

[Recepción del artículo: 02/09/2015]
[Aceptación del artículo revisado: 29/11/2015]

**IMAGEN E IDENTIDAD EN LA ARQUITECTURA MEDIEVAL HISPANA:
CARISMA, FILIACIÓN, ORIGEN, DEDICACIÓN**
**IMAGE AND IDENTITY IN SPANISH MEDIEVAL ARCHITECTURE:
CHARISMA, AFFILIATION, ORIGIN, DEDICATION**

JAVIER MARTÍNEZ DE AGUIRRE
Universidad Complutense de Madrid
jmtzagui@ucm.es

RESUMEN

Entre las connotaciones reconocibles en la arquitectura medieval se encuentran las de naturaleza identitaria, buscadas intencionalmente por los creadores (preferentemente por los promotores) y vehiculadas a través de la propia imagen del edificio. El artículo recurre a ejemplos hispanos de los siglos XII a XV para explorar en qué medida la identidad se hace presente en cinco tipos de edificios: a) los que fueron soporte de identidades ajenas al propio edificio (refectorio de la catedral de Pamplona); b) los que traslucen un carisma religioso (monasterio de Sigena); c) los que visibilizan la filiación dentro de una orden religiosa (salas capitulares de l'Escaladieu, Veruela, La Oliva y Sacramenia); d) los que manifiestan el origen del promotor (residencia del canciller Villaespesa en Olite); y e) los derivados de la dedicación de las iglesias (Santa Cruz de la Serós y Santa Cruz la Real de Segovia).

PALABRAS CLAVE: Identidad, imagen arquitectónica, refectorio de la catedral de Pamplona, monasterios de Sigena, l'Escaladieu, La Oliva, Veruela y Sacramenia, casa Villaespesa en Olite, Santa Cruz de la Serós, Santa Cruz la Real de Segovia.

ABSTRACT

Among connotations recognizable in medieval architecture are those that result from 'identity' intentionally sought by creators (primarily by patrons) and conveyed through the form of the building itself. This article relies on Spanish examples from the twelfth to the fifteenth centuries to explore to what extent identity is made present in five types of buildings: a) those that demonstrate identities extrinsic to the building itself (refectory of Pamplona Cathedral); b) those that reveal their religious 'charisma' (the Monastery of Sigena); c) those that make

visible the affiliation of a religious order (chapter houses of l'Escaladieu, Veruela, La Oliva, and Sacramenia); d) those that make manifest the origin of the patron (residence of Chancellor Villaespesa in Olite); and e) those derived from the church's dedication (Santa Cruz de la Serós and Santa Cruz la Real in Segovia).

KEYWORDS: Identity, architectural image, refectory of Pamplona Cathedral, the Monasteries of Sigena, L'Escaladieu, La Oliva, Veruela and Sacramenia, Casa Villaespesa in Olite, Santa Cruz de la Serós, Santa Cruz la Real in Segovia.

La multiplicidad de usos sociales a los que atendía la arquitectura en la Roma imperial generó un amplio abanico tipológico. Cada finalidad dio nacimiento a un tipo y, en consecuencia, cada tipo fue identificado con una finalidad. En ciertos casos, un diseño rompedor con la tradición pudo haber hecho dudar de la naturaleza de la edificación. Es lo que sucedió con el Panteón adriano, inusual construcción que precisó el añadido de una fachada columnada a fin de facilitar su percepción como lo que era: un templo. El frontispicio garantizaba la correcta identificación tipológica de la construcción desde la primera mirada.

La arquitectura medieval, que heredó de Roma esta cualidad identificadora entre tipología y finalidad, desarrolló la capacidad de incorporar a las formas connotaciones de diferente naturaleza derivadas de una actuación intencional¹. Como afirmó Herbert Kessler:

Las distinciones morfológicas connotando lugar de origen, cualidad y apariencia no eran desconocidas durante la Edad Media. Leemos, por ejemplo, sobre *graeco opere* y *opere saraceno*. Es más, las implicaciones de origen connotadas por el estilo fueron explotadas por patronos y artistas².

En fuentes medievales hispanas encontramos menciones de este tipo, entre otras las dedicadas a la “torre francesa” y la “torre morisca” que mandó construir Carlos III el Noble, rey de Navarra, en su palacio de Tafalla³. Dado que el palacio ha desaparecido, ignoramos qué consideraban característico de la arquitectura francesa o morisca, a diferencia de la local, en la Navarra de comienzos del siglo xv⁴.

Es objeto de este artículo reflexionar sobre particularidades en determinados edificios medievales hispanos que cabe interpretar como consecuencia de intenciones “identitarias” inherentes a la construcción. No me ocuparé de las cuestiones relacionadas con identidades “nacionales” o étnicas⁵. Tampoco de otro gran grupo de elementos identitarios presentes en

¹ Este estudio se ha realizado en el marco del proyecto “Arte y reformas religiosas en la España medieval” (HAR2012-38037), del VI Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2008-2011, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Agradezco a los revisores del artículo las observaciones y sugerencias que han servido para mejorar el texto y el aparato crítico.

² H. KESSLER, “On the State of Medieval Art History”, *Art Bulletin*, 70-2 (1988), p. 178.

³ J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía en Navarra 1328-1425*, Pamplona, 1987, p. 191.

⁴ El plano del palacio del siglo xviii no menciona estas torres. La dibujada en el libro de Madrazo es la llamada en el siglo xv “del pasaje” o de “Ochagavía”: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía*, p. 190; P. DE MADRAZO, *Navarra y Logroño*, en la col. “España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia”, Barcelona, 1886, III, pp. 258-259.

⁵ Mi acercamiento es uno más entre los posibles a la hora de vincular identidad y arquitectura. En el caso de la Edad Media peninsular, cuestiones identitarias subyacen en amplio número de discursos (resulta muy evidente, por ejem-

la arquitectura, tan evidentes que no precisan comentario: me refiero a todo un género de soluciones arquitectónicas en las que los elementos constructivos adoptaron formas de carácter emblemático con intención de identificar a los propietarios o promotores de las obras. Algunas son realmente hermosas y sutiles, como las tracerías que cierran los arcos de separación entre la girola de la catedral de Toledo y la capilla de don Álvaro de Luna (†1453), donde es reconocible el creciente volteado de su emblema familiar. Las imágenes antiguas demuestran que hasta los últimos años del siglo XIX el interior de dicho creciente estaba macizado, con lo que el emblema resaltaba a primera vista⁶. Posiblemente quienes intervinieron en la tracería con posterioridad no entendieron el motivo de tal relleno y debieron de eliminarlo pensando que era un añadido. Sería aconsejable su recuperación para la perfecta percepción de ese elemento significativo que formaba parte del inusitado despliegue emblemático de la capilla.

Me permitiré aplicar a la arquitectura, objeto inanimado, el concepto de identidad, que generalmente empleamos para personas o colectividades. La moderna psicología social vincula dicho concepto con el papel que el individuo ejerce en la sociedad, los grupos a los que pertenece y la afirmación de las características personales⁷. Es evidente que la arquitectura no tiene conciencia de sí misma, pero los creadores de un determinado edificio pudieron pretender resaltar su carácter único y distinto con respecto a los demás de la misma tipología, para lo cual pudieron otorgarle rasgos propios, o bien se las arreglaron para que se asemejase a otro o a otros. En resumen, pudieron conferir a la construcción cualidades que hoy solemos denominar identitarias.

En tales casos, el carácter signifiante de los elementos arquitectónicos compartía naturaleza con la de cualquier texto o imagen medieval. Su correcta comprensión podía requerir conocimientos previos por parte del receptor: el “observador educado” del que habla Paul Crossley, en cuya mente “vibraban” simultáneamente posibles significados⁸. Tales significados podrían pasar intencionalmente desapercibidos para una mayoría. O, por el contrario, se deseaba su comprensión universal. El que un significado visual o una determinada connotación no resultase patente para todo el mundo o en todo momento no afectaba a su virtualidad semántica. De ahí que a la hora de comprender el sentido de determinadas arquitecturas, encontremos dificultades similares a las que existen cuando deseamos profundizar en el conocimiento de composiciones literarias o programas iconográficos. Los errores estaban entonces y están ahora a la orden del día. La interpretación dependía de la formación y circunstancias de los receptores. Es muy conocida la identificación errónea que acompaña al dibujo de un

plo, en el ensayo que dedicó a la genuinidad hispánica verificable en formas arquitectónicas no solo medievales F. CHUECA GOITIA, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid-Buenos Aires, 1947). Son menos frecuentes alusiones explícitas como la de J. DODDS, *Architecture and Ideology in Early Medieval Spain*, University Park y Londres, 1989, quien focalizó en la arquitectura el “proceso de creación de una nueva identidad visual para el reino cristiano que sobrevivió a la invasión musulmana” (p. 4).

⁶ Los crecientes macizados se aprecian en la litografía de G. PÉREZ DE VILLA-AMIL (dir.), *España artística y monumental: vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*, I, París, 1842, p. 46; también en fotografías antiguas.

⁷ P. J. BURKE y J. STETS, *Identity Theory*, Nueva York, 2009.

⁸ P. CROSSLEY, “Medieval architecture and meaning: the limits of iconography”, *The Burlington Magazine*, 130:1090 (1988), p. 121.

mausoleo romano en el cuaderno de Villard de Honnecourt (siglo XIII): *De tel maniere fu li sepulture dun sarrazin que io uí une fois*⁹. Del mismo modo, la calificación de la Sala Grande del Castel Nuovo de Nápoles (1452-1547) como *cosa catalana* responde a la idea que de ella se hizo Pietro Summonte, previsiblemente compartida por el destinatario de la carta en que figura la expresión, Marcantonio Michiel. Dudo mucho que los catalanes de la época (1524) reconociesen las formas y espacialidad del enorme salón como características de la arquitectura del principado. Amadeo Serra ha desmenuzado los antecedentes mediterráneos e hispanos de la construcción, proyectada y dirigida por el mallorquín Guillem Sagraera¹⁰.

Materiales, planos, espacios, luces, elementos constructivos, cualquier componente del edificio era susceptible de incorporar significado. Los historiadores del episodio tardogótico valenciano han brindado en los últimos años ejemplos sutiles, que sorprenden menos al ser obra de artistas como Francesc Baldomar o Pere Compte, renovadores de la práctica arquitectónica a partir del estudio y la especulación teórica. Arturo Zaragoza ha desarrollado la hipótesis, a mi juicio acertada, de que la *pedra blava de Morvedre*, de tonalidad “oscura, casi negra”, fuera seleccionada para su utilización en la Capilla Real del convento de Santo Domingo de Valencia con intención de manifestar el carácter funerario del edificio¹¹. La capilla fue encargada en 1437 por Alfonso el Magnánimo¹² para alojar los sepulcros del soberano y de su esposa María de Castilla, aunque ni él ni ella recibieron sepultura allí. Uno de los responsables de la obra, ya fuese el arquitecto, el promotor o el mentor intelectual, tuvo la idea de conferir al espacio construido, mediante la elección del material (Fig. 1), un suplemento significativo visualmente perceptible que lo diferenciaría de otras capillas acentuando su “identidad” o naturaleza fúnebre. Otra elección artística evidencia que la connotación mortuoria del color negro, generalizada en la Europa de la época, alcanzó una virtualidad visual peculiar en el entorno de la capilla valenciana. Uno de los pocos libros de Horas Negras góticos que conservamos en el mundo procede de la Península Ibérica y fue atribuido por Joan Ainaud de Lasarte a María de Castilla, destinataria inicial de la capilla¹³. Josefina Planas se apoyó en el santoral caligrafiado en el manuscrito para sostener la hipótesis de su realización en la Corona de Aragón y dedujo de la presencia de armas coronadas de Castilla, así como de su carácter incompleto, la posibilidad de que hubiera sido un encargo de la propia reina (cuyo nombre figura en el colofón) en los meses que transcurrieron entre el momento en que le fue comunicado el deceso de su esposo (21 de julio de 1458) y su propia muerte (4 de septiembre del mismo año)¹⁴.

⁹ A. ERLANDE-BRANDENBURG *et alii*, *Villard de Honnecourt. Cuaderno. Siglo XIII*, Los Berrocales del Jarama, 1991, lám. 11.

