración de la portada de Egea de los Caballeros parece también pertenecer al último período del maestro que estamos estudiando (fig. 269). Quizá haya que ver una confirmación de ello en el hecho de que la iglesia de Egea no fué consagrada hasta el año 1222.

Es difícil establecer el origen de este grupo escultórico. No conocemos nada en Francia ni aquí que pueda servir de elemento fundamental. Las evidentes relaciones de este estilo con lo que más tarde aparece en la decoración de la catedral de Tarragona, son simplemente consecuencia estilística pasada quizá a través de la obra de Tudela; a pesar de la disparidad de técnica, hay que mencionar una lejana relación entre el concepto ornamental del grupo oscense y alguna obra escultórica de Oviedo, entre las cuales destaca la iglesia de Villanueva.

Otro maestro aragonés activo en la segunda mitad del siglo XII revela su arte, peculiarmente rudo aunque muy adecuado a la fórmula arquitectónica del románico avanzado, en la curiosa iglesia de San Gil, abandonada junto al pueblo de Luna (Zaragoza) (figs. 273 y 275). Es todavía más sobrio y conciso que el Maestro de San Juan de la Peña al que evidentemente conoció. Es probable que sean de su mano los capiteles de lo que queda del Palacio Real de Huesca (fig. 274), interesantísima obra de arquitectura civil con interiores decorados a base de arquerías ceñidas a los muros.



Fig. 265. — CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE SAN JUAN DE LA PEÑA (HUESCA).



Fig. 266. — CAPITEL DEL CLAUSTRO DE SAN JUAN DE LA PEÑA (HUESCA).



Fig. 267. — CAPITEL DEL CLAUSTRO DE SAN PEDRO EL VIEJO, HUESCA.



Fig. 268. — CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE SAN PEDRO EL VIEJO, HUESCA.



Fig. 269. — DETALLE DE LAS ARQUIVOLTAS DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DEL SALVADOR, EN EGEA DE LOS CABALLEROS (ZARAGOZA).

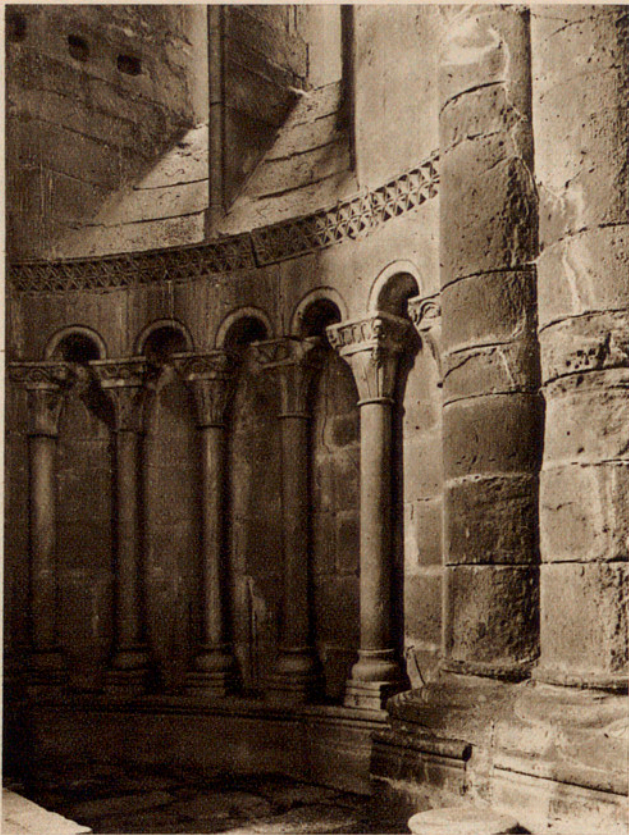


Fig. 270.—INTERIOR DE LA ERMITA DE SANTIAGO, EN AGÜERO (HUESCA).



Fig. 271.—CAPITEL DE LA PORTADA DE LA ERMITA DE SANTIAGO, EN AGÜERO (HUESCA).



Fig. 272.—EPIFANÍA. TÍMPANO DE LA PORTADA DE LA ERMITA DE SANTIAGO, EN AGÜERO (HUESCA).



Fig. 273.—INTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN GIL, EN LUNA (ZARAGOZA).

