

El románico burgalés (siglos XI-XII): entre la tradición, las nuevas formas y el lenguaje propio

Magdalena Ilardia Gálligo

I. CONSIDERACIONES GENERALES

Al abordar de una manera global las manifestaciones románicas burgalesas, procurando que la exposición sea clara y coherente y que además nuestros planteamientos y aportes a la reflexión se hagan patentes, enseguida acuden a nuestra mente las palabras del sabio Marc Bloch cuando dice que “la civilización de Europa feudal parece unas veces maravillosamente universalista y otras particularista hasta extremos insospechados”. Igualmente esclarecedoras e ilustrativas para comprender mejor nuestras propuestas son las del maestro Henri Focillon cuando caracteriza al arte románico como “una lengua común a toda la cristiandad de Occidente [...] una lengua de articulaciones flexibles que transmite los mismos conocimientos, el mismo orden intelectual a un idioma inteligible para todos”. Una lengua, en suma, con múltiples “variantes idiomáticas” y por lo mismo muy viva, como lo atestigua el brillante renacimiento artístico a que dio lugar y que tan bien reflejan las conocidas palabras del monje cluniacense Raoul Glaber que hablan de la renovación de las basílicas eclesiásticas en “todo el universo mundo”, esfuerzo en el que rivalizaban las diferentes comunidades. Al abordar las formas y el mundo románico burgalés, en sus diferentes etapas y monumentos, nos guiarán las sabias reflexiones de quienes hemos citado y lo que nuestra experiencia en este campo nos ha ido enseñando.

Pineda de la Sierra



El románico burgalés ofrece múltiples “variantes idiomáticas” que nos hablan de una notoria capacidad creativa dentro de un mismo lenguaje. Los distintos monumentos, completos o no, de nuestra provincia reflejan a las mil maravillas las palabras de Spiro Kostov cuando dice que “la fuerza de la iglesia románica está en su variedad, tanto regional como programática” y que “cada templo construido está inserto en las grandes corrientes de influencia que fluían a través de las rutas de peregrinación y a través de los esfuerzos colonizadores de las órdenes monásticas, pero también está enclavado en su tradición local a través de sus materiales, sus temas...”. En suma, variedad de modelos, “particularismos hasta extremos insospechados”, libertad de elección y capacidad creativa dentro de un lenguaje común “maravillosamente universalista”. El arte románico sabe acomodarse a cada espacio cultural sin perder el denominador común, recibiendo y

aceptando préstamos de muy diversas procedencias. Muchos de ellos tienen su origen en la riqueza del sustrato anterior, muy evidente en buena parte de la actual provincia de Burgos, que aflora más de lo que la historiografía artística tradicional había supuesto, conjugándose adecuadamente con las corrientes procedentes de distintos ámbitos culturales. En este mismo volumen, el estudio del Dr. Félix Palomero trata sobradamente este aspecto, por lo que remitimos a él, al tiempo que utilizamos sus planteamientos como punto de partida de los nuestros. Por esta pervivencia no será extraño contemplar en algunas formas constructivas y en algunos iconogramas cierta ambivalencia y en no pocas ocasiones deudas más que evidentes con los usos precedentes. Junto a los aportes de los grandes centros de creación cultural y artística, abiertos a los signos y usos de los nuevos tiempos, perduran tradiciones y formas de trabajar que enlazan con el mundo tardorromano, islámico y prerrománico. Estamos, pues, en una tierra abierta a las modas pero también arraigada en sus tradiciones.

Toda esta variedad, esta capacidad creativa, saltan a la vista cuando no nos limitamos sólo a analizar, por importantes que sean, los grandes monumentos sino que extendemos nuestro estudio a todos los pertenecientes al estilo, a sus "expresiones locales", denominación que preferimos a la de "románico popular" puesto que algunas de ellas son auténticos centros creadores parangonables a los monásticos o episcopales. En el caso del área geográfica a la que ahora debemos circunscribirnos, tenemos la suerte de contar con unas expresiones locales del estilo abundantes y diversas que convierten a su románico en uno de los más destacados del mundo castellano. Moverse en los estrechos límites de las actuales demarcaciones provinciales es, sin lugar a dudas, un tremendo inconveniente puesto que éstas no tienen nada que ver con la realidad sociopolítica y geográfica de los siglos XI, XII y XIII. Es indudablemente cómodo y práctico en una obra como la presente Enciclopedia que ofrecerá, a su conclusión, una visión global del románico castellano. No obstante, aunque sea algo sabido y muchas veces repetido, no podemos por menos que recordar el carácter global del espíritu y las manifestaciones artísticas románicas, ese "maravilloso universalismo" suyo, puesto que su mundo es un mundo abierto, intercomunicado, en el que las corrientes de influencia se propagaban a grandes distancias sin llegar empero a una uniformización del gusto y las formas.

Como ocurre en otras áreas geográficas en los siglos plenomedievales, la abundancia de templos, esculturas, etc., no se corresponde con similar información de datos, comitentes y proceso de gestación de las obras. Ello nos pone en una difícil tarea cuando necesitamos clasificar, estructurar con cierta lógica numerosos monumentos, no simplemente describirlos. Tradicionalmente los dos métodos empleados han sido: establecer una correspondencia entre los monumentos y las regiones o comarcas que los han visto nacer (teoría muy querida a los estudiosos del siglo XIX) o apoyarse en el análisis de las estructuras arquitectónicas y de los métodos de construcción para llegar a definir unas "escuelas románicas". Pero la realidad es infinitamente más compleja y llena de matices. Nunca se dio el caso de una imitación meramente pasiva; siempre las reglas del estilo acogieron infinitas variantes, de modo que incluso en los ámbitos locales más homogéneos y mejor definidos es fácil distinguir diferentes corrientes. Es asimismo necesario tener en cuenta el papel de las épocas: las realidades artísticas, por su propia naturaleza, están en continuo movimiento. En definitiva, en muchas ocasiones se perciben claramente modalidades regionales correspondientes a ámbitos originales, definidos por las particularidades de un territorio, el legado de un pasado, los lazos históricos, los intercambios más o menos intensos o extensos, etc. El románico burgalés nos ofrece un excelente ejemplo: la Escuela de la Sierra.