¹⁰ A. SERRA DESFILIS, “*È cosa catalana*: la Gran Sala de Castel Nuovo en el contexto mediterráneo”, *Annali di architettura. Rivista del Centro internazionale di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, 12 (2000), pp. 7-16.

¹¹ A. ZARAGOZÁ CATALÁN, “La Capilla Real del antiguo Monasterio de Predicadores de Valencia”, en *La Capella Reial d'Alfons el Magnànim de l'antic Monestir de Predicadors de València. Estudis*, Valencia, 1997, I, pp. 23 y 39.

¹² *Ibidem*, p. 23.

¹³ J. AINAUD DE LASARTE, “Alfonso el Magnánimo y las artes plásticas de su tiempo”, en *IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Palma de Mallorca, 1955, p. 341.

¹⁴ J. PLANAS BADENAS, “Entre Flandes y la Corona de Aragón: las horas negras de la Hispanic Society of America”, en *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del CEHA. Valencia, Septiembre 1996*, Valencia, 1998, pp. 80-86. La inclusión en el santoral de San Vicente Ferrer, canonizado en 1455, proporciona un término *post quem* para la realización del códice.



Fig. 1. Bóveda de la Capilla Real de Santo Domingo de Valencia (Foto: Rafesmar CC BY-SA 4.0)

El carácter único de la capilla de Santo Domingo viene igualmente dado por el empleo de bóvedas aristadas, lo que la hizo admirable y diferente de las capillas hasta entonces construidas en la Corona de Aragón. ¿Con qué sentido? ¿Sólo para ser distinta o para manifestar la creatividad y capacidad técnica del arquitecto, Francesc Baldomar, y su equipo? Arturo Zaragoza ha comparado la imagen generada por la concatenación de las superficies curvas separadas por las aristas tersas de las bóvedas con los pabellones funerarios de la época. Dicho autor recuerda que en las exequias realizadas en Valencia en 1458, con motivo de la muerte de Alfonso V, se dispuso *hun papalo molt alt (...) lo papalo era de tella negra* y anota la circunstancia de que el arquitecto de la capilla, Francesc Baldomar, tenía experiencia en la construcción de arquitecturas textiles, por haber dirigido en 1445 la confección de las tiendas de campaña del mismo monarca, que fueron montadas de prueba en la *rambla de Predicadors*, frente a la obra de la capilla real, dos años antes de que se iniciase la edificación de las bóvedas¹⁵.

¹⁵ ZARAGOZÁ, “Capilla real”, pp. 33, 39-41 y n. 13. Arturo Zaragoza ha abundado en las cualidades textiles a la hora de tratar otras arquitecturas tardogóticas valencianas, apoyándose en los comentarios de F. CHUECA GOITIA, *Historia de la arquitectura española*, Madrid, 1965, pp. 546 y 563, sobre el ornamento de ciertas fachadas castellanas en parangón con los fastuosos ropajes de la época: A. ZARAGOZÁ CATALÁN, “Inspiración bíblica y presencia de la Antigüedad en el episodio tardogótico valenciano”, en *Historia de la ciudad. II. Territorio, sociedad y patrimonio. Una visión arquitectónica de la historia de la ciudad de Valencia*, Valencia, 2002, pp. 177-179. Recientes estudios de Juan Carlos Ruiz Souza retoman la cuestión de la transferencia entre las construcciones efímeras y las permanentes al hablar de arquitecturas castellanas del siglo XV que reproducirían los ricos escenarios entelados de la vida cortesana: J. C. RUIZ SOUZA, “La telas ricas en la arquitectura. La permanencia de lo efímero”, *Anales de Historia del Arte*, 24 (2014), vol. esp., pp. 497-516.

La diferencia con relación a las capillas más habituales era y es evidente a cualquier mirada informada. También su ser funerario, evidenciado a través del recurso a la piedra negra y quizá a la evocación de los pabellones funerarios¹⁶. Constan, por tanto, en este ejemplo arquitectónico dos de los componentes de la identidad: la diferencia con respecto a los demás y la “conciencia” (manifestada mediante formas) de ser algo propio del ámbito funerario.

Otras propuestas acerca de significados conferidos a las formas arquitectónicas en el ámbito tardogótico valenciano refuerzan la hipótesis de que la Capilla Real de Santo Domingo integrara intencionalidades en el campo de los significados. El propio Arturo Zaragoza ha reflexionado sobre las ventanas en esviaje del tramo occidental de la catedral de Valencia, planteando un posible sentido relacionado con las “ventanas oblicuas” (*fenestras obliquas*) descritas en la visión de Ezequiel (Ez 41, 16), que harían de la seo levantina un nuevo templo de Jerusalén, en “un intento de asimilar la nueva construcción a un arquitectura cuyo inspirador había sido directamente Dios”¹⁷. Se produciría así “la asimilación simbólica entre el edificio proyectado y la arquitectura descrita en la Biblia”¹⁸. De algún modo, gracias a las ventanas en esviaje, la seo devenía y era reconocible como el templo de Jerusalén, del mismo modo que la capilla de Santo Domingo devenía y era reconocible como ámbito funerario por excelencia.

El desinterés por el rigor caracterizó la cultura medieval. La admisión ilimitada de significados, incluso contradictorios, susceptibles de ser predicados de un mismo texto, una misma imagen o de cualquier objeto de atención, determinó tanto la multiplicidad de sentidos como la dificultad a la hora de verificar cada uno de ellos. Esta “fluencia semántica”, marcada por la posibilidad de ampliar una y otra vez las connotaciones predicables de un sujeto, es el paraíso para la especulación y la literatura, pero constituye un escenario incómodo para los investigadores, que se deben al conocimiento científico, es decir, verificable¹⁹.

LA ARQUITECTURA COMO SOPORTE DE IDENTIDADES AJENAS AL EDIFICIO

La capilla real valenciana nos ha introducido en el campo de las connotaciones inherentes a los elementos (materiales, formas, espacios) constitutivos de las edificaciones. Antes de proseguir por ese camino, me gustaría examinar siquiera brevemente un ejemplo singular de

¹⁶ Otros autores han reclamado para la iglesia de la Cartuja de Miraflores una identidad funeraria buscada mediante la inclusión de “grandes blandones en forma de pináculos”: CHUECA GOITIA, *Historia de la arquitectura*, p. 556. Es problemático saber qué sugería una determinada imagen en un marco espacio-temporal determinado; con relación a los pináculos burgaleses, habría que confirmar que sus dimensiones y ubicación son inusuales en otros tipos arquitectónicos de la época, lo que resulta dudoso.

¹⁷ ZARAGOZÁ, “Inspiración bíblica”, p. 169.

¹⁸ *Ibidem*. Federico IBORRA y Vicente GARCÍA ROS han profundizado sobre el planteamiento de Arturo Zaragoza relativo a la paráfrasis del tema bíblico del palacio de Salomón conocido como Casa del Bosque de Líbano en la Lonja de Valencia: “La Lonja que no fue. Reflexiones e hipótesis sobre el proyecto inicial de la Lonja de Valencia”, *Anales de Historia del Arte*, 22 (2012) núm. esp., pp. 295-315.

¹⁹ En el artículo citado en nota 8, Crossley trae a colación el famoso *post scriptum* de R. Krautheimer a su artículo introductorio a la iconografía de la arquitectura medieval, donde llama la atención sobre la importancia para el pensamiento medieval de la multitud de connotaciones que podía incorporar cualquier tema, tan fugaces como difícilmente perceptibles e intercambiables: R. KRAUTHEIMER, *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, Londres-Nueva York, 1971, p. 149.

otro tipo de identidades presentes en arquitecturas medievales, que encuentran en ellas marco apropiado para su despliegue, pese a tener poco que ver con la naturaleza propia de la construcción. Me refiero al refectorio de la catedral de Pamplona, espacio de nave única cubierto mediante seis tramos de bóveda de crucería sencilla (Fig. 2). El edificio sorprende por su abundante complemento ornamental²⁰. Las ventanas cuentan con dos niveles de capiteles, ambos con personajes figurados. Las ménsulas son soporte de animadas composiciones esculpidas. Las bóvedas comparten esta ambición decorativa, ya que añaden a las cuatro claves secundarias de los nervios (nada inusuales en edificios de los siglos XIII y XIV) dos claves secundarias en cada perpiñaño (mucho menos frecuentes). De este modo, se multiplican elementos susceptibles de recibir decoración. Pero no es figuración vegetal, animalística o antropomórfica la visible en la mayoría, sino emblemas heráldicos de dos tipos: armas y señales (las armas se alojan en escudos y las señales se enmarcan directamente en los campos circulares de las claves)²¹.

Las claves están perfectamente jerarquizadas (Fig. 3): en primer lugar y de mayor tamaño tenemos las centrales de las bóvedas de crucería (seis) y las de los arcos perpiñaños (cinco). Cuatro de las seis primeras están ocupadas por escenas religiosas: Dios Padre, la Coronación



Fig. 2. Bóveda del refectorio de la catedral de Pamplona (Foto: autor)

²⁰ C. MARTÍNEZ ÁLAVA, “La catedral gótica. Escultura”, en *La catedral de Pamplona*, Pamplona, 1994, I, 296-306. C. FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, “El claustro y dependencias canónicas de la catedral de Pamplona: arquitectura y escultura”, en *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, 2015, pp. 221-230.

²¹ J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE y F. MENÉNDEZ PIDAL, *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, Pamplona, 1996, pp. 274-297; J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, “El refectorio de la catedral pamplonesa, símbolo del reino”, en *Signos de identidad histórica para Navarra*, Pamplona, 1996, I, pp. 421-436.

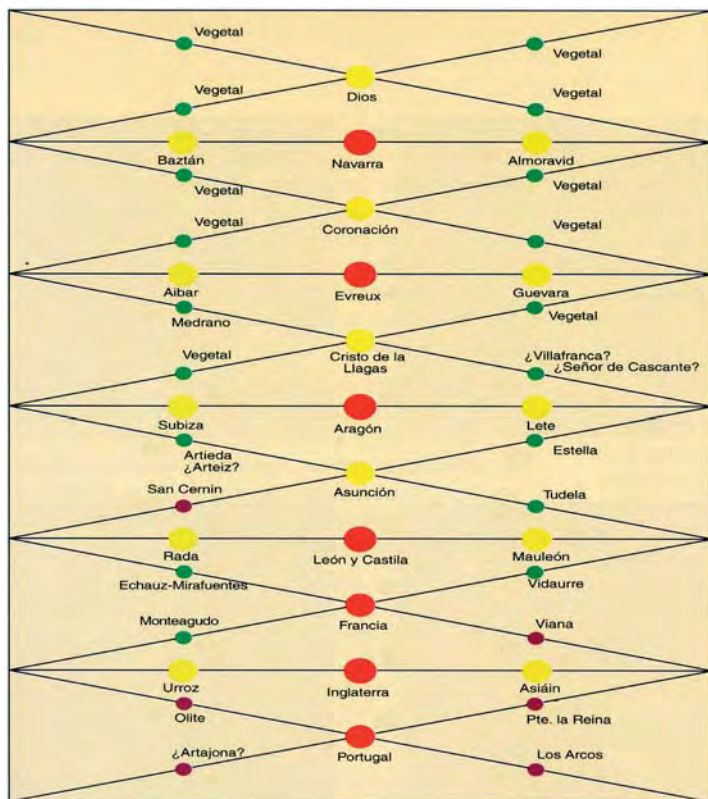


Fig. 3. Croquis de ubicación de emblemas en la bóveda del refectorio de la catedral de Pamplona

de María, Cristo mostrando las llagas y la Asunción, en un evidente equilibrio entre las divinas y las marianas (la catedral está dedicada a la Asunción). Las cinco de los perpiaños ofrecen a la vista escudos de gran tamaño con las armas de Navarra, Évreux, Aragón, León y Castilla, e Inglaterra, a las que se suman Francia y Portugal en las claves de bóveda de los dos tramos septentrionales.

Las diez claves secundarias de los arcos perpiaños ostentan armerías de los más importantes linajes de la nobleza navarra en los siglos XIII y XIV: Almoravid, Baztán, Guevara, Aibar, Lete, Subiza, Mauleón, Rada, Asián y Urroz. En las claves secundarias de los tramos centrales campean linajes menos importantes: Medrano, Artieda, Mirafuentes y Vidaurre. Y en las secundarias de los tramos septentrionales, las señales de las buenas villas del reino: el burgo de San Cernin de Pamplona, Tudela, Estella, Viana, Olite, Puente la Reina, Artajona y Los Arcos.