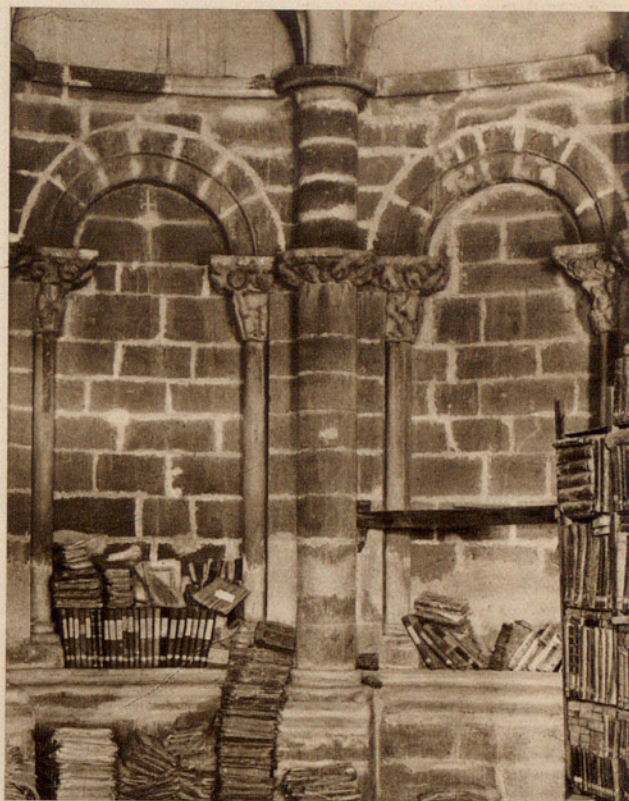


Fig. 274.—DETALLE DE LA SALA DE DOÑA PETRONILA, EN EL PALACIO REAL DE HUESCA.



Fig. 275.—CAPITEL DEL INTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN GIL, EN LUNA (ZARAGOZA).



Figs. 276 y 277. — CAPITELES PROCEDENTES DEL ANTIGUO CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA. (Museo de Pamplona.)



Fig. 278. — CAPITEL PROCEDENTE DEL ANTIGUO CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA. (Museo de Pamplona.)



Fig. 279. — CAPITEL PROCEDENTE DEL CLAUSTRO ANTIGUO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA. (Museo de Pamplona.)



Fig. 280. — CAPITEL PROCEDENTE DEL ANTIGUO CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA. (Museo de Pamplona.)

INFLUENCIAS FORASTERAS

EL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA. — De nuevo nos enfrentamos con una verdadera obra maestra del arte románico europeo: los capiteles que guarda el Museo de Pamplona, reliquias únicas de lo que debió ser un maravilloso claustro con capiteles dobles y columnas gemelas. Son, probablemente, las esculturas más delicadas del siglo XII español, elementos artísticamente aislados, sin antecedentes en la escuela Jaca-Compostela y sin pareja coetánea en la zona artística de Navarra. Su origen estilístico no es tan claro como en ciertos focos catalanes señalados antes. No tienen nada del estilo de Moissac, que es más antiguo, ni del de Gilabertus de Tolosa, quizá coetáneo, pero las figuras que integran las escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, tema de los capiteles pamploneses, están animadas de un naturalismo tan acentuado y tan verídico, que sólo se halla en las mejores obras románicas del norte de Italia. El realismo con que está representado el cuerpo maltrecho de Job, el efecto emotivo del Descendimiento (fig. 277) y el lirismo del plegado de la mortaja del Salvador (fig. 279), son hitos en la historia de la escultura. Solamente en los monumentos más refinados del arte románico es posible hallar unas composiciones de tema floral, unos detalles de forma naturalista expresados con el desenfado y perfección con que el autor de estos capiteles supo plasmar los elementos puramente decorativos (figura 280). Uno de los ábacos del claustro de Pamplona presenta grabado en su plano de junta el croquis de una galería claustral doble que quizá nos indique que ésta fué la estructura del mismo.

Un solo monumento navarro, el claustro de San Pedro de la Rúa, en Estella, presenta elementos cuya lejana relación con los capiteles de Pamplona parece indiscutible. Es un claustro de elegante estructura y buena labra, con columnas pareadas y capiteles dobles, con la excepción de una pila que reúne cuatro columnas inclinadas caprichosamente (fig. 281). La escultura que cubre capiteles y ábacos, extendiéndose a veces por los plintos, posee un bello esquematismo, especialmente en las escenas figuradas (fig. 282). En lo decorativo reúne buen gusto, pulcritud y refinamiento, sin contacto con la expresiva rudeza del grupo de escultores estudiados en las páginas anteriores, ni con la escuela de origen castellano que se desarrolló en Navarra durante el último cuarto del siglo XII y cuyo máximo exponente es precisamente la vecina iglesia de San Miguel de Estella. No tenemos datos para fechar con seguridad el claustro de San Pedro de la Rúa, pero no cabe duda que es obra cercana al 1175.