Pero no cantemos victoria demasiado aprisa; no siempre los hados se ponen tan claramente de nuestro lado y, sin embargo, estamos obligados a articular nuestro discurso con claridad; ello nos obliga a poner nombre a las cosas, es decir, a decantarnos por una buena terminología y explicar su alcance, aun con el riesgo de que otros nos muestren su disconformidad y formulen otras propuestas. Por ello somos partidarios de seguir utilizando el vocablo "escuela" pero con toda la flexibilidad del mundo. Pasemos a explicarlo. La forma de trabajar de los maestros y

cuadrillas que los acompañan permite la formación y el aprendizaje a pie de obra, en cada uno de los talleres que se prolongan más o menos en el tiempo en función de la envergadura de cada obra. Lo aprendido en esos grandes lugares posibilita a alguno de los oficiales más aventajados encargarse de otros trabajos, trasladando a ellos lo aprendido con el maestro y en los monumentos más importantes. Para referirnos al trabajo concreto en un lugar utilizaremos el término "taller", mientras el de "escuela" englobará al conjunto de obras que de una u otra forma guardan relación entre sí y parecen salidas de las manos de artistas o artesanos que tienen una formación común. Tal relación puede venir dada por las pautas constructivas (estructuras arquitectónicas y/o métodos de construcción), por la escultura monumental que tan unida va a ellas o por ambas a la vez, que es lo que sucede en los lugares más privilegiados.

La facilidad o dificultad para buscar un nombre a estas escuelas está en buena medida en función de si en ellas detectamos un centro que destaca y que ha podido funcionar como generador de unas formas y unos gustos. Con frecuencia este papel lo desempeñaron los monasterios y de ello tenemos buenos ejemplos en la geografía románica burgalesa. En estos casos nos parecen significativas las expresiones "escuela silense" o "escuela oniense". En otros casos detectamos que los templos que guardan afinidades se ubican en un área geográfica precisa, por lo que nos parece claro recurrir a una terminología de ese tenor y hablar, por ejemplo, de "Escuela del Esgueva". Así tenemos resuelto el problema de las numerosas escuelas muy locales, "de segunda fila," si se nos permite utilizar esta expresión, sin ninguna connotación peyorativa. Terminología geográfica hemos utilizado también para otras de mayor difusión, integradas por templos ubicados la mayoría en la comarca o zona cuyo nombre denomina a la escuela en cuestión (por ejemplo "Escuela de la Sierra"); pero en muchos de estos casos el factor complejidad empieza a hacerse presente y nos obliga a veces a muchos matices, sobre todo cuando se trata de templos en los que se distinguen momentos o etapas románicas muy diferentes, pertenecientes sólo alguno de ellos a la escuela en cuestión.

Las distintas escuelas presentan muy diferente entidad por varias razones: por su extensión geográfica, por su propia capacidad de evolución dentro del estilo y por su capacidad de reemplazar total o parcialmente a otras anteriores o contemporáneas. Las de menor extensión geográfica se nos muestran, amén de muy locales y muy cerradas en sí mismas, con bastante poca aptitud de evolución aunque sus obras se construyan a lo largo de un período dilatado de tiempo; son las de menor trascendencia en la configuración estilística general pero en ocasiones vemos aflorar en ellas sustratos artísticos anteriores, por lo que merecen un estudio puntual. Con frecuencia sus formas que rezuman primitivismo pueden ser un poco engañosas y llevarnos a cronologías muy tempranas, no siempre ciertas. Por el contrario otras escuelas

poseen una clara capacidad de evolución y asimilación de modas y cambios, como es perceptible en las de La Bureba o la Sierra, escuelas a las que podemos considerar "maduras" dentro del estilo. Ascendiendo en el escalafón, las escuelas de los artistas de filiación silense y/o los ligados al mundo románico de Oña suponen una brillante culminación con una riqueza iconográfica y de recursos técnicos que muchos artesanos, de muy diversa cualificación, seguirán, sustituyendo la capacidad creativa de los maestros iniciales, auténticos artistas, por una actitud repetitiva y manierista reflejada en múltiples obras que llegan a los más recónditos rincones.

Somos conscientes de la deuda que tenemos con quienes nos han precedido y han sido pioneros en la aproximación al mundo románico burgalés, ante todo con la obra primera dedicada al claustro de Silos por fray Justo Pérez de Urbel en la década de los treinta del siglo XX.