A primera vista parece que estamos ante un armorial monumental, como otros de la época. Se inicia, como suele ser habitual, con las armas más prestigiosas, las de los reinos de Europa Occidental, seguidas por las de los ricoshombres y la alta nobleza. Sin embargo, de modo peculiar, termina con las señales de las villas, lo que la aleja de la fórmula "armorial" para mostrar una representación visual del "concejo del reino", de los representantes de Navarra en las asambleas de carácter político como juras, coronaciones, reuniones de cortes, pactos y acuerdos.

¿Por qué aquí y en este momento? La cronología del refectorio viene determinada por la presencia de las armas de Évreux (difundidas en el reino navarro a partir del acceso al trono de Juana II y Felipe de Évreux en 1328) y el mural de Juan Oliver, cuya inscripción da fe de su realización en 1335: entre 1328 y 1335 tuvo que realizarse la bóveda²². Y justamente ese corto período tuvo enorme importancia en la historia de Navarra. Tras la muerte del último de los reyes Capeto en 1328, tanto el trono francés como el navarro quedaron vacantes. Un acuerdo entre primos determinó que la corona francesa ciñera las sienes de Felipe VI de Valois mientras el pequeño reino pirenaico, en el que no imperaba la ley sálica, correspondió a la hija de Luis el Hutín, Juana II, y a su esposo el conde Felipe de Évreux²³.

Desde que se tomó la decisión sucesoria, el reino navarro se preparó para recibir a sus nuevos monarcas. Por fin volvían a tener soberanos que no compartían corona con territorios más importantes. Navarra dejaba de ser un apéndice entre las posesiones del rey de Francia. Por esos años los canónigos estaban rehaciendo completamente el claustro y las oficinas canonicas de la seo pamplonesa. Las obras habían llegado a la esquina suroeste, a la que daba el nuevo refectorio. Los eclesiásticos decidieron aprovechar la oportunidad que les ofrecía la nueva bóveda, destinada a cubrir el espacio idóneo para la celebración del banquete posterior a la coronación, con una representación permanente del ser político del reino (nobleza y buenas villas). Y eso es lo que hicieron, incluyendo guiños iconográficos al hecho de la coronación. La puerta del refectorio ostenta no solo el relieve de la Última Cena, tan apropiado a un comedor de canónigos, sino por encima de él la entrada en Jerusalén, pasaje en que fue reconocida la realeza de Jesucristo. En las claves, al tema de la Asunción, apropiado en un ámbito catedralicio cuya iglesia estaba dedicada a esa advocación, se añade la Coronación de la Virgen, cuya presencia difícilmente será ajena a la utilización del espacio en los festejos de la coronación de los monarcas. Por último, una única ménsula del interior rompe con la dinámica figurativa habitual (escenas de caza y enfrentamientos entre animales) al presentar a un rey sedente portando enhiesta en su mano derecha la espada de la justicia. No debe ser casual que esta ostentosa figuración coincida cronológicamente con la elaboración del amejoramiento del fuero de Felipe de Évreux de 1330, que actualizó el reconocimiento de los derechos y deberes de los navarros para con su rey.

En resumen, el conjunto de claves del refectorio de la catedral de Pamplona se concibió como una imagen de la identidad política del reino dirigida a unos reyes que muy poco sabían de las peculiaridades del pequeño estado pirenaico. Por voluntad de los canónigos, la bóveda se convirtió en soporte de una identidad ajena (de la que de algún modo también participaban, puesto que había nobles entre los miembros del cabildo).

Sin embargo, no es este género de identidades incorporadas artificiosamente a la arquitectura el que aquí me interesa. Centraré la atención en edificaciones concebidas para manifestar metafóricamente mediante formas arquitectónicas ya sea un rol social, ya sea la pertenencia a un grupo, ya la afirmación de rasgos propios, en la línea de la moderna teoría de la identidad anteriormente comentada.

²² J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE y F. MENÉNDEZ PIDAL, "Precisiones cronológicas y heráldicas sobre el mural del refectorio de la catedral de Pamplona", *Príncipe de Viana*, LVII (1996), pp. 5-17.

²³ J. M. LACARRA, *Historia política del reino de Navarra. Desde sus orígenes hasta su incorporación a Castilla*, Pamplona, 1973, III, pp. 13-32; ID., "El juramento de los reyes de Navarra (1234-1329)", *Dos discursos académicos*, Pamplona, 2002, pp. 83-165.

Si bien toda tipología arquitectónica se convierte en fórmula visual reconocible (una iglesia se reconoce como una iglesia, lo mismo que un castillo, un puente, una fuente o una torre defensiva predicando lo que son), encontramos ejemplos especialmente significativos por su carácter pionero o por su hipertrofia semántica. Son edificaciones en ocasiones denominadas “icónicas” por mantener una relación de semejanza visualmente manifiesta con un determinado aspecto de su naturaleza. En atención a los tres vectores de la moderna teoría de la identidad, pondré ejemplos de tres tipos: en cuanto al rol social, presentaré un caso de manifestación del carisma de una orden religiosa; en cuanto a la pertenencia a un grupo, analizaré la expresión arquitectónica de una relación de filiación que afectó a cuatro abadías; y en cuanto a la afirmación de rasgos propios, abordaré dos construcciones cuya planta y elevación hacen patente la dedicación de la iglesia.

CARISMA RELIGIOSO

Empezaremos por edificios de órdenes religiosas que hacen manifiesto visual de su carisma mediante las formas construidas. Las órdenes religiosas consideran que han recibido un ‘carisma’ o don de Dios en forma de vocación o llamada a intervenir entre los hombres de una determinada manera. El carisma condicionó de manera generalizada la arquitectura de ciertas órdenes, como los cistercienses, los franciscanos o los cartujos²⁴.

Mucho se ha escrito acerca de la arquitectura austera y perfectamente construida de las abadías cistercienses, poniéndolas en relación con lo que los propios monjes pensaban acerca de su espiritualidad. Estas iglesias, cuyas plantas se resumían en una rigurosa combinación de cuadrados (recordemos el dibujo y la anotación de Villard de Honnecourt: *Vesci una glize d’esquarie, ki fut esgardee a faire en l’ordene de Cistiaus*²⁵) y cuya construcción estaba formada por sillares perfectamente escuadrados, constituían metáforas visibles de la espiritualidad de los monjes blancos, definida por Isaac de la Estrella como un *opus quadratum*, una indestructible estructura cuadrada²⁶. Elredo de Rieval llegó a comparar la propia disciplina con la dura piedra y el también cisterciense Otón de Freising hizo extensible la cuadratura y su estabilidad al oficio del sabio: *sapientis enim est officium, non more volubilis rotae rotari sed in virtutum constantia ad quadrati corporis modum firmari*²⁷.

Cabría ahondar en esta esencialidad cuadrada mediante el análisis de templos hispanos que ejemplifican esta espiritualidad, como Santa María de Huerta o Santes Creus. Sin embargo, me parece más apropiado para los objetivos de este artículo centrarme en un conjunto constructivo cuyas formas lo diferencian de las demás fundaciones monásticas coetáneas, al

²⁴ A grandes rasgos pueden seguirse los condicionamientos del carisma de las órdenes religiosas en la obra clásica de W. BRAUNFELS, *Arquitectura monacal en Occidente*, Barcelona, 1974.

²⁵ ERLANDE-BRANDENBURG, *Villard de Honnecourt*, p. 132; N. HISCOCK, “The Two Cistercian Plans of Villard de Honnecourt”, *Perspectives for an Architecture of Solitude. Essays on Cistercians, Art and Architecture in Honour of Peter Fergusson*, Turhout, 2004, pp. 157-172.

²⁶ Imágenes de terminología simbólica arquitectónica pueblan las obras de espiritualidad cisterciense: J. M. DE LA TORRE, “El carisma cisterciense y bernardiano”, en *Obras completas de San Bernardo I. Introducción general y tratados*, Madrid, 1983, pp. 3-72, esp. 38-45.

²⁷ MGH, *Scriptores XX*, 118.



Fig. 4. Dependencias claustrales del monasterio de Sigüenza (Foto: autor)

tiempo que manifiestan su rol social: el monasterio de Santa María de Sigüenza de monjas hospitalarias de la Orden de San Juan de Jerusalén²⁸. Construido en los últimos años del siglo XII y primeros del XIII, a partir de un dominio sanjuanista preexistente²⁹, consta de una iglesia de nave única y cruz latina, y como es habitual dispone sus dependencias en torno a un claustro cuadrangular. Las oficinas presentan una configuración arquitectónica singular (Fig. 4). Como describe Jacques Gardelles:

La estructura de estos largos cuerpos de edificaciones es en todas partes igual: los muros están hechos de un material de color ocre, calcarenítico, de procedencia local; amplios arcos diafragma venían a sostener las armaduras de madera, siguiendo una solución a menudo adoptada en Cataluña y Aragón.

²⁸ Sobre el monasterio: R. DEL ARCO Y GARAY, "Real Monasterio de Sigüenza", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIX (1921), pp. 26-63; A. UBIETO ARTETA, *El real monasterio de Sigüenza (1188-1300)*, Valencia, 1966; ID., *El monasterio dúplice de Sigüenza*, Zaragoza, 1992; J. ARRIBAS SALABERRI, *Historia de Sigüenza*, Lérida, 1977; y L. GARCÍA-GUIJARRO RAMOS, "The Aragonese Hospitaller Monastery of Sigüenza: its Early States, 1188-c.1210", en *Hospitaller Women in the Middle Ages*, Aldershot, 2006, pp. 113-152. Sobre su arquitectura: J. GARDELLES, "Le prieuré de Sigüenza aux XII^e et XIII^e siècles: étude architecturale", *Bulletin Monumental*, 133 (1975), pp. 15-28. Sobre sus promotores: D. M. OCÓN ALONSO, "El papel artístico de las reinas hispanas en la segunda mitad del siglo XII: Leonor de Castilla y Sancha de Aragón", en *La mujer en el arte español. VIII Jornadas de Arte*, Madrid, 1997, pp. 27-40; C. BERLABÉ, "Fundación y patronato real en el monasterio de Sigüenza (Huesca): de Alfonso el Casto a Jaime el Justo", en *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, 2001, pp. 255-268; y E. P. MCKIERNAN GONZÁLEZ, *Monastery and monarchy: The foundation and patronage of Santa María la Real de Las Huelgas and Santa María la Real de Sigüenza*, University of Texas at Austin, 2005, <http://www.lib.utexas.edu/etd/d/2005/mckiernangonzalez52711/mckiernangonzalez52711.pdf>, (fecha de consulta: 8-XII-2015). La extensa bibliografía sobre las pinturas murales no incumbe a lo aquí tratado.

²⁹ L. GARCÍA-GUIJARRO RAMOS, "Las cartas fundacionales del monasterio hospitalario de Santa María de Sigüenza, 1184-1188", *Aragón en la Edad Media*, 19 (2006), p. 202.

Ricardo del Arco plasmó sobre el plano la distribución de oficinas³⁰. La sala capitular se ubicó inmediata a la iglesia, como suele ser corriente, pero el refectorio vino a ocupar de manera atípica el espacio contiguo al muro occidental del templo. El encuentro inusual entre la sala capitular y uno de los tramos de la nave, unido a las diferencias apreciables en la fábrica, permiten concluir que las dependencias claustrales fueron construidas para una iglesia de menores dimensiones cuya cabecera habría sido ampliada. Las espaciosas alas de las oficinas claustrales (cada nave mide aproximadamente 50 x 8,50 m³¹) debieron elevarse en el período que siguió a la creación definitiva de la comunidad en 1188. La renovación de la iglesia (transepto y capillas) se situaría ya en el siglo XIII³².

Llama la atención el modo como las dependencias comparten una misma morfología, lo que las diferencia con respecto a lo habitual en los monasterios construidos en la Península Ibérica durante los últimos años del siglo XII con ambición arquitectónica semejante (por ejemplo, las grandes abadías cistercienses, entre ellas las situadas en territorios pertenecientes a la Corona de Aragón como Poblet, Santes Creus o Veruela). Lo normal era que la sala capitular adoptase una apariencia arquitectónica (en planta, distribución de bóvedas y organización de ventanas) nítidamente diferente de la sala de los monjes, del refectorio o del dormitorio. En cambio, en Sigena el arquitecto extendió a todas las crujías de oficinas claustrales una misma solución: grandes arcos transversales que soportaban techumbre de madera. La regla de 1188 especifica la existencia de la sala capitular, refectorio, dormitorio, claustro, enfermería, locutorio y letrinas³³. Todos los espacios son similares, dominados por las robustas arcuaciones; lo que es más, al llegar a la esquina nororiental los arcos se van abriendo en abanico desde el interior hacia el exterior en una disposición inusual de enorme potencia visual.