Quizá la rica portada de la iglesia del Crucifijo, en Puente la Reina, pese a sus figuras humanas excesivamente toscas, tenga relación con el claustro anterior. Así parecen indicarlo intrincados motivos ornamentales a base de hojas lobuladas y entrelazados de ramas estriadas (fig. 283).

Un gran monumento de arquitectura civil, el palacio de los duques de Granada en Estella, obra quizá cercana al 1200, constituye el digno colofón de una rama estilística de ascendencia tolosana que tiene la pulcritud de la labra como principal característica. La fachada (figura 284), flanqueada por medias columnas superpuestas y coronada por un fuerte alero pétreo sobre canecillos, está dividida en dos zonas: la inferior, con arquería de amplio dove-laje, y la otra luciendo cuatro ventanas geminadas que nos revelan el arte de un escultor indígena, MARTINUS DE LOGRONIO, que firma uno de los capiteles representando la lucha de Rolando y Ferragús (fig. 285). La arquitectura civil románica deja en Navarra otro edificio



Fig. 281.—CLAUSTRO DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE LA RUA, ESTELLA (NAVARRA). (Foto Lladó.)



Fig. 282.—CAPITEL DEL CLAUSTRO DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE LA RUA, ESTELLA (NAVARRA).



Fig. 283.—DETALLE DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DEL CRUCIFIJO O DEL SEPULCRO, EN PUENTE LA REINA (NAVARRA).



Fig. 284.— FACHADA DEL PALACIO DE LOS DUQUES DE GRANADA, EN ESTELLA (NAVARRA).



Fig. 285.— CAPITEL DE LA FACHADA DEL PALACIO DE LOS DUQUES DE GRANADA, EN ESTELLA (NAVARRA).

interesante, aunque más modesto, la Cámara de Comptos de Pamplona, que conserva sus fachadas con pequeñas ventanillas geminadas.

Monumento de gran interés, hito notable del Camino de Santiago, es la iglesia de Eunate que, rodeada de elegante arquería, se levanta en despoblado (fig. 287). Se cree perteneció a los Templarios, que, en el reinado de Sancho el Sabio (1150-1194), adquirieron gran preponderancia en Navarra. De todas maneras, por estas fechas debió ser erigida. Su planta sigue la traza de un octógono irregular (fig. 286); grandes columnas actúan, en las aristas exteriores, de contrafuertes de su estructura cupular que no es de tipo musulmán como la de Torres del Río. Ha sido señalado el parentesco entre la escultura decorativa de Eunate, limitada a capiteles, portada y canecillos, con la de Alcoz.

INFLUENCIA CASTELLANA. — No sabemos hallar otro origen que el del círculo románico burgalés, al arte de un grupo de monumentos de la región sudoeste de Navarra. El más septentrional es la parroquial de Gazolaz (fig. 288), cuyo pórtico abovedado a ojivas presenta capiteles tosquísimos cuyo tema recuerda las composiciones silenses. Es obra tardía, quizá ya de comienzos del siglo XIII, período pujante de la familia que lleva el nombre del lugar. Las ménsulas de la portada conservan todavía un lejano recuerdo del Maestro Esteban. Pero la influencia castellana queda más patente en la intensa penetración del estilo abarrocado y meticuloso, generoso en curvas y relieves, que tanta popularidad alcanzó en tierras burgalesas durante la segunda mitad del siglo XII. A él corresponden, entre otros ejemplos menos patentes, la portada lateral del monasterio cisterciense de Irache, la fastuosa portada de San Miguel, de Estella, las de San Pedro, de Olite, y algunas de las iglesias de Tudela.