San Pantaleón de Losa



Con posterioridad, en un trabajo de carácter mucho más general del románico burgalés, aparecido el año 1959, el sacerdote don José Pérez Carmona se expresaba así: "Parecería un tópico afirmar que esta publicación viene a llenar un vacío, pero así es en efecto. En estos últimos años ha estado de moda el estudio del románico español, tal vez como consecuencia de los horizontes que abrió el maestro Gómez-Moreno con su obra *El arte románico español* (Madrid, 1934), y de las investigaciones que arqueólogos extranjeros han venido a hacer en nuestra patria, en tantos aspectos verdaderamente incógnita [...]. No pretendemos haber hecho una obra acabada. Presentamos, no obstante, este trabajo a los entendidos y nos sentiríamos satisfechos si sirviera de pauta a otros estudiosos" (pp. 13-14). A lo anterior habría que añadir los trabajos de diferentes investigadores franceses y americanos que entablan una agria polémica, sobre todo en torno al claustro y mundo silense, sin aportar nada sustancial al estudio del románico burgalés, del que faltaba un trabajo de campo exhaustivo o tendente a ello que nos permitiera conocer la verdadera dimensión, datos, amplitud y una puntual descripción desde la que se pudiera construir el futuro. De otro lado, desconocíamos una parte importante del entorno histórico y circunstancias en que se levantaron muchos de los templos, y un trabajo de investigación arqueológica y análisis murario para fundamentar las cosas con mayor seguridad. Por ello, bajo la dirección de don José María de Azcárate Ristori, se planificó la realización de sendas tesis doctorales, una dedicada al sur de la provincia, excluyendo el claustro de Silos, y la otra al resto, en las que se recogieron todos los restos conocidos hasta ese momento, se los describió y documentó con toda la minuciosidad posible, se los analizó y ubicó en el tiempo histórico y se los comparó con lo conocido hasta ese momento comprobando importantes carencias y lagunas. Los estudios monográficos, las comparaciones entre cada uno de ellos y una valoración general alumbraron novedades y planteamientos que en alguna medida diferían de los sostenidos por quienes nos precedieron. Nuestro mayor hallazgo fueron los talleres y escuelas; algunas se han ido confirmando con el paso del tiempo y otras, con pequeños matices, nos hemos dado cuenta de que debían ser modificadas en algunos de sus extremos. Fue igualmente esclarecedor constatar la enorme importancia de los grandes centros monásticos, pero también que en algunas zonas existían centros creativos con autonomía. Igualmente constatamos que la Ruta Jacobea no fue un vehículo a través del cual se difundiera el arte y las formas románicas sino que los mismos siguieron otros caminos, algunos de los cuales tuvieron que ver con las tradiciones tardoantiguas, la relación con el mundo islámico y también la vinculación castellana a las reformas monástica, eclesiástica y litúrgica impulsadas por la Santa Sede, en las que tuvieron un notable protagonismo los monjes cluniacenses.

Paralelamente a este hecho tuvimos la suerte del desarrollo, cada vez mayor, de la arqueología medieval, del estudio de los muros de los edificios, del descubrimiento de obras tan importantes como las del monasterio de La Vid y de la realización paralela de sendas tesis doctorales de Francisco Reyes y Julio Escalona que, con notables bases arqueológicas e históricas, dieron un vuelco a algunos hitos históricos como los de reconquista y repoblación tan queridos a don Claudio Sánchez Albornoz y nos permitieron tener una visión mucho más completa del contexto en el que se desarrolló el románico de estas tierras y el mundo precedente. Paralelamente se llevó a cabo el estudio del mozárabe en lo referente a la pintura de los códices, que alumbró nuevas posibilidades y despejó algunas de las incógnitas y dudas que no pudimos resolver en las tesis doctorales.

Nuestro trabajo no se limitó a lo logrado en las tesis doctorales sino que seguimos investigando, cada vez apoyándonos más en otras disciplinas y trabajando con historiadores y arqueólogos, lo que nos ha permitido llegar hasta nuestros días defendiendo y consolidando muchas de las conclusiones de las tesis pero modificando y rectificando otros extremos. Unas veces nuevas informaciones, otras descubrimientos que no fuimos capaces de hacer en el trabajo de campo primero y con mucha frecuencia lo que nos han aportado otras áreas de conocimiento, nos han permitido seguir avanzando en el conocimiento del románico burgalés. Fruto de todo ello es la presentación realizada por el Dr. Palomero y la que yo misma realizo ahora.

II. CRONOLOGÍA Y MOMENTOS DEL ROMÁNICO BURGALÉS

Intentar fijar en el tiempo con precisión absoluta las obras del románico burgalés se nos antoja una tarea en gran medida imposible y de no excesiva utilidad si lo que guía fundamentalmente nuestro estudio es la valoración de sus calidades estructurales u ornamentales. Por supuesto que disponemos de algunas referencias cronológicas en forma de inscripciones sobre piedra o noticias sobre pergamino. Por lo que hace a las primeras, suelen informarnos de la dedicación o consagración, pero no suelen ser muy explícitas sobre lo que se dedica o consagra, además de que en muchas ocasiones no se conservan en su emplazamiento original; respecto a las segundas, las referencias a la obra en cuestión suelen ser colaterales y bastante genéricas. Además conviene no olvidar que estamos en una época que apenas tenía medios técnicos para medir el tiempo.

El abanico temporal en el que se desarrolla el románico burgalés, según el testimonio documental, se despliega entre el año 1080 de los comienzos de las obras del templo abacial de Arlanza y 1207 de la pequeña iglesia de San Pantaleón de Losa. Estas informaciones, obtenidas de las correspondientes inscripciones epigráficas *–in situ* la de San Pantaleón y a través de una copia facsímil la de Arlanza–, nos permiten movernos en un período de tiempo aproximado y posible, pero no creemos que cierren por arriba y por abajo las manifestaciones del estilo. Por arriba somos de la opinión *–remitimos para ello al estudio del Dr. Palomero y a este mismo–* de que algunas obras del entorno de la Demanda deben situarse antes del 1080 de las construcciones románicas de Arlanza: ábside y primer templo de Canales de la Sierra, parroquia de Villavelayo, primer templo de Tolbaños de Abajo, Santa María de Barbadillo del Pez,

Soto de Bureba. Detalle de la portada



portada de Villalbilla de Gumiel, ermita del Cristo de Coruña del Conde, San Martín de Vizcaínos (nave), etc.