No cabe atribuir la solución arquitectónica al mero deseo de construir con celeridad. Si ese hubiera sido el objetivo, habría resultado más eficaz yuxtaponer naves rectangulares erigidas con aparejo más barato. Tampoco a las tradiciones locales, como hizo Gardelles, ya que las grandes salas con arcos transversales ni se emplean habitualmente en todas las dependencias en los monasterios de la Corona de Aragón, ni son exclusivas de este ámbito geográfico. Y desconozco otros casos en los que la fórmula haya sido empleada en el modo como se hace en el ángulo nororiental de Sigena, donde el arquitecto le saca un partido inusual.

La razón de ser de esta arquitectura radical podría explicarse en función de la decidida vocación por la espiritualidad hospitalaria que se desprende de la regla auspiciada por la fundadora y *dominatrix* de Sigena, doña Sancha de Castilla, esposa de Alfonso II de Aragón y hermana de Alfonso VIII de Castilla. Las amplias naves sobre arcos transversales fueron, como veremos, la fórmula más habitual para configurar hospitales en la época. Cabría poner en rela-

³⁰ DEL ARCO, "El Real Monasterio", p. 50 (la planta es de Severino Bello).

³¹ Medidas por DEL ARCO, "El Real Monasterio", p. 46.

³² GARDELLES, "Le prieuré", pp. 17 y 26.

³³ A. UBIETO ARTETA, *Documentos de Sigena*, Valencia, 1972, doc. 8, pp. 18-40. A. DURÁN GUDIOL, "La Regla del Monestir de Santa Maria de Sixena", *Monastica (Scripta et Documenta XII), Abadía de Montserrat*, 1 (1960), pp. 135-191, artículo que no he podido consultar.

ción estas peculiaridades con el carácter identitario que observa María Bonet al referirse a las comunidades aragonesas femeninas de la Orden de San Juan de Jerusalén³⁴.

Aunque el carácter especial y el gobierno autónomo de Santa María de Sigena podrían responder a intereses monárquicos (se trataba de un “dominio propio bajo la cobertura de una fundación religiosa”)³⁵, las formas arquitectónicas no derivaron de una configuración arquitectónica áulica, sino hospitalaria³⁶. El respaldo de la reina se tradujo en la continuidad en el suministro de fondos, que favoreció la edificación unitaria y en breve tiempo de todo el conjunto claustral³⁷. Pero no desembocó en la adopción para las dependencias claustrales de soluciones ostentosas. Es muy verosímil la intervención de la reina Sancha en la configuración de las edificaciones, del mismo modo que “intervino directa y explícitamente en la configuración de la identidad de Sigena” en sus aspectos espirituales³⁸, tal y como quedó expresado en 1188: *Et ego Sancia, Regina Aragonum (...) simul cum additamentis regule, quas ego illi addidi*³⁹. Su responsabilidad en las cuestiones constructivas está atestiguada en otra carta de 1191, cuando instó a la priora a que siguiera adelante con la construcción de una torre para aparentar capacidad militar, rechazando no obstante una funcionalidad bélica, ya que en el monasterio no había armas sino “oraciones y lágrimas”⁴⁰.

El ritmo normal en los grandes monasterios en el entorno de 1200 (y Sigena lo era, sin duda, por sus dimensiones) repartía la elevación de dependencias en fases sucesivas, lo que derivaba en la sucesión de pautas estilísticas. En cambio, en Sigena se planificaron y ejecutaron de una vez al menos las crujías oriental y septentrional incluyendo una articulación armoniosa de los encuentros perpendiculares, lo que no era frecuente. En mi opinión, estas formas arquitectónicas, sin dejar de adaptarse perfectamente a los requerimientos funcionales, buscaban manifestar la “vocación hospitalaria” de la comunidad.

Los hospitales habían desarrollado en el siglo XII una tipología arquitectónica caracterizada por el uso de amplias naves cubiertas con techumbre de madera sobre potentes arcos

³⁴ “Algunas mujeres asociaron sus destinos a la orden del Hospital e impulsaron espacios, formas espirituales y funciones singulares que fueron fuente de identidad diferenciadora”: M. BONET, “Identidad de las hospitalarias en la corona de Aragón (siglos XII-XIII)”, *Memoria y civilización*, 17 (2014), p. 45.

³⁵ *Ibidem*, p. 47.

³⁶ La arquitectura palatina hispana del entorno de 1200 empleó frecuentemente la fórmula de grandes naves con arcos transversales, combinándola con otras soluciones como amplios ventanales, miradores, salas en pisos altos, espacios abovedados, etc., que no aparecen en Sigena.

³⁷ La comunidad estaba plenamente establecida en 1188; la ampliación de la iglesia parece haber sido consagrada en 1208 (UBIETO, *Documentos de Sigena*, doc. 49, p. 86). Es posible especular acerca de si las deudas del monasterio de las que habla Pedro II en 1202 (*pro debitis que fecit domus de Sixena*) tenían que ver con la rápida edificación del conjunto: UBIETO, *Documentos de Sigena*, doc. 33, p. 68.

³⁸ BONET, “Identidad de las hospitalarias”, p. 48.

³⁹ UBIETO, *Documentos de Sigena*, doc. 6.

⁴⁰ *Desidero vehementer ut turris vestra quam edificatis inter muros et menia monasterii sit citius facta, non pro custodia monialium nec pro clausura cum ipsemet moniales religiosa sint mura et turres nam virtus ipsarum est versus murus et nobilitas pectorum suorum sicut turres, sed ad prespectivam et bellum visum nam de longe videtur quasi propugnaculum et castrum bellicum cum in eo non sint arma ofensiva nisi defensiva, prout sunt orationes nominalium et lacrimae*: UBIETO, *Documentos de Sigena*, doc. 10. La reina expresa cómo determinadas formas conferían identidad a los edificios, en el caso de las torres, identidad militar.



Fig. 5. Roncesvalles, interior de Itzandegüía (Foto: Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra)

transversales⁴¹. Ha llegado a nuestros días parte de uno de los más importantes construidos en Occidente casi en los mismos años en que se edificó Sigena. Me refiero al principal de Roncesvalles, denominado la Caritat, cuyo muro septentrional todavía muestra los arranques de los arcos que se correspondían con contrafuertes⁴². Otro edificio del conjunto hospitalario pirenaico, llamado Itzandegüía, recuperó hace pocos años su apariencia medieval (Fig. 5)⁴³. Diversos hospitales medievales a lo largo del Camino de Santiago compartieron esta fórmula constructiva.

La organización normal de las encomiendas peninsulares masculinas de la Orden de San Juan de Jerusalén antes de 1250 no seguía las fórmulas de Sigena. Lo habitual era que iglesia y dependencias se ubicasen en un recinto cerrado, que raras veces incluía un claustro regular monumentalizado. Las salas de atención a necesitados y las viviendas se repartían sin especial

⁴¹ Sobre las edificaciones peninsulares medievales dedicadas a la atención a los peregrinos: A. SORIA Y PUIG, *El camino a Santiago II. Estaciones y señales*, Madrid, 1992, especialmente el capítulo 9: Los hospitales, pp. 42-79; M.C. MUÑOZ PÁRRAGA, "La arquitectura monástica de atención al peregrino: hospitales y hospederías", en *Monasterios y peregrinaciones en la España medieval*, Aguilar de Campoo, 2004, pp. 128-151. Sobre los hospitales góticos catalanes, con una introducción general a la arquitectura hospitalaria medieval: A. CONEJO DA PENA, *Assistència i hospitalitat a l'edat mitjana. L'arquitectura dels hospitals catalans: del gòtic al primer renaixement*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2002. Incluye un epígrafe sobre el uso del arco diafragma en la arquitectura hospitalaria catalana (pp. 167-170).

⁴² J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, L. GIL CORNET y M. ORBE SIVATTE, *Roncesvalles: Hospital y santuario en el Camino de Santiago*, Pamplona, 2012, pp. 25-33.

⁴³ *Ibidem*, pp. 32-33.

armonía dentro del recinto⁴⁴. Por tanto, Sigena se planteó como algo distinto, mucho más monumental y planificado. En mi interpretación, la opción radical por repetir en tres lados del claustro extensas teorías de arcos transversales podría derivar del deseo de doña Sancha de intensificar en su fundación la presencia visual y sustancial de la formulación propia de la arquitectura de los hospitales. El mismo Hospital de San Juan en Jerusalén, a juzgar por las excavaciones realizadas en 2013, coincidía con este predominio visual de las arquerías (allí distribuidas en naves paralelas)⁴⁵. Sigena es, a mi entender, una arquitectura monumental que predica mediante la apariencia arquitectónica el carisma religioso hospitalario propio de la congregación. Las funciones oracional y hospitalaria, que María Bonet analiza en el caso sigenense⁴⁶, llevaron a una dualidad en las formas arquitectónicas empleadas en la renovación del conjunto bajo la inspiración de doña Sancha: la de la iglesia, lugar de oración, plasmada en una nueva cabecera, y la de las dependencias en las que se exaltó el carácter asistencial⁴⁷.

FILIACIÓN

La identidad individual y grupal gravitaba en la Edad Media sobre la idea de linaje, de pertenencia a una descendencia común. Este vínculo “familiar” también fue fundamental en algunas instituciones religiosas y, muy especialmente, en la Orden del Císter. Los documentos fundacionales reglamentaron las relaciones entre abadías fundadoras y abadías hijas. El capítulo V de la *Carta de caridad* (1114) estableció que el abad de la fundadora debería velar por la rectitud de costumbres de sus filiales por medio de la visita anual⁴⁸. Conscientes de ello, diversos investigadores han reseguído las líneas de filiación en busca de características comunes en plantas, elementos constructivos o complementos ornamentales de las iglesias, y han identificado casos evidentes de formas semejantes. Generalmente estas no son más acusadas que las que puedan darse entre iglesias sin relación institucional que hubiesen compartido los servicios de un mismo maestro de obras o de un mismo grupo de canteros. Por poner un ejemplo, es

⁴⁴ Esta disposición ha perdurado en encomiendas navarras anteriores a 1220 estudiadas por J. BALDÓ ALCOZ, “La arquitectura de la Orden de San Juan de Jerusalén en la Navarra medieval: templos con recinto anexo”, *La Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén. Contextos y trayectorias del Priorato de Navarra medieval*, Pamplona, 2013, pp. 339-479; EAD., “El recinto conventual de la encomienda hospitalaria de Echávarri (Navarra)”, *I Simposium Patrimonio artístico de la Orden de San Juan de Jerusalén en España*, Zaragoza, 2012, pp. 167-187. También las hay en Aragón, faltas de estudio detallado (Añón). Sobre la arquitectura de la Orden en Castilla: O. PÉREZ MONZÓN, *Arte sanjuanista en Castilla y León. Las encomiendas de la Guareña y su entorno geo-histórico*, Valladolid, 1999, y “Arte de la orden de San Juan en la meseta septentrional castellana (siglos XII-XVI)”, en J. MOLERO GARCÍA *et alii* (eds.), *La orden militar de San Juan en la península Ibérica*, Alcázar de San Juan, 2002, pp. 135-167.

⁴⁵ I. BERKOVICH, “The Crusader Hospital of Saint John in Jerusalem: New Excavations and Ideas”, *International Medieval Congress University of Leeds*, 06-09 July 2015, Session 835.

⁴⁶ BONET, *Identidad de las hospitalarias*, pp. 55-57.

⁴⁷ Con la relevante dimensión funeraria de las oraciones de la comunidad de Sigena se corresponden ámbitos arquitectónicos específicos en los que tampoco puedo detenerme.