San Pedro de Olite es una interesantísima iglesia de tres naves abovedada en ojivas, obra típica del siglo XIII, famosa por la excepcional aguja de la torre, ya gótica. A sus comienzos corresponde la portada, quizá todavía del XII y una de las más elegantes estructuras navarras (fig. 294). Ciertos elementos ornamentales recuerdan todavía a las masas torturadas del Maestro de Uncastillo, pero sus capiteles nos acercan ya al tipo escultórico que, más adelante, llamaremos Escuela de Tudela. San Miguel de Estella es también una iglesia de transición triabsidal. Su portada (fig. 289) demuestra que la obra, empezada en el último cuarto del siglo XII con gran empuje y riqueza, quedó bruscamente interrumpida, pues muchos de sus elementos aparecen colocados sin lógica. Pertenece a un arte elaboradísimo, y sus múltiples figuras, dotadas de expresión y sensibilidad, se caracterizan por su relieve acusado y el minucioso estudio de pliegues, que llegan a producir cierta confusión de masas. El maestro demuestra una habilidad comparable con el autor de los últimos relieves de Silos, en adaptar las escenas narrativas a los paramentos historiados que flanquean la entrada, a la forma cúbica de los capiteles y a la sucesión de escenas que se desarrollan en los seis arcos en gradación. Obsérvese la belleza del San Miguel alanceando al diablo en presencia de un ángel (fig. 290) y la fina sensibilidad de las Marías visitando el sepulcro de Cristo. Los temas

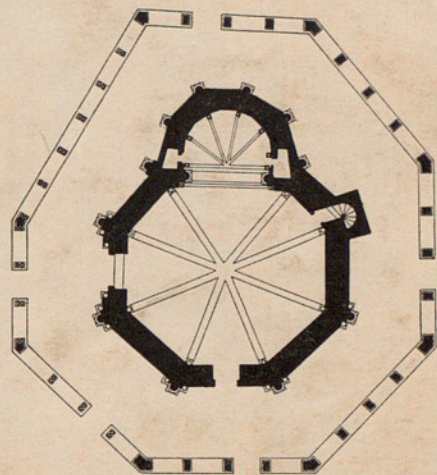


Fig. 286. — PLANTA DE LA IGLESIA DE EUNATE. (Según Yárnoz.)