Antes de concluir la década de los 80 del siglo XI, dos referencias reclaman nuestra atención: la de 1087 del templo de San Miguel de Neila y la de 1086 ó 1088 del primer templo románico abacial silense. La primera la obtenemos a través de una inscripción conservada *in situ* que nos informa del encargo al "magister" Munio Sancio de un templo en "...labor a petrecale..." por parte del abad Nunnus y su familia; todo ello nos lleva a pensar en un monasterio familiar. Los rasgos esenciales del ábside románico llegado hasta nuestros días, salvo pequeñas reformas en los vanos y modificación de la cubierta, pueden muy bien pertenecer a semejante fecha. Respecto a Silos, ¿qué iglesia es la que se "consagra" en 1086 ó 1088? La controversia en este punto ha sido tremenda por la trascendencia del lugar en la configuración del románico, no sólo del burgalés. La inscripción que supuestamente conmemoraba tal hecho desapareció en un incendio de principios del siglo XVIII, y en su lugar se conserva una supuesta copia realizada el año 1645 que incluye en el evento la consagración del claustro. Asimismo una nota marginal de un código del archivo silense conteniendo una copia de las *Etimologías* de San Isidoro *–actualmente conservado en la Biblioteca Nacional de París–* nos informa también de la consagración del templo. La siguiente referencia cronológica a las obras del monasterio no nos llega hasta el año 1158, cuando en un documento en el que se distribuyen los gastos del

monasterio, se reserva una cantidad para las *opera claustris*. Volveremos sobre este asunto en el apartado dedicado a los monasterios.

Una inscripción del templo de Escaño nos informa de que ese mismo año 1088 el abad Álvaro da fin a unos trabajos que no se refieren a buen seguro al conjunto del templo que vemos en la actualidad, pero sí a algunas de sus pautas constructivas. Finalmente esta década de los 80 del siglo XI vio a buen seguro levantarse edificaciones en otros importantes monasterios como San Pedro de Cardeña o San Salvador de Oña, pero estamos completamente huérfanos de referencias, ni directas ni indirectas. Estas últimas, sin embargo, sí las poseemos en relación al templo catedralicio burgalés cuya construcción debía estar muy avanzada hacia el año 1092, si no concluida ya.

En el mundo serrano, en el que la data de Neila nos marcaba un hito importante, disponemos asimismo de la de Riocavado de la Sierra, año 1114 (inscripción *in situ*), que nos lleva a un momento plenamente consolidado de esta escuela. No lejos de la fecha de Riocavado, en otras áreas geográficas, las de los templos de Rosales y Santa Olalla (1122), el primero prácticamente desaparecido y el segundo un tanto sorprendente por el aire —¿arcaico o arcaizante?— que le proporcionan el tipo de arcadas ciegas sobre pilastras que recorren interiormente sus muros.

A partir de la medianía del siglo XII, las informaciones cronológicas son más abundantes. El templo levantado por Pascasio en Crespos en 1143 nos permite ubicar otro conjunto de ellos relacionados con él que configuran unas curiosas escuelas muy locales que más adelante analizaremos. Próxima de esta fecha, la interesante referencia a la consagración del templo de San Quirce (1147), momento en el que podría estar concluida toda su fábrica a tenor de los diferentes momentos que en él se aprecian tanto a nivel estructural como escultórico.

Tal y como hemos apuntado más arriba, la documentación de Silos nos ofrece la información de unas *opera claustris* el año 1158, obras que creemos son a buen seguro las de las galerías superiores, donde se perciben las manos de los últimos artistas de las inferiores acompañados de otros con planteamientos técnicos e iconográficos bien diferentes. Este mundo silense se despliega dilatadamente en el espacio al igual que sucede en otros importantes centros creadores y, por lo que se refiere a la provincia de Burgos, su seguimiento podemos hacerlo a través de las datas de la portada occidental de San Millán de Lara (1165) y de la ventana meridional de Moradillo de Sedano (1188).

Muy interesante es la inscripción (*in situ*) de la portada de Soto de Bureba que concluyen en 1176 los maestros Pedro de Ega y Juan Miguélez. La misma nos sirve también para ubicar en torno a ella el mundo estético al que adscribimos una parte de la misma: la Escuela que denominamos de Mena-Villadiego, cuyo término *ante quem* nos lo marcaría la fecha de la consagración de San Pantaleón de Losa (1207).

La fragmentariedad de la herencia románica del monasterio de Oña viene acompañada de la escasez de referencias cronológicas en los templos ligados a él. Los capiteles conservados que pertenecieron a buen seguro a su iglesia hablan un lenguaje cercano a los del templo de Arlanza y son perfectamente encuadrables en la segunda mitad del siglo XI y comienzos del XII, al igual que el conjunto del priorato de San Pedro de Tejada, cabeza de puente del monasterio de Oña en una amplia área geográfica. Pero en Oña veremos, en numerosos canecillos sueltos y en las arcadas de la sala capitular, otros "momentos románicos" posteriores al de los capiteles del templo, que podemos fijar en el tiempo de modo indirecto a través de las datas de Tartalés de Cilla, de Soto de Bureba y de Rebolledo de la Torre. Efectivamente, en el primer templo el trabajo de *Rudericus* el Gallego en 1162 nos deja unos canecillos gemelos en estructura, temática y técnica de labra a los conservados en Oña, así como unos deterioradísimos capiteles en el arco triunfal que participan de los mismos presupuestos estéticos que los de las arcadas de la sala capitular oniense y los de la galería de Rebolledo de la Torre, en cuya ventana una larga inscripción nos informa,

entre otras cosas, de su conclusión en 1186 por parte de Juan de Piasca, artista de dilatada obra. Respecto a Soto de Bureba, nos hemos referido antes a la inscripción de su portada (1176), posterior con toda probabilidad al ábside; los capiteles de su ventana central así como parte de la decoración de la portada están dentro de esa misma estética a la que nos estamos refiriendo. En suma, 1162, 1176 y 1186 serían fechas-guía para cerrar el ciclo románico del monasterio de Oña.