⁴⁸ “Una vez al año el Abad de la iglesia madre visitará todos los monasterios que él haya fundado; y si visitara con mayor frecuencia a los <hermanos>, que éstos se alegren más por ello”. Y el capítulo VIII regula las relaciones entre los monasterios fundados por Císter y sus fundaciones: “Cuando, por la gracia de Dios, alguna de nuestras iglesias hubiera desarrollado tanto que pudiera fundar otro monasterio, uno y otro observarán entre ellos la normativa que nosotros guardamos con nuestros hermanos”: L. HERRERA, *Historia de la Orden del Císter VI. Documentos relativos a la Orden Cisterciense*, Burgos, 1995, pp. 89 y 91-93.

innegable la intervención del mismo arquitecto a la hora de diseñar las ventanas y del mismo escultor especialista en capiteles de hojas lisas en la cabecera de la canónica (actual catedral) de Santo Domingo de la Calzada y en las capillas septentrionales de la abadía cisterciense de Santa María de La Oliva⁴⁹. Ninguna relación liga la canónica riojana con la abadía navarra. Estamos simplemente ante el encargo de dos construcciones de grandes dimensiones, no muy alejadas entre sí, al equipo más capacitado del entorno geográfico en los años sesenta del siglo XII. Si esa comunidad ornamental se hubiese encontrado entre dos abadías cistercienses con vínculo de filiación, seguramente algún historiador lo hubiera justificado en razón de dicho nexo.

De manera que hay que hilar más fino, hasta tener la certeza de que la coincidencia de soluciones arquitectónicas no responde simplemente a la participación más o menos fortuita de los mismos artífices⁵⁰. Comentaré a grandes trazos un caso en que parece traslucirse la voluntad de que formas arquitectónicas empleadas en las abadías hijas trajeran a la memoria las de la abadía madre. Me refiero a las salas capitulares de Veruela (Zaragoza), La Oliva (Navarra) y Sacramenia (Segovia) con respecto a la del monasterio que las fundó: l'Escaladieu en Bigorra, de la línea de Morimond (Fig. 6). Las similitudes entre los capítulos de la aragonesa, la navarra y la francesa ya fueron advertidas por Marcel Aubert; Carlos Martínez Álava incorporó al grupo la castellana⁵¹.

No estamos ante el seguimiento mimético en las formas arquitectónicas de todo el conjunto abacial, como se deduce de la comparación entre las respectivas iglesias. La cabecera de l'Escaladieu está formada por cuatro capillas de testero recto e iguales dimensiones cubiertas por bóvedas de cañón apuntado, que flanquean la capilla mayor, más ancha, alta y profunda, igualmente cuadrangular⁵². La Oliva presenta cuatro capillas iguales de testero recto cubiertas con bóvedas de crucería sencilla, a los lados de una capilla mayor de ábside semicircular cubierto con bóveda de nervios confluyentes en el arco de embocadura. Veruela dispone de girola alrededor de la capilla mayor, a la que se abren cinco capillas absidales, y Sacramenia de cinco capillas escalonadas, la central semicircular y las laterales de testero recto e interior absidal. En cuanto a las naves, l'Escaladieu cuenta con la central cubierta con cañón apuntado sobre fajones, sin iluminación directa, mientras las laterales se organizan en tramos con bóvedas de cañón apuntado perpendiculares a la mayor, comunicadas entre sí por arcos; la estructura se sustenta en pilares cuadrangulares a los que se adosan pilastras lisas que soportan los arcos de comunicación. En La Oliva la nave central culmina en bóvedas de crucería separadas por potentes perpiños, que permiten la apertura de ventanas; los pilares de separación son compuestos con núcleo cruciforme y parejas de columnas en tres de sus frentes, con una columna en cada codillo para los arcos diagonales de las bóvedas⁵³. En Veruela, la central comparte con

⁴⁹ Advertida por Francisco Íñiguez y otros estudiosos: *Enciclopedia del Románico en Navarra*, Aguilar de Campoo, 2008, II, pp. 372 y 379.

⁵⁰ La participación de los mismos artífices también podría deberse a la relación abadía madre-abadía hija, pero para confirmar tal circunstancia sería preciso apoyo documental.

⁵¹ M. AUBERT, *L'Architecture cistercienne en France*, París, 1947, t. II, p. 62, n. 1. C. MARTÍNEZ ÁLAVA, *Del románico al gótico en la arquitectura de Navarra. Monasterios, iglesias y palacios*, Pamplona, 2007, p. 126.

⁵² L. DAILLIEZ, *Escaladieu. Abbaye cistercienne*, Tarbes, 1990.

⁵³ E. LAMBERT, *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Madrid, 1977, pp. 95-129. Sobre la arquitectura de La Oliva, además de lo citado anteriormente: C.J. MARTÍNEZ ÁLAVA, *Del románico al gótico en la arquitectura de Navarra. Monasterios, iglesias y palacios*, Pamplona, 2007, pp. 106-141.



Fig. 6. Sala capitular del monasterio de l'Escaladieu (Foto: autor)

La Oliva la presencia de bóvedas de crucería sencilla en la nave central y en las laterales, pero los perpiñaños son doblados (los de La Oliva sencillos), las ventanas mucho más altas y los pilares solamente tienen una columna en cada frente (no las hay en los codillos)⁵⁴. Los repertorios ornamentales son asimismo diferentes. En Sacramenia (Fig. 7) los pilares compuestos tienen núcleo cruciforme con una columna en tres de sus frentes y una pilastra en la cara que da a las naves laterales; sostienen bóvedas de crucería sencilla en las laterales (en la nave central bóvedas de terceletes sustituyeron a las originales)⁵⁵. Sus capiteles destacan por su belleza y diversidad en el panorama cisterciense castellano.

En cambio, cuando analizamos las salas capitulares de los cuatro cenobios salta a la vista la semejanza en la sumamente atípica distribución de tramos de bóveda: seis completos y tres medios (éstos inmediatos a la galería claustral) y también en el modo como los nervios

⁵⁴ I. MARTÍNEZ BUENAGA, *La arquitectura cisterciense en Aragón 1150-1350*, Zaragoza, 1998, pp. 102-128; C. J. MARTÍNEZ ÁLAVA, "Monasterio de Santa María de Veruela", en *Enciclopedia del Románico en Aragón. Zaragoza*, Aguilar de Campoo, 2010, II, pp. 742-778.

⁵⁵ L. TORRES BALBÁS, "El Monasterio Bernardo de Sacramenia (Segovia)", *Archivo español de arqueología*, XVII (1944), pp. 197-225; J. M. MERINO DE CÁCERES, "El Monasterio de San Bernardo de Sacramenia", *Academia*, 54 (1982), pp. 97-163; J. C. VALLE PÉREZ, "El trazado y construcción de los monasterios cistercienses castellano-leoneses: consideraciones a propósito de las campañas de la Iglesia de Sacramenia", en *Alfonso VIII y su época*, Aguilar de Campoo, 1992, pp. 217-234; J. L. HERNANDO GARRIDO, "Monasterio de Santa María la Real (de Sacramenia)", *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Segovia*, Aguilar de Campoo, 2007, II, pp. 1228-1243.

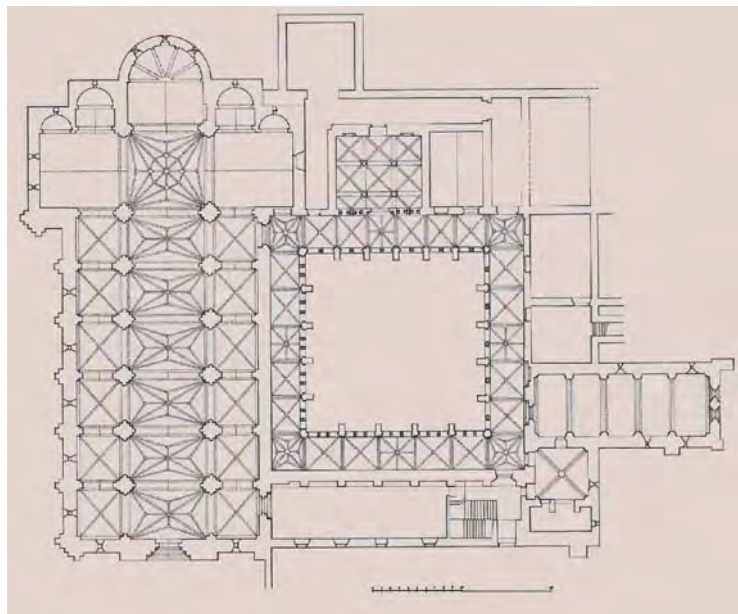


Fig. 7. Planta del monasterio de Sacramenia (Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico/G. Lalanda)

tóricos penetran en el interior de la bóveda sobre los capiteles. No cabe atribuir el hecho a su ejecución por los mismos artistas, ya que la sala capitular de l'Escaladieu se edificó con muros de aparejo mixto, frecuente en el Midi, en que cada hilada de sillares medianos va seguida de dos o tres hiladas de ladrillo, salvo en la fachada occidental, la que daba al claustro, toda de piedra. Las bóvedas están construidas en l'Escaladieu con plementos y nervios en su mayor parte de ladrillo. Los nervios apoyan sobre ménsulas de piedra, como son de piedra las claves y los arranques. Las ventanas abocinadas tienen marcos de ladrillo y alféizares de piedra.

Las salas capitulares de La Oliva y Veruela (Figs. 8 y 9) se realizaron completamente en sillería, las bóvedas descansan en columnas yuxtapuestas a los muros y los arcos de separación de bóvedas, totalmente de piedra, están moldurados. Los capiteles de l'Escaladieu y La Oliva, no siendo exactamente iguales (los de La Oliva incluyen rebordes incisos en las hojas), comparten grandes hojas lisas apuntadas en las esquinas que apenas sobresalen. Los de Veruela mantienen el gusto por la hoja grande, pero optan por una teoría de hojas individualizadas tipo palma, una en el centro de cada cara y otra en cada esquina. En Sacramenia la organización de soportes y la sección de los nervios son semejantes a l'Escaladieu, pero los capiteles no tienen nada que ver, ya que despliegan un repertorio de hojarasca y entrelazo de tradición languedociana⁵⁶.

La distribución de las tres ventanas en el muro oriental es muy similar. Sus marcos se enriquecen con un baquetón en La Oliva y con columnas con arquivolta en Veruela. Y también

⁵⁶ Se aprecia en la fotografía previa al desmontaje publicada en HERNANDO GARRIDO, "Monasterio de Santa María la Real", p. 1241.



Fig. 8. Sala capitular del monasterio de La Oliva
(Foto: autor)



Fig. 9. Sala capitular del monasterio de Veruela
(Foto: autor)

hay cierta comunidad con variantes en la organización de la fachada hacia el claustro: puerta de medio punto flanqueada por dos arcos también de medio punto doblados a cada lado. Los arcos están apeados en pilares y columnas. En l'Escaladiou y Sacramenia hay una columna en cada extremo y grupos de cuatro entre ambas ventanas; la puerta de l'Escaladiou carece hoy de columnas, que sí tiene Sacamenia. En Veruela y La Oliva contamos tres columnas en cada extremo, cinco en los grupos entre ventanas y otras cinco a los lados de la puerta⁵⁷.

Los restos del revestimiento pictórico de La Oliva, consistente en un despiece sencillo de color rojo sobre fondo blanco, hacen pensar que si un recubrimiento del mismo tipo hubiera existido en l'Escaladiou, con independencia de la técnica constructiva, la apariencia interna de ambas salas capitulares hubiera sido muy semejante. Veruela tiene líneas de color rojo remarcando el actual despiece de sillares.

Hecha la comparación, se aprecian muy remarcables coincidencias en la distribución de las ventanas y la organización de la fachada a la galería claustral entre las cuatro abadías analizadas. Al ampliar el parangón a otras salas capitulares de monasterios cistercienses hispanos,

⁵⁷ Más adelante en La Oliva se le añadiría un fuste más a cada lado de la puerta para soportar la bóveda del gótico radiante. Puede verse una planta de la sala capitular de La Oliva sin la columna añadida en LAMBERT, *El arte gótico*, p. 107.

no he constatado que otra comparta el rasgo más significativos de estas cuatro: la conformación de las bóvedas, atípico tanto en Francia como en España⁵⁸.