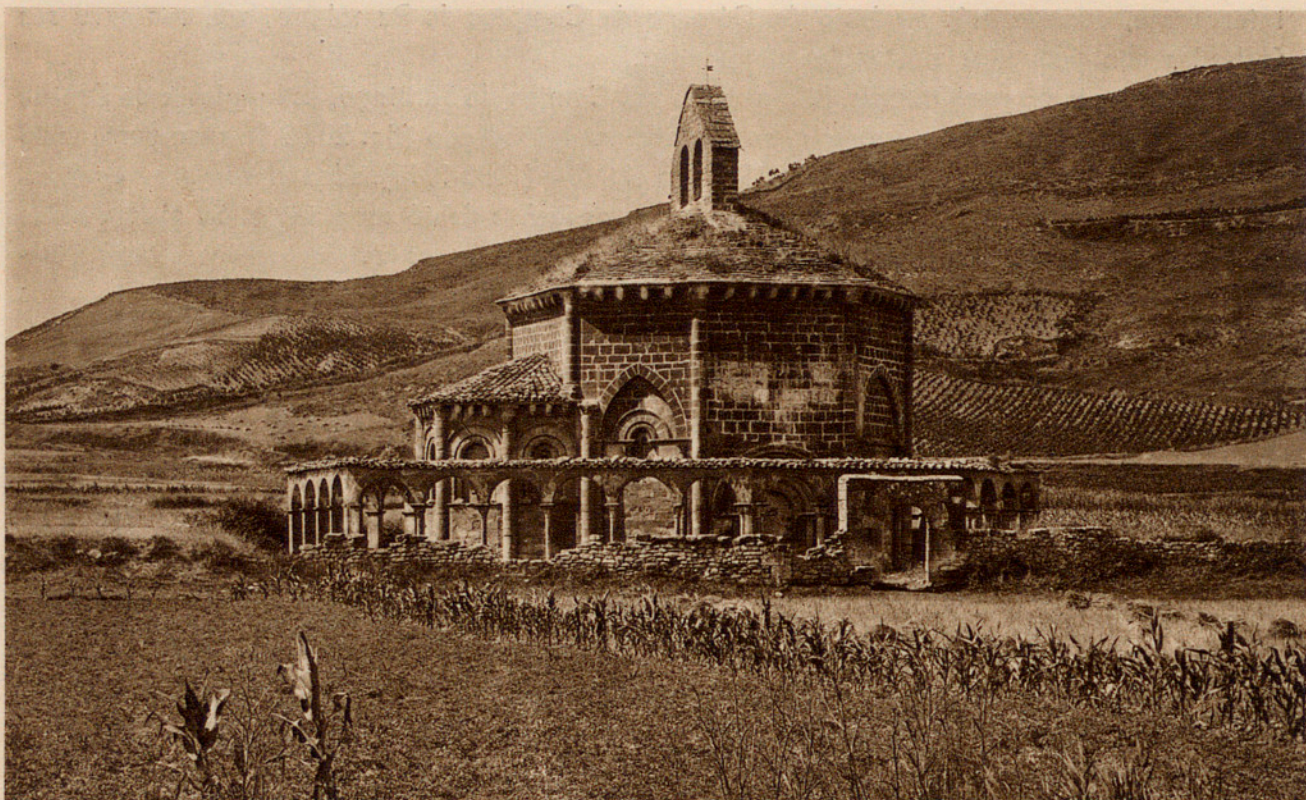


Fig. 287. — CONJUNTO DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE EUNATE, EN MURUZÁBAL (NAVARRA).



Fig. 288. — CONJUNTO EXTERIOR DE LA IGLESIA DE GAZOLAZ (NAVARRA).



Fig. 289. — PORTADA PRINCIPAL DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL, EN ESTELLA (NAVARRA).



Fig. 290. — DETALLE DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL, EN ESTELLA (NAVARRA).



Fig. 291. — CAPITEL DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL, EN ESTELLA (NAVARRA).



Fig. 292. — CAPITEL DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE EGUARTE (NAVARRA).