Pero, independientemente de que conservemos o no referencias cronológicas de un lugar, sus formas nos hablan en un lenguaje que debemos esforzarnos en interpretar. Desde luego las técnicas de construcción más o menos depuradas o toscas no son indicativas por sí mismas de mayor o menor antigüedad. Tal vez sea más fácil –aunque siempre con muchas dudas– establecer diferentes momentos a partir de la ornamentación escultórica. En el románico más temprano (y ello se prolonga en el tiempo en las manifestaciones más locales) vemos menos variedad temática y ausencia casi total de motivos de la fauna fantástica y de escenas de carácter auténticamente narrativo. Abundan sobre todo los motivos vegetales, geométricos o de animales de la fauna real, en algunos casos con rasgos muy realistas cuando se trata de animales existentes en la zona y por tanto sobradamente conocidos; excelentes ejemplos de ello son numerosísimos canecillos de los templos de la escuela serrana o los del priorato de San Pedro de Tejada, por indicar sólo algún caso. Cuando son escenas lo que el artista quiere representar lo hace colocando simplemente unos personajes al lado de otros, sin interrelacionarlos, sin comunicación entre ellos; sólo artistas muy cualificados de estos primeros momentos logran esa conexión, esa interrelación; en suma, crean escenas. El claustro de Silos nos ofrece buenos ejemplos, todos ellos dentro de una depurada técnica, de estas dos maneras de reproducir una escena en estos primeros momentos: por un lado los relieves de la Ascensión y Pentecostés, por otro los de Emaús y la Duda de Santo Tomás.

Acompañando a estas reflexiones muy sucintas sobre la iconografía podemos incorporar otras relativas a aspectos técnicos. En el románico más temprano (a excepción de la “espléndida isla” que supone la parte más antigua del claustro de Silos) predomina el bajo o mediorrelieve, con los fondos poco excavados y con escaso uso de los huecos y del contraste de texturas como recursos plásticos, salvo en artistas muy cualificados. Utilizando una terminología de Henri Focillon que me parece particularmente clara, diríamos que en el románico más antiguo predomina el “modelado por planos” nítidamente definidos por los bordes de los elementos que integran el conjunto (flores, animales, figuras...); a esa clara delimitación contribuye de un modo importante el discurrir de la luz sobre el relieve, un discurrir no manso sino con sobresaltos, con escalones. Cuando ese tipo de modelado es manejado por un escultor habilidoso, el resultado es plásticamente excelente y la sensación de volumen mayor que lo que el grosor real del relieve podría hacernos pensar. Pero también es el tipo de modelado técnicamente más sencillo y por ello es casi el único que utilizan los escultores menos cualificados en todo momento, no sólo en los inicios del estilo. Es, por tanto, un recurso técnico que no desaparece pero que se ve acompañado por el “modelado por facetas”, más característico de los momentos más avanzados del estilo: las facetas descomponen los planos, multiplican las intersecciones y las aristas. La luz juega sobre él con toques ligeros y los valores de sombra, numerosos y escalonados, son auténticamente valores pictóricos, “gradaciones tonales” si se nos permite la expresión. Asimismo en los momentos más avanzados del estilo, el relieve suele ser más pronunciado, con fondos muy excavados, incluso con luz tras algunas partes de las figuras (patas, alas, tallos...), numerosos huecos integrados en la composición, formas más movidas, contrastes lumínicos, contraste de texturas, numerosos traslapes, etc.

III. ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL LENGUAJE ARQUITECTÓNICO BURGALÉS

El arte románico, una de las principales manifestaciones artísticas del mundo medieval, presenta una imagen formal que no puede ser separada de la estética sino que más bien ambas forman parte de una misma realidad. Nosotros vamos a prescindir ahora de acudir a los planteamientos teológicos, filosóficos e intelectuales que partían de las más altas instancias de la jerarquía eclesiástica, que velaba por la recta interpretación del dogma y por su adecuada traslación a los fieles y personas del común. Nos vamos a acercar, por el contrario, a lo que el historiador de la estética W. Tatarkiewicz llama "la estética implicada en las propias obras de arte", que no coincidía en muchas ocasiones con la estética expresada por los teóricos de la época. Éstos se inspiraron más en la filosofía y en la teología que en el arte mismo. Pero en éste, es decir, "en el quehacer concreto de los artistas, llegaron a manifestarse autónomamente las necesidades puramente estéticas de la belleza, la forma, el color, el ritmo y la expresión". Sintetizando las amplias reflexiones de este investigador, podríamos decir que la estética implicada en los monumentos románicos fue, en parte, continuación del arte antiguo (la arquitectura basada en sencillas proporciones y reglas geométricas) y en parte fue obra del genio de la época (la disposición a deformar las formas reales en la escultura); en parte dependió del nivel técnico (como en las formas pesadas) y en parte fue producto de la libre invención de los artistas, lo que se hizo patente sobre todo en el campo de la escultura; en parte (sobre todo en su simbolismo) fue consecuencia de la ideología medieval y en otras ocasiones fue simple manifestación de las necesidades estéticas, del gusto por la luz, por los colores y por la diversidad de formas, como nos viene recordando, nada menos que desde 1947, el investigador Meyer Schapiro.

El arte que vamos a ver era creado por y para la Iglesia y la misma le proporcionaba todo lo necesario: la orientación, los temas y los medios naturales. El artista encontraba incentivos e inspiración en la propia Iglesia y en la religión pero no sólo en ellas. Su dependencia de ellas era muy grande pero no exclusiva. El artista gozó de una notable libertad en el proceso de creación artística, pues no existía un rígido modelo preestablecido sino más bien unos conceptos de los que participaba en mayor o menor medida. Se puede afirmar que el arte medieval no necesitó de artistas de profundas convicciones religiosas sino más bien —como nos recuerda una vez más Meyer Schapiro— formados en un ambiente religioso estable y que hubieran desarrollado su actividad en tareas impuestas por la misma Iglesia. Se puede recordar al respecto lo que decía Hegel cuando afirmaba que en época de piedad no hace falta ser religioso para crear una obra de arte verdaderamente religiosa, mientras que en la actualidad el artista más hondamente religioso es incapaz de hacerla.