De este análisis se desprende que los responsables de las comunidades monásticas de Veruela, La Oliva y Sacramenia tomaron medidas para que las salas capitulares de los respectivos monasterios presentaran apariencia arquitectónica directamente evocadora de la sala capitular de su abadía madre. También, que cada comunidad encargó la edificación a equipos distintos de arquitectos y canteros. Son tres abadías que pertenecieron a tres reinos diferentes y fueron construidas por artífices de distinta formación en fechas no coincidentes⁵⁹. Las similitudes comprobadas en la sala capitular, que no se verifican a la misma escala en las restantes dependencias, lleva a plantear que hubo interés en centrar la identificación justamente en esta sala, la más ligada al espíritu de la orden, ya que en ella se leían los capítulos de la regla, se procedía a la corrección comunitaria e individual, y se trataban los asuntos de la vida de la comunidad. En palabras de Megan Cassidy-Welch, en ella se construía la comunidad monástica⁶⁰. En mi opinión, fue intencional el recurso a formas arquitectónicas que evidenciasen de qué abadía eran hijas, cosa que no sucedió en la misma medida en las iglesias.

ORIGEN

El indicador por excelencia de la identidad de una persona es su nombre. La construcción de la onomástica medieval a través de apellidos patronímicos (que denotan filiación) y topónímicos (que derivan del nombre del lugar donde vivía, procedía o radicaba el poder de una persona) invita a explorar si algún promotor deseó manifestar su origen a través de las formas arquitectónicas de un edificio que lo identificara. Hemos tenido ocasión de comprobar en el palacio de Tafalla y en la Gran Sala de Castel Nuovo la facilidad con la que ciertas soluciones edificatorias evocaban ámbitos territoriales. A falta de constatación escrita, hay casos que despiertan sospechas en esta línea, como el de un miembro de la nueva nobleza de servicio en los albores del siglo xv, grupo social que en otros reinos peninsulares también buscó la ma-

⁵⁸ Sobre las salas capitulares cistercienses francesas: AUBERT, *L'architecture cistercienne*, II, pp. 51-70. Las castellanas y leonesas fueron estudiadas por C. ABAD CASTRO, "El pabellón de monjes", *Monjes y Monasterios. El Císter en el medievo de Castilla y León*, Valladolid, 1998, pp. 189-195. Las aragonesas en MARTÍNEZ BUENAGA, *La arquitectura cisterciense*. Las navarras en MARTÍNEZ ÁLAVA, *Del románico al gótico*, capítulo III (pp. 66-177); las catalanas en N. DE DALMASES y A. JOSÉ I PITARCH, *L'Època del Císter s. XIII*, col. Història de l'art català II, Barcelona, 1985, pp. 50-87; y las gallegas en C. VALLE PÉREZ, *La arquitectura cisterciense en Galicia*, La Coruña, 1982.

⁵⁹ Las cuatro salas capitulares han sido fechadas con relación al proceso constructivo de cada monasterio. Aunque en una primera afirmación Aubert considera el capítulo de l'Escaladiu posterior al de Flaran, (entre 1180 y 1210), más adelante la concreta a finales del siglo XII. Sin embargo, no aporta razones para retrasarla tanto con respecto a la terminación de la iglesia, que siguiendo a Marboutin fecha en 1160: *L'architecture cistercienne*, I, p. 73 y II, pp. 61, 62 y 65. La de Veruela fue edificada según Ignacio Martínez Buenaga por el mismo equipo que la cabecera de la iglesia, cuya última capilla se consagra en 1182: *Arquitectura cisterciense*, pp. 174-175. La de La Oliva pertenece a la misma fase constructiva que el comienzo de las naves de la iglesia, posterior a la consagración de 1198: *Enciclopedia del Románico en Navarra*, p. 384. Las peripecias de Sacramenia suponen un grave inconveniente para su datación, que podría situarse después de la primera fase de la iglesia emprendida hacia 1175-1180: HERNANDO GARRIDO, "Monasterio de Santa María la Real", p. 1242.

⁶⁰ M. CASSIDY-WELCH, *Monastic Spaces and their Meanings: Thirteenth-Century English Cistercian Monasteries*, Turnhout, 2001, p. 108; sobre los usos de las salas capitulares: pp. 105-132.



Fig. 10. Puerta de la casa del canciller Villaespesa en Olite (Navarra)

nifestación social de su nuevo status a través de edificaciones ostentosas y muy especialmente de las capillas funerarias⁶¹.

La puerta palaciega en que por primera vez se empleó en Navarra el arco de medio punto formado por enormes dovelas, a la moda de la Corona de Aragón, fue realizada para la nueva casa del canciller del mismo rey Carlos III, don Francés de Villaespesa, de origen turoense⁶². Se encuentra en Olite, donde residía el rey en el impresionante palacio que estaba edificando a todo capricho. La particular configuración del arco de la puerta de la morada de Villaespesa (Fig. 10), que durante décadas fue única en el reino, parece proclamar: “esta es la casa de alguien de Aragón”, al tiempo que el escudo labrado encima identificaba al individuo.

Villaespesa no habría necesitado hacer venir de la Corona de Aragón a un cantero para ejecutarla. Tenía a mano, entre los maestros que construían el palacio de Olite, a Pedro Jalopa, un francés que había trabajado con anterioridad en Barcelona (estaba allí en mayo de 1411)⁶³, ciudad en que las portaladas de enormes dovelas alcanzaron hacia 1400 proporciones verdaderamente monumentales. Destaca entre todas la Casa de la Ciudad, cuya fachada gótica con-

⁶¹ Véase al respecto la tesis doctoral de N. JENNINGS: *The Capilla del Contador Saldaña at Santa Clara de Tordesillas: New Proposals about the Chapel and its Role in the Fashioning of identity by an Early Fifteenth-Century Court Converso*, The Courtauld Institute of Art, 2015.

⁶² Sobre el canciller: J. R. CASTRO, “El canciller Villaespesa”, *Príncipe de Viana*, X (1949), pp. 129-226. Castro recoge abundante documentación que prueba la voluntad del canciller por mantener vínculos con su ciudad de origen (pp. 211-226); igualmente, J. SANCHÍS Y SIVERA, *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, 1914, pp. 33-35.

⁶³ La presencia de Jalopa en Olite está documentada en 1413: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía*, pp. 75 y 162. Sobre su actividad en otras fábricas de la península: A. M. YUSTE GALÁN, “La introducción del arte flamígero en Castilla: Pedro Jalopa, maestro de los Luna”, *Archivo Español de Arte*, LXXVII (2004), pp. 291-300; J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, “Con el correr del sol. Isambart, Pedro Jalopa y la renovación del Gótico final en la Península Ibérica durante la primera mitad del siglo XV”, *Biblioteca: estudio e investigación*, 26 (2011), pp. 201-226 (la referencia a su estancia en Barcelona en p. 211); y J. VALERO MOLINA, “Pere Torregrossa, Pere Jalopa i la Capella de Sant Sever de la Catedral de Barcelona”, *Lambard: Estudis d’art medieval*, 21 (2009-2010), pp. 157-178.

trató Arnau Bargués en 1399, realizándola a plena satisfacción de los *consellers* para 1402⁶⁴. El diseño de la macolla sobre el escudo olitense de Villaespesa, de considerable volumetría, se compuso como los que coronan las puertas de la Casa de la Ciudad barcelonesa y del Palacio del Rey Martín en Poblet (1398-1406), obras ambas del mismo arquitecto⁶⁵. El rey Noble y su séquito habían estado en Barcelona en diciembre de 1410 y enero de 1411, a su regreso del último viaje a París, donde pudieron admirar la novedosa fachada⁶⁶.

La preferencia de Villaespesa por formas artísticas “a la aragonesa” es patente en su capilla funeraria de la catedral de Tudela. El magnífico sepulcro de don Francés y su esposa Isabel de Ujué se diferencia de las fórmulas empleadas por Johan Lome y su taller para el túmulo del rey en Pamplona, que justamente en esos años estaban ejecutando en Olite. Janke, Yarza, Melero y Fernández-Ladreda han señalado los nexos formales de la tumba del canciller con las esculturas de la capilla de los Corporales de Santa María de Daroca⁶⁷. El retablo de la capilla de Tudela fue realizado por un pintor de Zaragoza, Bonanat Zaortiga⁶⁸. El encargo en la capital aragonesa es comprensible, por la calidad de los pintores que allí tenían taller. La clave de bóveda que sustituyó a la original en la misma capilla funeraria de Tudela presenta las armas del canciller en un campo romboidal, nada normal en Navarra y muy frecuente en Aragón⁶⁹. El diseño romboidal igualmente está presente en los emblemas de la reja.

DEDICACIÓN

Un cuarto modo de manifestar la “identidad” de un edificio medieval a través de las formas arquitectónicas consistió en la incorporación de componentes que aludieran a la dedicación del templo. El caso más estudiado es el de ciertas iglesias dedicadas al Santo Sepulcro, cuya arquitectura evocaba de un modo u otro el modelo hierosolimitano. Richard Krautheimer las analizó en un célebre artículo de 1942, que puso las bases de la moderna aproximación iconográfica a la arquitectura medieval⁷⁰. No puedo extenderme en estas iglesias, cuya casuís-

⁶⁴ P. BESERAN I RAMON, “La casa de la Ciutat de Barcelona”, *L’Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura III Dels palaus a les masies*, Barcelona, 2003, pp. 183-189.

⁶⁵ M. R. TERÉS I TOMÁS, “El Palau del Rei Martí a Poblet: una obra inacabada d’Arnau Bargués i Françaix Salau”, *D’Art. Revista del Departament d’Història de l’Art*, 16 (1990), pp. 19-39. La puerta del palacio de Poblet carece de las monumentales dovelas tan características de la Casa de la Ciudad de Barcelona.

⁶⁶ J. R. CASTRO, *Carlos III el Noble, rey de Navarra*, Pamplona, 1967, pp. 350-352.

⁶⁷ R. S. JANKE, *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona, 1977, p. 134, n. 11; J. YARZA, “La capilla funeraria hispana en torno al 1400”, en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 80-81; M. L. MELERO MONEO, “El sepulcro gótico del canciller de Navarra Francisco de Villaespesa en la catedral de Tudela”, en *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal / Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*, Madrid, 2006, p. 259; y FERNÁNDEZ-LADREDA, *El arte gótico en Navarra*, pp. 539-540.

⁶⁸ J. CABEZUDO ASTRÁIN, “Nuevos documentos sobre pinturas aragonesas del siglo XV”, *Seminario de Arte Aragonés*, 7-9 (1957), pp. 69 y 76-77. Sobre el retablo, J. E. URANGA GALDIANO, “El sepulcro de Mosén Francés”, *Príncipe de Viana*, X (1949), pp. 236-240; y M. L. MELERO MONEO, “Bonanat Zaortiga. Aproximación al estudio del retablo de Nuestra Señora de la Esperanza de Tudela (Navarra)”, en *El arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional. Actas III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, 1983, pp. 155-170.

⁶⁹ MARTÍNEZ DE AGUIRRE Y MENÉNDEZ PIDAL, *Emblemas heráldicos*, pp. 393-397.

⁷⁰ R. KRAUTHEIMER, “Introduction to an «Iconography of Medieval Architecture»”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5 (1942), pp. 1-33.

tica es enormemente variada y ha dado pie a una amplísima bibliografía. Desde la perspectiva que aquí nos interesa, está claro que cierto número de promotores buscaron que las formas arquitectónicas reprodujesen elementos del modelo hierosolimitano. Al hacerlo probablemente pretendían que dichos edificios cumpliesen mejor su finalidad, puesto que en un alto porcentaje eran primordialmente funerarios. Su construcción formaba parte de las actuaciones de los fieles preocupados por obtener la salvación. Escoger como lugar de sepultura un ámbito que la favoreciera era una de las estrategias seguidas por los cristianos. Y sin duda la favorecía enterrarse en un edificio dedicado al Santo Sepulcro, donde Cristo había vencido sobre la muerte.

Me centraré en iglesias dedicadas a la Santa Cruz, advocación que a lo largo de la Edad Media hispana parece haber generado soluciones particulares de planta y alzado. Sin embargo, no todos los casos propuestos por la historiografía resultan verificables. Por ejemplo, aunque algunos historiadores se habían apoyado en el texto de la inscripción de la más antigua iglesia conocida del arte asturiano, la Santa Cruz de Cangas de Onís, para concluir que era cruciforme, actualmente los estudiosos se abstienen de formular afirmaciones categóricas al respecto⁷¹.