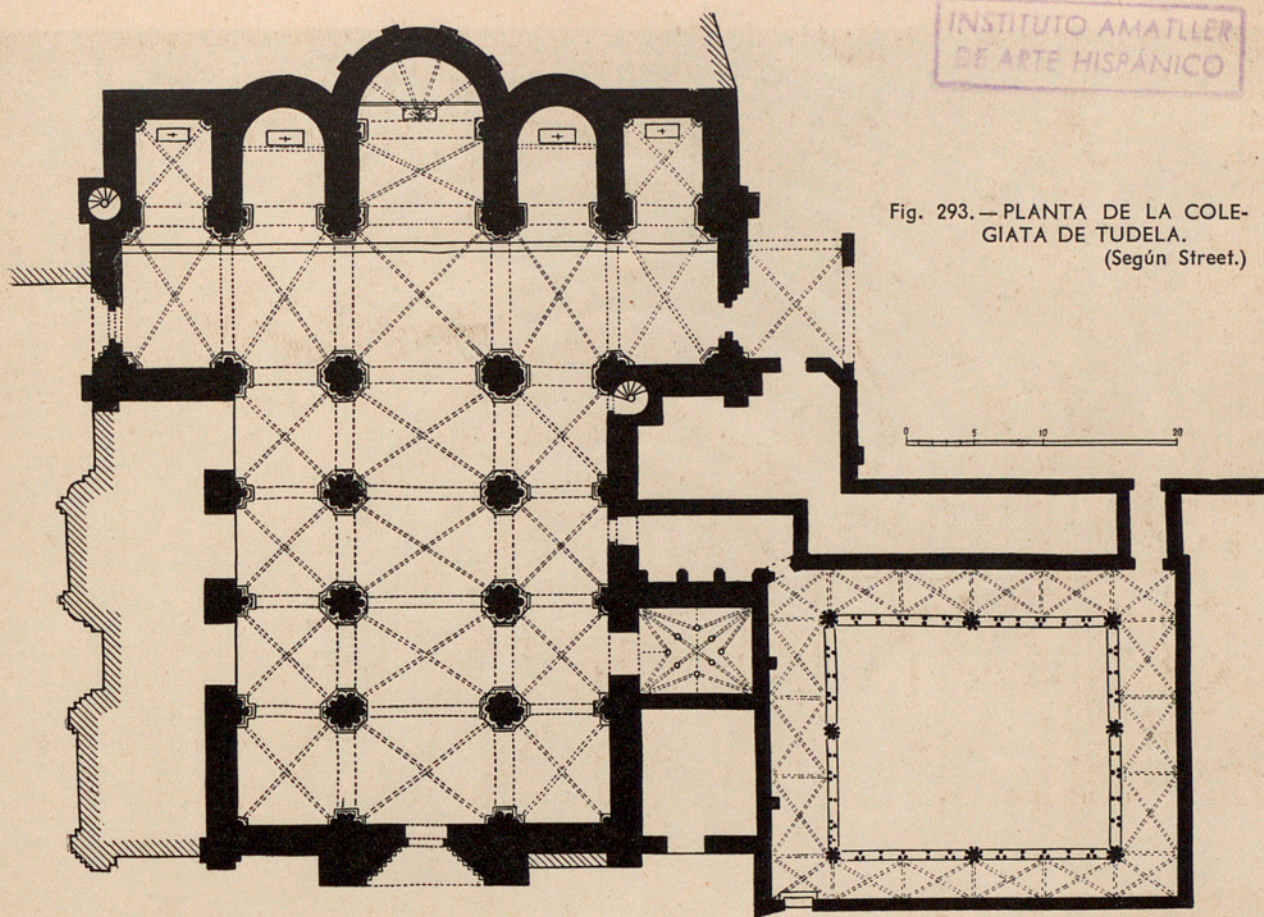


Fig. 293.— PLANTA DE LA COLEGIATA DE TUDELA.
(Según Street.)

vegetales que cubren los frisos y ábacos adolecen, como los del grupo burgalés, de exceso de materia. Los capiteles de la portada de Eguarte parecen obra del mismo autor (fig. 292).

El monasterio cisterciense de Irache presenta en una de sus portadas más antiguas, la lateral del Evangelio, una serie de capiteles de tipo abarrochado donde se mezclan figuras, monstruos y temas ornamentales con el mismo canon y técnica que los de San Miguel, de Estella. Hay que incluirlos en nuestro estudio, por ser verdaderamente un caso esporádico entre la austeridad escultórica de la arquitectura cisterciense.

Al mismo tipo pertenecen los capiteles y portada de la iglesia de Santa María Magdalena de Tudela (fig. 298), aunque es obra más avanzada, quizá de comienzos del siglo XIII. El tímpano de la iglesia de San Nicolás, de la misma ciudad (fig. 295), parece tener íntimo parentesco con los capiteles de la portada de San Pedro de Olite (fig. 294), confirmando, por su contacto con las esculturas de San Miguel de Estella, la inclusión de ambas en el círculo estilístico de origen castellano al que hay que adjudicar también algunas de las esculturas de la colegiata de Tudela.

COLEGIATA DE TUDELA. — Reconquistada la ciudad en 1114, las mezquitas fueron utilizadas para el culto cristiano. Las obras de restauración del claustro de la colegiata han puesto al descubierto elementos de la primitiva mezquita (véase vol. III) y construcciones moriscas de diversos períodos a las que la obra románica fué adaptada. Se conoce una consagración de 1149, y en 1186 se reciben legados para la obra del claustro, pero el templo



Fig. 294.—PORTADA PRINCIPAL DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO, DE OLITE (NAVARRA).



Fig. 295.—TÍMPANO DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE SAN NICOLÁS, EN TUDELA (NAVARRA).



Fig. 296.—CLAUSTRO DE LA COLEGIATA DE TUDELA.
EN RESTAURACIÓN. (Foto Uranga.)



Fig. 297.—CAPITEL DEL CLAUSTRO DE LA COLEGIATA
DE TUDELA.



Fig. 298.—TÍMPANO DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE LA MAGDALENA, EN TUDELA.

actual no tomó cuerpo hasta los tiempos de Sancho el Fuerte (1194-1234). El altar mayor fué consagrado en 1204 por Ramón de Rocafort, arzobispo de Tarragona. En 1263 era Domingo Pérez maestro director de las obras y, seis años más tarde, Teobaldo II consignó en su testamento una manda para la terminación de Santa María de Tudela. Las armas de este monarca navarro aparecen en una de las claves.

Es una bella basílica de tres naves con crucero, desprovisto de linterna, en el que se abren cinco ábsides, de planta cuadrada los de los extremos (fig. 293). Ha sido señalado su parentesco con la catedral de Tarragona. Los pilares tienen columnas alojadas en los codillos y los frentes guarnecidos por parejas de medias columnas, todo ello en perfecto acorde con las bóvedas de arista con ojivas sobre arcos apuntados. Los ventanales y rosetones muestran ya un conocimiento completo de las estructuras góticas (fig. 299), y todo ello desde su origen revela la influencia de la arquitectura cisterciense plenamente desarrollada con antelación en los monasterios de La Oliva e Irache. La decoración de los capiteles es pobre aun comparándola con lo más decadente de mediados del siglo XIII. Nos interesan más las portadas, de gran riqueza y buen arte.