Probablemente uno de los mayores logros de los maestros románicos es la unión entre las formas arquitectónicas y el relieve que vemos repartirse por el conjunto de la fábrica formando parte indisoluble de la misma. La asociación de arquitectura y escultura es en ocasiones tan estrecha que el relieve de las imágenes parece surgir de un modo natural del relieve de la forma arquitectónica. Ello tiene consecuencias decisivas para el tratamiento de las formas de las cosas y de los seres vivos que dejan de ser formas "normales" para ser sustituidas por otras inéditas, en un juego de continuas metamorfosis. Aunque no abordaremos ahora este aspecto no queremos dejar de significarlo, pues es un hecho más de los edificios y conforma el sentido plástico y estético de las formas arquitectónicas románicas, o al menos de la mayor parte de ellas.

El edificio románico tiene una estática que no siempre se evidencia claramente sino que somos inducidos a un concepto de la misma a través de algunos elementos de su fábrica que parecen estar dotados de un valor estructural que no tienen en realidad. Ello no debe sorprendernos pues ya en la arquitectura romana era frecuente que los muros de hormigón, que constituían la auténtica estructura del edificio, se vieran ocultos tras columnas, frontones, arcuaciones, mosaicos, estucos pintados, placas de mármol, falsos arcos, etc. El arquitecto románico es heredero, en alguna medida, de esa tradición y por tanto crea una imagen de la

obra que no se corresponde con la auténtica realidad constructiva. Nosotros vamos a rastrear la faceta estética en lo aparentemente arquitectónico pues muchos de sus elementos obedecen a una concepción del *pulchra et decora* y no tienen una clara y contundente explicación estructural. No deberemos perder de vista que la magnitud (*magnitudo*), la claridad, el trabajo digno de admiración y la bella proporción de las partes eran tenidos como aspectos significativos a la hora de valorar y considerar los más notables edificios como la catedral de Santiago de Compostela.

En una publicación dedicada a *La Historia de la construcción arquitectónica*, el profesor Antonio Castro Villalba nos presenta, en uno de sus capítulos, una panorámica genérica de la "Construcción arquitectónica románica". Es un sugerente recorrido por algunos de los usos constructivos más comunes y problemas que se plantearon los maestros de la obra de la época a la que nos referimos. No deberemos perder de vista que cuando hablamos del ámbito burgalés se deben matizar esas generalidades, pues, la mayor parte de las obras que han llegado hasta nosotros corresponden ya al momento de mayor dominio de la técnica dentro del estilo: el románico pleno. Entendemos que los arquitectos y maestros de estas tierras beben en las mismas fuentes y participan de los mismos conceptos por lo que nos evita hacer un recorrido por ese interesante camino. Nosotros deseamos ir un poco más allá y adentrarnos en el campo de la estética inducida por los elementos que no tienen un valor propiamente estructural –o es mínimo– y de los que se podría prescindir sin que la estabilidad de la obra se viera afectada.

Ábside de Boada de Villadiego



1) Los ábsides

Las distintas partes del templo románico, según su importancia jerárquica y el valor simbólico que se les atribuya, reciben un tratamiento muy diferenciado de formas y elementos arquitectónicos. Por jerarquía y simbolismo es el ábside, sin lugar a dudas, la zona más valorada por lo que recibe una configuración especial tanto en cuanto a la calidad y acabado de los materiales utilizados como en la proliferación de elementos constructivos y en ocasiones escultóricos que lo signifiquen y resalten. Con mucha frecuencia no sólo es importante crear en torno a él el foco de máxima tensión sino que al mismo tiempo hay que revestirlo y cuidarlo de manera particular y singular. Vamos a seguir un orden en la exposición analizando primero el interior para luego trasladarnos fuera.

Los ábsides de los edificios románicos burgaleses responden a dos tipologías básicas: el ábside recto, cuadrado o levemente rectangular, y el compuesto de una parte cuadrada o casi (presbiterio) y otra semicircular (capilla absidal). El primero se asocia en muchas ocasiones con tradiciones constructivas anteriores mientras el segundo es el más típicamente románico. En opinión de algunos estudiosos del simbolismo, el esquema del cuadrado coronado por un arco o prolongado horizontalmente por un arco materializa la dialéctica de lo terrenal y lo celestial, de lo imperfecto y lo perfecto. Por otro lado el ábside, con su ventana axial orientada

hacia la luz de la mañana, hacia el *sol salutis*, es el foco, el centro hacia el que convergen las líneas de fuga de los muros del templo o de las arcuaciones y pilares cuando éste es de tres naves.

A este *sancta sanctorum* se accede generalmente a través de un arco triunfal apeado en columnas. Tanto aquél como éstas son más elementos de articulación con valor plástico que auténticos elementos estructurales. Con frecuencia les acompañan en esa función un codillo en el engarce de la capilla absidal con el presbiterio, una o más ventanas, una cenefa más o menos significada en el arranque de la bóveda y un podium o basamento bastante resaltado que es quizá el único elemento con auténtica función estructural. En muchos casos este último y la cenefa antedicha son los únicos que introducen ritmos horizontales, predominando por tanto en el conjunto los verticales de las columnas del arco triunfal y del codillo y los curvos del propio arco triunfal, la planta, la bóveda y las ventanas si existen. Ésta sería la tipología más frecuente y prescindimos por ello de indicar ejemplos concretos. En otras ocasiones a todos éstos se suman otros elementos que enriquecen plásticamente su interior. Veamos algunos ejemplos. Uno de los tipos de ábside más elegante es aquel que ve sus muros (de ambas partes o sólo los de la capilla absidal) recorridos por amplias arcadas ciegas de medio punto según dos modelos básicos: arcadas peraltadas descansando sobre columnas entregas dotadas de capitel (San Pedro de Arlanza, San Quirce, Santo Domingo de Silos) o arcadas muy anchas, no peraltadas, apeadas sobre columnas o pilastras poco significadas (Monasterio de Rodilla). En el primer caso, por ser bastante más altas que anchas, refuerzan los ritmos verticales de columnas entregas y codillos y enriquecen los ritmos curvos. Aunque tienen un indudable protagonismo, suelen estar bastante bien integradas en el muro, no parecen algo ajeno agregado a él. Asimismo muy bien integradas en el muro están tres amplias arcadas que recorren el muro continuo (sin codillo entre el presbiterio y la capilla absidal) del ábside de Monasterio de Rodilla, en este caso tanto interior como exteriormente. Aquí el sentido de esbeltez es menor que en los casos anteriores por la considerable anchura de las arcadas y por el marcado ritmo horizontal que imprime una cenefa corrida a la altura de la línea de impostas de las ventanas de cada uno de los tres paños. Muy elegante plásticamente en este ábside, tanto interior como exteriormente, es el efectista juego de planos que se logra con la cenefa horizontal que, entre paño y paño, no parece interrumpirse sino discurrir detrás de las enjutas de las arcadas. La articulación interna de la parte visible del ábside de Arlanzón (la correspondiente al presbiterio) responde a presupuestos estéticos similares.