He seleccionado dos casos. Es el primero la renovación de la fábrica del monasterio de Santa María de Santa Cruz de la Serós (Huesca), en el entorno de 1100. Su planta cruciforme (Fig. 11) constituyó total novedad en el recién nacido reino de Aragón. En realidad, en todo el sur del Pirineo Central y Occidental apenas se habían realizado construcciones de cierta envergadura antes de ese año. Las iglesias de los monasterios de Leire y Obarra, y la catedral de Roda de Isábena, las más ambiciosas, se configuraron con tres naves sin transepto. Los restantes templos eran muy modestos, generalmente de nave única y cabecera recta o absidal, como apreciamos en las primeras fases de San Pedro de Siresa, San Pedro el Viejo de Jaca o Loarre⁷². San Juan de la Peña tenía nave doble, semejante en pequeñez. Los tres mayores edificios

⁷¹ B. TARACENA, P. BATLLE HUGUET y H. SCHLUNK, *Arte romano. Arte paleocristiano. Arte visigodo. Arte asturiano*, vol. II de la col. *Ars Hispaniae*, Madrid, 1947, p. 327: “A juzgar por la inscripción (...) esta iglesia tenía una planta cruciforme y se ceñía aún a la tradición visigoda”. Decía el fragmento: *PRESPICUE CLAREAT OC TEMPLUM OBTUTIBUS SACRIS / DEMONSTRANS FIGURALITER SIGNACULUM ALME CRUCIS / SIT CHRISTO PLACENS EC AULA SUB CRUCIS TROPHEO SACRATA*. Díaz y Díaz lo tradujo: “que este templo santo aparezca brillante a la mirada de Dios. Haciendo gala de mostrar en figura la señal de la cruz salvadora, agrade a Cristo este edificio colocado bajo la protección de la cruz”: M. DÍAZ Y DÍAZ, *Asturias en el siglo VIII. La cultura literaria*, Oviedo, 2001, pp. 32-33. Los testimonios conocidos no evidencian un trazado originario cruciforme (L. ARIAS, *Prerrománico asturiano. El arte de la monarquía asturiana*, Gijón, 1999, pp. 30-34). La mera presencia de una cruz en el interior podría haber dado lugar a la expresión. Sobre la inscripción recientemente: D. RICO CAMPS, “Inscripciones monumentales del siglo VIII (de Cangas a Pravia)”, *Territorio, Sociedad y Poder*, 9 (2014), pp. 67-98. Una fotografía de la inscripción desaparecida fue publicada por A. ARBEITER y S. NOACK-HALEY, *Christliche Denkmäler des frühen Mittelalters vom 8. Bis ins 11. Jahrhundert*, Maguncia, 1999, lám. 7c.

⁷² Un panorama de la sencillez de la arquitectura anterior en J. F. ESTEBAN LORENTE, F. GALTIER MARTI y M. GARCÍA GUATAS, *El nacimiento del arte románico en Aragón. Arquitectura*, Zaragoza, 1982. Con mayor detalle en lo relativo a los inicios de la arquitectura monumental aragonesa: F. GALTIER MARTI, “Las primeras iglesias de piedra de la frontera de los Arbas, el Onsella y el Gállego”, *Artigrama*, 1 (1984), pp. 11-46; Id., “Las grandes líneas del arte prerrománico aragonés”, *Artigrama*, 8-9 (1991-1992), pp. 259-279; Id., “Les conditions et les développements de l’art préroman et les débuts de l’art roman dans les comtés de Ribagorza et d’Aragon”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXIII (1992), pp. 55-63; Id., “La formación del arte románico aragonés, entre la reconquista y la repoblación”, en *Actas del III Curso de Cultura Medieval. Seminario: repoblación y reconquista*, Aguilar de Campoo, 1993, pp. 127-134; y B. CABAÑERO SUBIZA, “Precedentes musulmanes y primer arte cristiano”, *Las Cinco Villas aragonesas en la Europa de los siglos XII y XIII: de la frontera natural a las fronteras políticas y socioeconómicas (foralidad y municipalidad)*, Zaragoza, 2007, pp. 226-227.

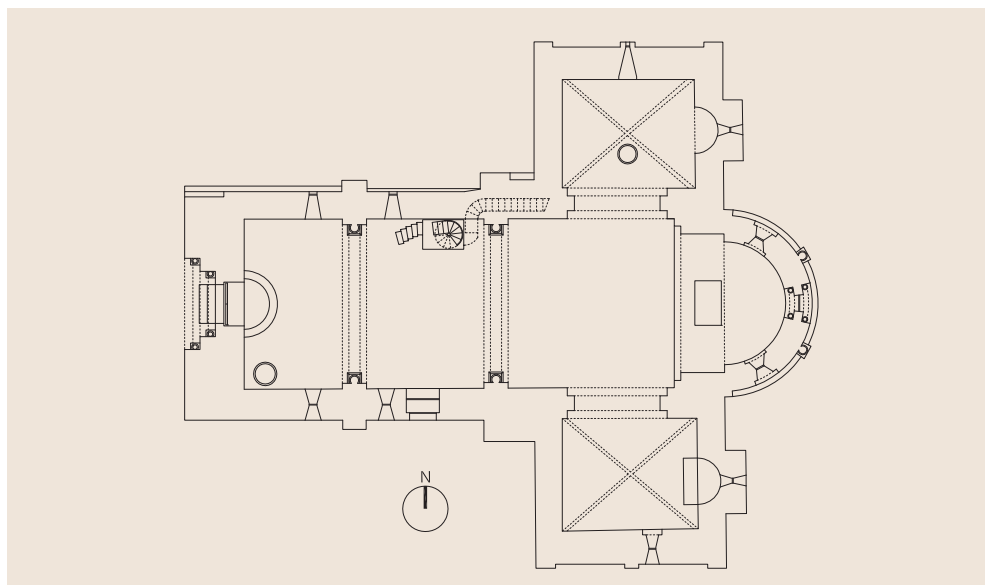


Fig. 11. Planta de Santa María de Santa Cruz de la Serós
(Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico/M. Á. López-Davalillo)

vinculados con el rey Sancho Ramírez (1064-1094), que son la iglesia alta de San Juan de la Peña (consagrada sucesivamente en 1080 y 1094), Loarre y la catedral de Jaca (cuyos impulsos constructivos son situados por los estudios más recientes en los años ochenta y noventa), se construyen con nave única sencilla o tres naves⁷³.

Frente a ello, Santa María de Santa Cruz de la Serós es el primer edificio que dota de carácter monumental a la planta en cruz, aunque en su elevación no haya propiamente transepto, sino dos capillas que comunican con la nave a través de arcos que quedan por debajo de la imposta de la bóveda⁷⁴. Pero tanto la planta como la percepción externa (gracias a la altura conseguida mediante las bóvedas de crucería de las capillas) se atienen a la forma en cruz. Dicha forma aparece significativamente en otros lugares del edificio. Especialmente destacada es la solución adoptada para la original sala alta, situada sobre el crucero, ya que se cubre con una bóveda semiesférica sobre dos potentes arcos cruzados (Fig. 12), no en diagonal, como será habitual, sino siguiendo los ejes de la nave principal y de las capillas laterales, dibujando

⁷³ M. POZA YAGÜE, “Fortaleza militar y refugio de fe: proceso constructivo y relaciones estilísticas del conjunto de Loarre”, *Siete maravillas del románico español*, Aguilar de Campoo, 2009, pp. 51-81; la autora deja claras sus sospechas acerca de una ceremonia de consagración en 1094 (p. 72). Sobre la catedral de Jaca: J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, “Arquitectura y soberanía: la catedral de Jaca y otras empresas constructivas de Sancho Ramírez”, *Anales de Historia del Arte*, 2011, vol. extr. 2, pp. 181-249.

⁷⁴ Sobre esta iglesia véase el estado de la cuestión redactado por Marta Serrano Coll: http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/webs/proyecto_románico_aragon_HAR2009-08110/index.php?tp=BIBLIOGRAF%CDA&a=dir5&d=37365.php (fecha de consulta: 8-XII-2015). Su descripción y análisis general en A. CANELLAS y A. SAN VICENTE, *Aragón roman*, La Pierre-qui-vire, 1971, pp. 229-240.



Fig. 12. Bóveda de la sala alta de Santa María de Santa Cruz de la Serós (Foto: autor)

una cruz⁷⁵. La ubicación de las columnas que apean los nervios, justamente en el centro de ambos ejes, obliga a una solución infrecuente en la distribución de ventanas en la arquitectura románica, ya que la principal del cuerpo alto no queda en la vertical de la capilla mayor, sino desplazada hacia el sur. Las capillas laterales también se cubren con bóvedas de crucería, posiblemente las primeras de Aragón. Que tanta abundancia de elementos cruciformes aparezcan en un edificio en cuya denominación se unían de manera indisoluble la dedicación a Santa María y a la Santa Cruz (*monasterio Sancte Marie quod vocatur Sancte Crucis; ecclesie Sancte Marie et Sancte Crucis; Stephanía, Dei gratia Sancte Crucis abbatissa*; etc.)⁷⁶ difícilmente será casual. Son muchos los interrogantes que plantea este edificio, que lo hacen merecedor de un estudio monográfico todavía por emprender.

La planta en cruz, introducida en La Serós, pronto alcanzó gran éxito en el románico aragonés. La vemos en San Pedro de Siresa, poderosa iglesia con transepto edificada durante el reinado de Alfonso el Batallador⁷⁷. La razón de su adopción aquí quizá tenga que ver con el culto a reliquias de la Vera Cruz⁷⁸. También en San Úrbez de Nocito, igualmente con transepto, que insiste en la presencia de la cruz a través de ventanas cruciformes⁷⁹. San Pedro de Lárrede

⁷⁵ G. BOTO VARELA, "Capillas en alto y cámaras elevadas en templos románicos hispanos: morfologías, usos litúrgicos y prácticas culturales", en *Espacios y estructuras singulares del edificio románico*, Aguilar de Campoo, 2008, pp. 93-119, esp. 111-118.

⁷⁶ A. UBIETO ARTETA, *Cartulario de Santa Cruz de la Serós*, Valencia, 1966, docs. 45-51, 53 y 54.

⁷⁷ J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, E. LOZANO LÓPEZ y D. LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN, "San Pedro de Siresa y Alfonso el Batallador", en *Monumentos singulares del románico. Nuevas lecturas sobre formas y usos*, Aguilar de Campoo, 2012, pp. 137-177.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 155, n. 83 y 84.

⁷⁹ Sobre ventanas cruciformes en la primera arquitectura románica aragonesa: F. GALTIER MARTÍ, "Reflexiones en torno a la ventana cruciforme", *Aragón en la Edad Media*, 8 (1989), pp. 271-282.

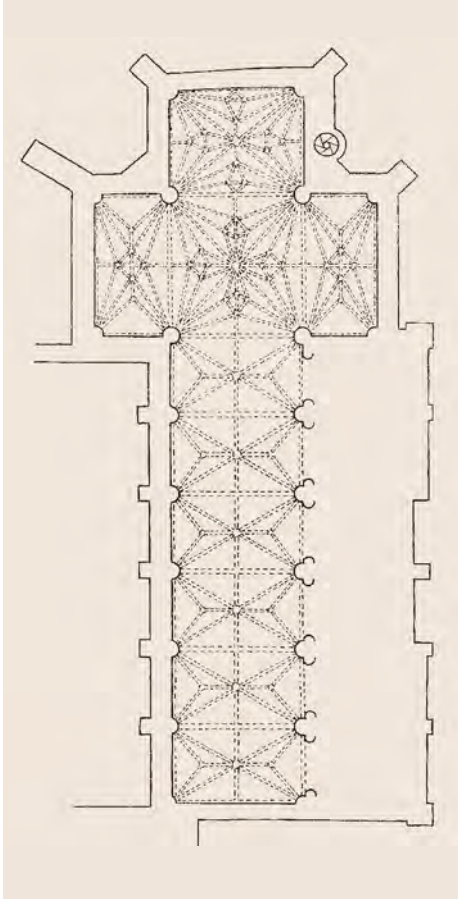


Fig. 13. Planta de la iglesia de Santa Cruz la Real de Segovia (según Eduardo Carrero)

y San Salvador de Majones dan continuidad a la fórmula de La Serós, al disponer capillas con arcos de acceso por debajo de la imposta de la bóveda de la nave⁸⁰. Cuando la planta cruciforme empieza a ser habitual en el arte aragonés, a partir de 1120, muy posiblemente carece de las connotaciones significativas de que habría estado dotada en el momento de su introducción. Se afirmará como una fórmula de mayor monumentalidad que la nave única y menor que las tres naves.