La portada meridional, la más primitiva, se enlaza con el grupo escultórico que tiene en San Miguel de Estella su principal exponente, pero la escultura de Tudela, especialmente la de la colegiata, constituye una pequeña escuela independiente que, aun participando del influjo burgalés, acusa concomitancias con la escuela local aragonesa, especialmente del Maestro de San Juan de la Peña, y aun con la de Tarragona. Éstas aparecen en dicha portada meridional, con capiteles historiados y arquerías cubiertas de fina decoración vegetal, y en el claustro (fig. 296). Éste es sin disputa uno de los mejores monumentos españoles del siglo XIII, con sus enormes capiteles historiados con temas bíblicos en los que no se regateó el número de figuras, ni en éstas el cuidado de la labra (fig. 297). En la ornamentación privan los lazos de fórmula complicada y las palmetas simétricas, extendidas por retorcimiento de la punta.

La portada principal, llamada por su iconografía del Juicio Final, pertenece a otra escuela desarraigada de todo lo visto en Navarra y sin derivaciones inmediatas en la comarca (fig. 300). Fué con toda seguridad un escultor francés, quizá de la escuela de Chartres, el que cubrió de relieves las ocho arquivoltas apuntadas de la portada y sus correspondientes capiteles. En ellos se desarrollan con lujo anecdótico los castigos de los réprobos, según el concepto medieval en el que las penas reflejan la materia de la falta, y el premio celestial de los justos (fig. 301). En los capiteles se desarrolla el ciclo de la Creación, el primer pecado y sus fatales consecuencias.

El románico persiste en obras aragonesas y navarras muy tardías, desligado de la influencia cisterciense, sin vigor para renovar las viejas fórmulas y sin maestros dotados de personalidad. En algunas iglesias, como San Pedro de la Rúa, de tres naves, cuyo ábside central presenta tres grandes nichos de estructura rarísima, y en San Román de Cirauqui (fig. 302), ambas del siglo XIII, la decoración de tipo tolosano se adapta a arcos y perfiles ojivales. En cierta manera presentan un lejano parentesco con el fenómeno de la escuela de Lérida. La influencia de la gran obra de Tudela crea asimismo un círculo navarro que se engarza dentro de lo gótico, con portadas donde la riqueza iconográfica no excluye las tosquedades de la labra. Véanse, como ejemplos, la iglesia de Santiago, en Puente la Reina (figura 303), y la iglesia de Peralta de Alcofea (Huesca) (fig. 304).