Un modelo bastante frecuente de ábside articulado internamente con arcadas es aquel que lleva una serie de ellas, no muy altas ni anchas, recorriendo sus muros a modo de ventanas ciegas, sirviendo algunas de enmarque a las ventanas verdaderas (San Pedro de Tejada, Fuenteúrbel, San Miguel de Cornezuelo, Crespos, etc.). En estos casos se resalta la profundidad, el hueco, las arcadas están claramente diferenciadas del muro, buscando crear un ambiente especial en torno al cuerpo que las lleva que contrasta con el sentido macizo y rotundo del que carece de ellas. Un caso especial es el del ábside de Santa María de Siones en el que podemos hablar de vistosidad y ostentación por su doble cuerpo de arcadas y los peculiares motivos escultóricos que vemos en muchas de ellas.

Con los tipos indicados no agotamos ni mucho menos las variantes que se pueden localizar pero sí señalamos algunas pautas que nos pueden servir de guía en una visión global. En todo caso hay, por diferentes vías y con distintos elementos del lenguaje, un objetivo de significar y expresar la maestría, valía y dominio del oficio por parte de todos los que realizan estas obras. Siempre aparece oculta, nos atreveríamos a decir que de forma intencionada, la estructura básica y fundamental del edificio y de forma especial en los ábsides. Se busca confundir, guiar y llamar la atención del espectador no conocedor de los secretos del oficio para que el arte cierto de la construcción quede y permanezca sólo en el haber y arcano de los maestros y entendidos en el oficio.

El exterior recibe un tratamiento estético y organizativo que responde a los mismos conceptos y técnicas que hemos visto dentro. La única diferencia es que ahora no pueden jugar con el espacio y sí por contra con diferentes formas del muro: unas veces recto y otras curvo. Habitualmente está claramente diferenciada la parte que se corresponde con el presbiterio y la capilla absidal y ambas aparecen unidas por un codillo o columna cuando no se individualizan orgánicamente. En todo caso siempre se presenta una fábrica en la que cuenta ante todo la imagen de orden, sentido de armonía, solidez y la expresión de la obra bien hecha.

Desde luego existen ábsides sin ningún tipo de articulación muraria externa pero es más frecuente que alguna haya con el objeto de que ese importante volumen constructivo pierda sentido de masa y gane plasticidad. Los procedimientos son variados; el más común es aquel que lleva en sentido vertical contrafuertes prismáticos más o menos resaltados que suben hasta el alero o que se rematan en talud antes de llegar a él o columnas entregas; en sentido horizontal cenefa o cenefas poco significadas estructuralmente pero decoradas, a la altura de la base de las ventanas y, en su caso, de la línea de impostas de éstas. Esta forma sencilla, poco cargada y en la que la parte constructiva tiene un gran protagonismo es tal vez uno de los diseños más habituales y extendidos. Con frecuencia en cada uno de los paños definidos (o al menos en el central) se abre una ventana a cuya función de iluminación del interior con la luz de oriente, con el *sol salutis*, debemos añadir la no menos importante de introducir ritmos y juegos de clarooscuro en el muro exterior. Cuando encontramos esa contraposición de fuerzas, verticales y horizontales, completadas con los huecos de los vanos, se diluye el valor estructural en aras de un afán de cierta complicación y multifocalidad compositiva. Prescindimos de citar ejemplos concretos dado su elevado número.

A veces con los mismos elementos citados (cenefas horizontales, columnas entregas, ventanas...) se logran articulaciones originales que nos hablan —como tantas otras veces, no nos cansaremos de repetirlo— de ese afán por la innovación de los inquietos artistas medievales. Un espléndido ejemplo podría ser el elegante ábside del maltratado templo de Huidobro, articulado de igual forma interior y exteriormente: dos cenefas aboceladas con taqueado discurren ininterrumpidamente a la altura del arranque de la bóveda y de los cimacios de sus ventanas que, a su vez, enmarcan su parte curva con el mismo motivo. La proximidad de las dos cenefas antedichas crea unos marcados ritmos horizontales “rotos” ópticamente por las tres marcadas curvas de las arquivoltas superiores de las ventanas.

En otras ocasiones se incorporan elementos distintos que tienden a recargar plásticamente el muro absidal al introducir más variedad de direcciones, de ritmos y mayores efectos claroscuros. Por ejemplo cuando el elemento que separa los paños no es ni un contrafuerte ni una columna entrega sino un haz compuesto por tres o más de ellas (Los Barrios de Bureba, Soto de Bureba, Boada de Villadiego, Vallejo de Mena...). En estos casos su volumen no está justificado de ningún modo por razones estructurales por lo que pensamos que son las de tipo estético fundamentalmente las que han guiado al maestro de la obra. El caso más exagerado es sin lugar a dudas el de Vallejo de Mena, lugar donde este procedimiento se utiliza en todo el templo (ábside y nave, interior y exteriormente), sumado en el ábside a otros como el inusitado desarrollo del podium y los efectos plásticos que en el paramento de cada paño vienen determinados por unos marcados arquillos lombardos bastante más abajo del alero y la notable profundidad y focalidad de las ventanas.