Cuatrocientos años después encontramos otra iglesia cruciforme que, en mi opinión, también fue elevada con formas que intencionalmente aluden a su dedicación. Se trata de Santa Cruz la Real de Segovia (Fig. 13), iglesia del convento de los dominicos. En el último tercio del siglo xv fray Tomás de Torquemada emprendió su renovación y, como sucediera en La Serós, tanto la planta como las bóvedas inciden en esquemas cruciformes⁸¹. La planta consta de una nave de seis tramos, transepto de un tramo a cada lado del crucero y capilla mayor de testero recto. La ordenación con nave única y transepto tenía tradición en templos dominicanos peninsulares, si bien lo habitual era su culminación en ábside poligonal, frecuentemente acompañado de dos capillas menores igualmente poligonales⁸². Abundaban las de tres

⁸⁰ No puedo desarrollar aquí los argumentos que me hacen concluir una derivación de la catedral de Jaca para San Pedro de Lárrede. La disposición de las capillas laterales se explicaría perfectamente como secuela de Santa María de Santa Cruz de la Serós.

⁸¹ Sobre la arquitectura de la iglesia de Santa Cruz la Real de Segovia a fines del siglo xv. Una confluencia de modelos en la arquitectura tardogótica castellana”, *Anuario de la Universidad Internacional SEK*, 5 (1999), pp. 77-97; y M. LÓPEZ DÍEZ, *Los Trastámara en Segovia. Juan Guas, maestro de obras reales*, Segovia, 2006, pp. 216-235. Sobre los encargos artísticos de Torquemada: S. CABALLERO ESCAMILLA, “Fray Tomás de Torquemada, iconógrafo y promotor de las artes”, *Archivo Español de Arte*, LXXXII (2009), pp. 19-34.

⁸² M. CUADRADO, *Arquitectura de las órdenes mendicantes*, Cuadernos de Arte Español 86, Madrid, 1993, pp. 14-18. Para los ejemplos dominicanos gallegos: *Arquitectura gótica en Galicia. Los templos: catálogo gráfico*, Santiago de Compostela, 1986 y C. MANSO PORTO, *Arte gótico en Galicia: los Dominicos*, La Coruña, 1993, esp. I, pp. 105-121. En fechas cercanas a las del templo segoviano se proyectó y edificó Santo Domingo de Plasencia (1477-1484), de nave única y capillas entre contrafuertes, con cabecera poligonal: J. SENDÍN BLÁZQUEZ, “Convento e iglesia de Santo Domingo. Los dominicos en Plasencia”, *Alcántara: revista del Seminario de Estudios Cacerenses*, 64 (2006), pp. 98-102.

naves rematadas en tres capillas, con o sin transepto destacado. Desde el principio, Santa Cruz la Real se edificó con la intención de añadir capillas entre contrafuertes en la fachada meridional. Como los arcos de acceso quedan muy por debajo de la línea de imposta, dichas capillas en nada afectan a la percepción de la forma en cruz del espacio eclesial.

La bóveda del crucero dibuja en su centro una cruz griega de brazos en forma de cometa (Fig. 14). A los nervios diagonales se añaden otros menores que desde las cuatro esquinas van a buscar los vértices de las cometas. Una variante de esta bóveda, con la cruz descompuesta, corona la capilla mayor. De este modo, a la planta en cruz se añade el diseño cruciforme de la bóveda del crucero. Pero aún hay más: en el interior de cada una de las cometas que constituyen la cruz griega, los nervios se adornan con motivos vegetales que individualizan una cruz en ípsilon. También los brazos del transepto tienen en su centro nervios con adorno vegetal que dibujan cruces. Gracias a este complemento vegetal, las cruces en ípsilon devienen metafóricamente “árboles de la cruz”, que tan habituales fueron en época tardogótica.

El diseño de la bóveda del crucero es muy semejante al de la cercana iglesia jerónima del Parral, cuyo abovedamiento fue edificado posiblemente entre 1484 y 1485⁸³. Los muros perimetrales de este gran templo habían sido alzados hasta la inscripción antes de 1473. Pero las obras quedaron interrumpidas y no se reemprendieron hasta diez años más tarde. En esos mismos años sabemos que Juan Guas estaba trabajando en Santa Cruz, iglesia de fundación real⁸⁴.



Fig. 14. Bóvedas del crucero y brazos del transepto de Santa Cruz la Real de Segovia (Foto: autor)

⁸³ LÓPEZ DIEZ, *Los Trastámara*, pp. 204-205.

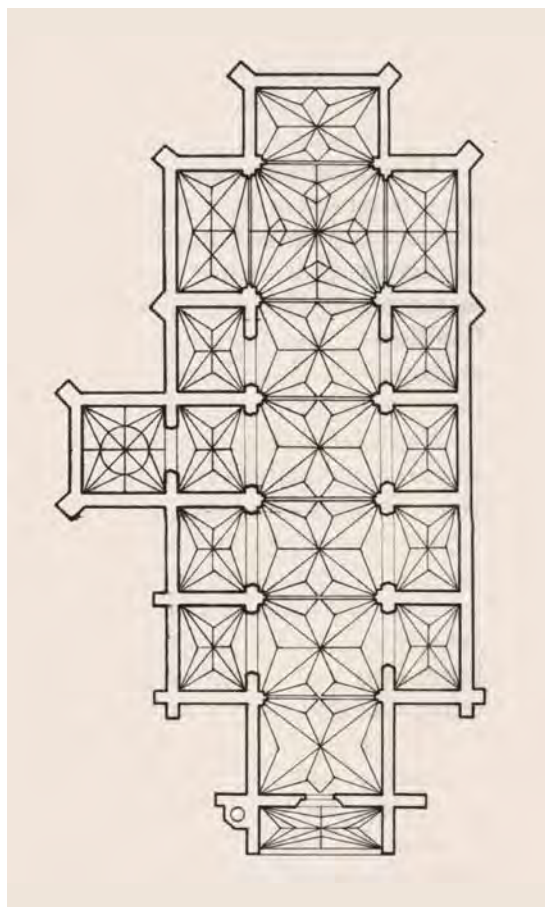


Fig. 15. Planta de la iglesia de Santo Tomás de Ávila (según Dehio y Von Bezold)

Con los datos hasta ahora conocidos no es posible verificar qué bóvedas se diseñaron y se terminaron antes, si las del Parral o las de Santa Cruz, obra del mismo arquitecto. Pero el hecho de no encontrar en El Parral los adornos vegetales de los nervios presentes en las bóvedas de Santa Cruz la Real deja clara la superior intencionalidad significativa de las bóvedas del convento dominicano. El diseño cruciforme en cometas se repetirá años más tarde en Santo Tomás de Ávila (Fig. 15), igualmente promovida por Tomás de Torquemada⁸⁵, pero tampoco aquí encontramos el adorno floral en los nervios (aunque posiblemente participaba de la misma intencionalidad, dado que tuvieron un mismo promotor).

La dedicación a la Santa Cruz de la iglesia segoviana también determinó la iconografía de la portada occidental, concretamente la inclusión en la parte superior de Cristo crucificado flanqueado por santos dominicos, tema inusual en las portadas castellanas de la época. Además, el lugar más venerado del convento segoviano, la cueva donde según la tradición estuvo rezando el propio santo Domingo de Guzmán,

fue remodelado en los mismos años en que se encargó la iglesia. El tímpano de su portada está dedicado a la figura del fundador abrazado a una cruz que señala con su mano diestra (Fig. 16). La cruz está sostenida por dos brazos que salen de sendos escudos coronados, uno con el emblema de la F sobre el yugo y otro con la Y sobre las flechas, que representan el soporte de los Reyes Católicos. La filacteria que acompaña a los escudos lleva inscripción en latín con el texto de san Pablo a los corintios que insiste en la idea de la crucifixión: “Nosotros predicamos a Cristo crucificado: escándalo para los judíos, necedad para los griegos” (I Cor 1, 23). La im-

⁸⁴ LÓPEZ DIEZ, *Los Trastámara*, pp. 229-230.

⁸⁵ B. I. CAMPDERÁ GUTIÉRREZ, *Santo Tomás de Ávila: Historia de un proceso crono-constructivo*, Ávila, 2006. Las bóvedas de la iglesia de Santo Tomás son posteriores a 1495: p. 117.



Fig. 16. Tímpano de la portada de la Santa Cueva en Santa Cruz la Real de Segovia (Foto: autor)

portancia de la cruz en el programa figurativo de la Santa Cueva y su relación con la política respecto de los judíos emprendida por los monarcas con la colaboración de los dominicos ha sido analizada por Eduardo Carrero y Sonia Caballero⁸⁶.

* * *

A través de las vías del carisma, la filiación, el origen y la dedicación, entre otras posibles, los mentores, promotores o constructores dotaron de identidad a ciertos edificios medievales, tradujeron en formas reconocibles el particular rol que estaban llamados a desempeñar o bien hicieron evidente su pertenencia a un “linaje espiritual”. Buscaron manifestar cuál era su esencia, su cometido o razón de ser, su procedencia o dependencia.

Este artículo sólo ha explorado algunos ejemplos, algunas “identidades”. En la filiación, además de los vínculos abadías madre-abadías hijas cistercienses, cabría traer a colación nexos

⁸⁶ E. CARRERO SANTAMARÍA, “Patrocinio regio e inquisición. El programa iconográfico de la Cueva de Santo Domingo, en Santa Cruz la Real de Segovia”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época. Burgos 13-16 octubre de 1999*, Burgos, 2001, pp. 447-462; Id., “Un panegírico de la predicación. La Exaltación de la Cruz y la iconografía de los Dominicos en Segovia”, en *Pedro Berruguete y su entorno. Palencia 24, 25 y 26 de abril de 2003. Simposium internacional. Actas*, Palencia, 2204, pp. 361-370; CABALLERO, *Fray Tomas*, pp. 26-32. En ninguna otra de las representaciones coetáneas del fundador de la orden tiene la cruz tal protagonismo. Véanse otros ejemplos en S. CABALLERO ESCAMILLA, “Los santos dominicos y la propaganda inquisitorial en el convento de Santo Tomás de Ávila”, *Anuario de Estudios Medievales*, 39-1 (2009), pp. 357-387.

arquitectónicos entre abadías benedictinas y sus prioratos, o entre canónicas y sus “satélites”. En el campo de los carismas, otras órdenes merecerían atención, como las mendicantes o la Cartuja. En lo que afecta a la identidad funeraria, las manifestaciones se multiplican. Por ejemplo, Felipe Pereda afirma con relación a la capilla de los Condestables en la catedral de Burgos que “la arquitectura misma (...) fue configurada para expresar esta esperanza escatológica”⁸⁷. Por necesidades de espacio han quedado en el tintero otras muestras de interés, como la reiteración de fórmulas acastilladas dentro de una misma facción nobiliaria en el borrascoso siglo xv castellano, o la opción por determinadas maneras de alzar capillas funerarias entre personajes de un mismo colectivo social o una misma orden militar. De igual modo, la exploración de la identidad familiar vertida en formas arquitectónicas tiene un magnífico campo de investigación en los linajes bajomedievales, como ha demostrado recientemente Elena Paulino⁸⁸.

Estamos ante un ámbito de trabajo tan prometedor como lábil. No existen reglas absolutas a la hora de diferenciar entre la simple emulación de una solución constructiva y la formulación visual de un rasgo identitario reconocible por parte (o por una parte) de la sociedad. Nunca ha sido fácil juzgar intenciones y menos todavía las que motivaron acciones en el pasado. El ejercicio del historiador se construye sobre retos y este no es de los menos atractivos.

⁸⁷ F. PEREDA, “Mencía de Mendoza (†1500), Mujer del I Condestable de Castilla. El significado del patronazgo femenino en la Castilla del Siglo xv”, en *Patronos y coleccionistas Los Condestables de Castilla y el arte (Siglos xv-xviii)*, Valladolid, 2005, p. 58.

⁸⁸ E. PAULINO MONTERO, “Patrocinio religioso, patrocinio artístico e identidad familiar a finales de la Edad Media”, *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 24 (2013), pp. 411-432.