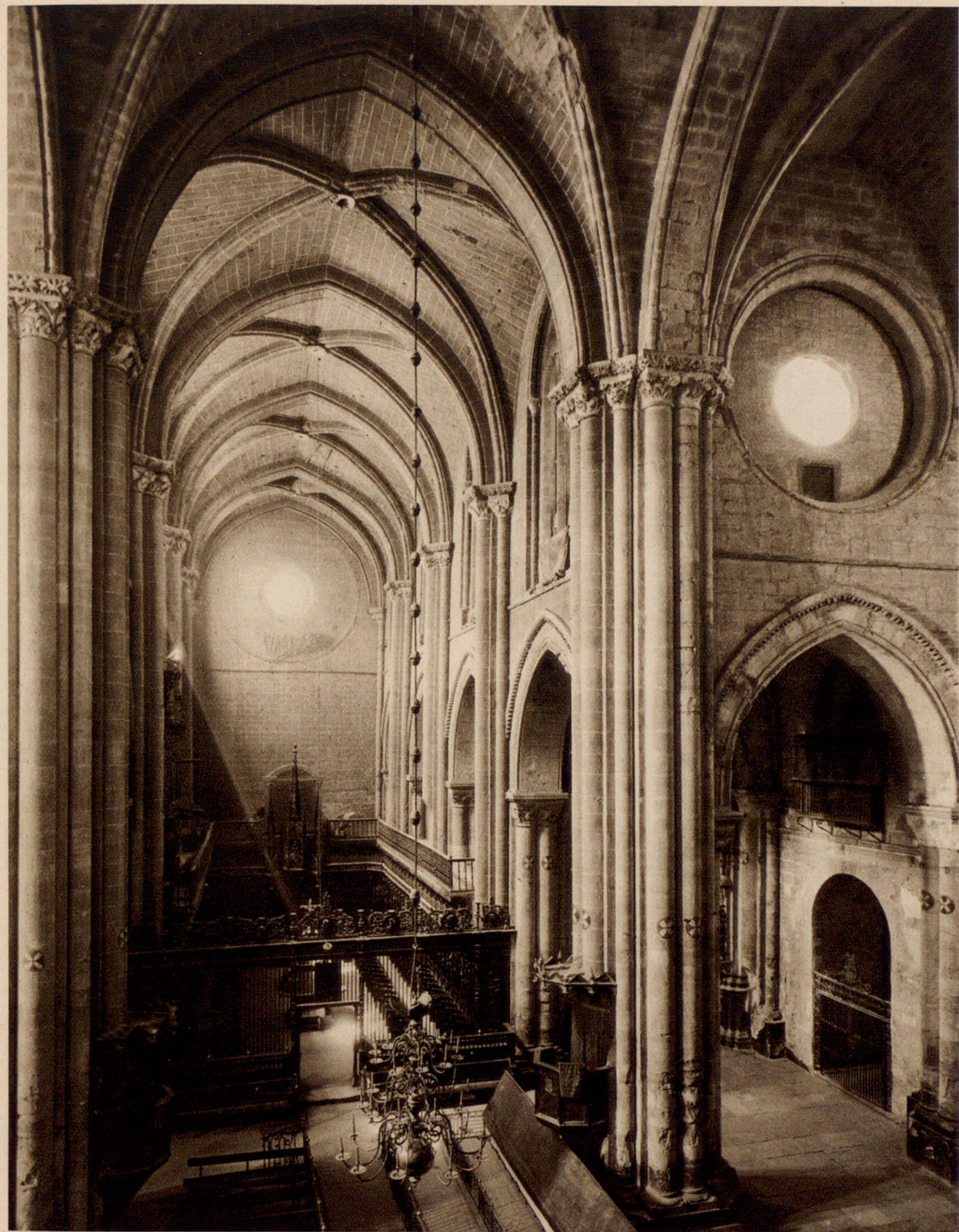


Fig. 299. — NAVE CENTRAL DE LA COLEGIATA DE TUDELA (NAVARRA).



Figs. 300 y 301. — CONJUNTO Y DETALLE DE LA PORTADA DEL JUICIO. COLEGIATA DE TUDELA.



Fig. 302. — DETALLE DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE CIRAUQUI (NAVARRA).

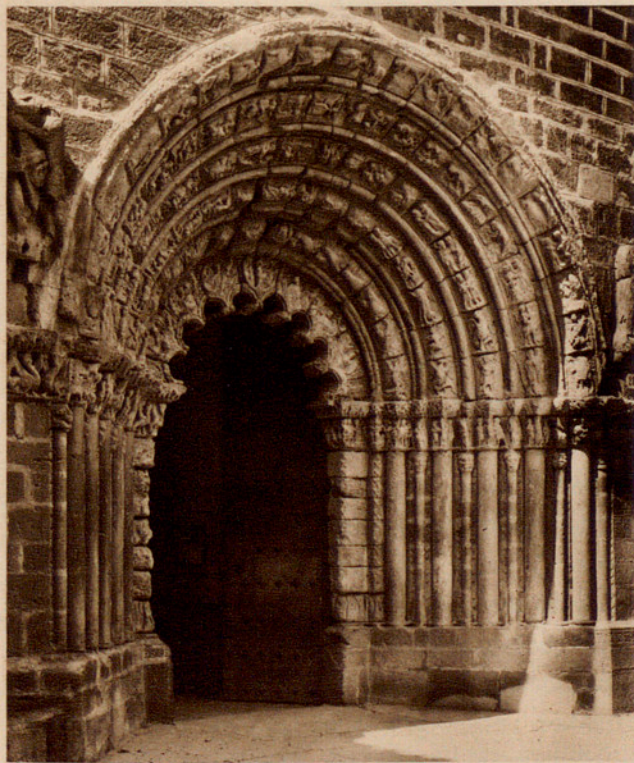


Fig. 303. — PORTADA DE LA IGLESIA DE SANTIAGO, EN PUENTE LA REINA (NAVARRA).



Fig. 304. — DETALLE DE LA PORTADA DE LA IGLESIA DE PERALTA DE ALCOFEA (HUESCA).