Barroquismo plástico podemos hallar también en la articulación del ábside de La Piedra donde el maestro de la obra ha jugado con numerosos componentes: podium, columnas entregas, arcadas ocupando la anchura de cada paño apeadas en columnas que se adosan a cada lado de las entregas, cenefas horizontales en la base de las ventanas y a la altura de su línea de impostas, ventana tipo portada en cada paño... En suma, todo un repertorio de direcciones verticales, horizontales y curvas propias de ese “rizar el rizo” de los momentos finales del estilo al que en otro apartado hemos hecho alusión. Algo similar, incluso tal vez más exagerado, se percibe en ábsides que a su carácter tardío unen su pertenencia a un

lugar de especial significación. Me estoy refiriendo, por ejemplo, al central del monasterio de San Juan de Ortega en el que la función separadora de paños que en los más sencillos compete a columnas entregas o contrafuertes, corresponde aquí nada menos que a haces de seis columnas de las que sólo las dos centrales ascienden hasta el alero mientras las restantes lo hacen a dos alturas diferentes para servir de apeo a sendas arcadas a distinta altura; a todo ello hay que añadir además los vanos rasgados de simple estructura, sin abocinamiento, y una pequeña cenefa horizontal en su base. Ritmos verticales y curvos preferentemente y escalonamientos de dos tipos: los de las propias arcadas sobre el muro, en ángulo recto, y los curvos de los haces de columnas. Todo un repertorio, pues, de efectos plásticos con elementos estructurales, claramente dominantes sobre la ornamentación escultórica de canecillos y capiteles. Asimismo los efectos claroscuro son tal vez lo más llamativo del interior de este ábside. Vienen dados, fundamentalmente, por el exagerado abocinamiento de los cinco vanos muy moldurados que, como en el exterior, se llevan gran parte del protagonismo en detrimento de otros aspectos como la ornamentación escultórica. Podríamos multiplicar los ejemplos, como las caprichosas articulaciones externas de los ábsides de Castrillo Solarana, San Vicentejo de Treviño, San Nicolás de Miranda... pero sería decir más de lo mismo.

En suma este sucinto análisis de esta importantísima parte de los templos románicos nos lleva a comprobar cómo en muchos casos un conjunto de elementos de apariencia estructural tienen fundamentalmente un valor estético-plástico que obedece a unos planteamientos culturales. No parece casual la desnudez, simplicidad y predominio de las formas propiamente estructurales que encontramos en ábsides que siguen las pautas del mundo prerrománico y la riqueza y manipulación de las formas que se hacen presentes, de forma progresiva, en la mayor parte de las construcciones del románico pleno. El uso más o menos libre de la mayor parte de esos elementos constructivos es la expresión más clara de la libertad y capacidad de innovación de que hacen gala los maestros de la obra románicos y que las directrices de los comitentes no son tan estrictas y determinantes como se ha venido admitiendo.

2) *Los muros: estructura y articulación*

En general los muros de los templos románicos burgaleses responden al sistema del *emplectum* en el que las caras exteriores se cubren con sillares de diferentes tamaños que sirven de marco a un relleno que carece de la homogeneidad y solidez del hormigón romano. Esa estructura es la base esencial sobre la que se sustenta toda la fábrica y presenta una sólida cohesión interna únicamente rota por las aberturas practicadas en ella: ventanas o portadas. A partir de aquí los demás elementos que encontramos (cornisas a media altura, pequeños contrafuertes, columnas entregas, el podium, codillos, etc.) lo que buscan en la mayor parte de los casos es articular y organizar visualmente los paramentos tratando de trasladar una imagen de esbeltez, armonía, equilibrio y romper el excesivo volumen y pesadez. Un ejemplo claro de lo que decimos nos lo proporcionan los muros de la iglesia abacial de San Pedro de Arlanza en los que las columnas entregas, las bandas y el remate de los cinco arquillos lombardos presentan un claro valor estético. Es una forma de "quitar" longitud y pesadez al muro creando una imagen más aérea, esbelta y con un indudable sentido plástico. A ello se debe sumar el valor de los huecos de las ventanas, el juego de las líneas verticales y horizontales cuya resultante es una dinámica en la que predomina al final el sentido de armonía y equilibrio de fuerzas.

Tal vez una de las obras más depuradas y donde la exquisitez inducida está más calculada sean los muros de la nave de San Pedro de Tejada. En ellos la fuerza y lo rotundo de las formas de los contrafuertes, muy adelantados pues llegan a ocupar el saliente del alero, singularizan

mucho más cada uno de los tramos en que se articula el muro. Este hecho resalta más si cabe las ventanas, la cornisa horizontal desde la que arrancan y la prolongación a todo el muro de la línea de impostas. Hay un cuidado contraste pero un resultado armónico y equilibrado entre el cuerpo superior y el macizo y bien aparejado inferior. Al igual que vimos en Arlanza, aunque aquí con otros procedimientos, el maestro de la obra busca imprimir unos ritmos y unas formas a un muro que de otra forma resultaría excesivamente pesado. Similares planteamientos apreciamos en El Almiñé y Valdenoceda.

Muy interesante también es el procedimiento de quitar pesadez al muro utilizado en el templo de San Quirce: dos líneas de alzado diferentes con la parte superior del muro retranqueada y unas leves pilastras cuya función no parece que fuera la de fortalecerlo (no hubo cubierta abovedada en la nave) sino la de articularlo, hacerlo orgánico. En la misma línea, pero con mayor austeridad de formas y algo mayor sentido estructural, se encuentran los contrafuertes poco significados de los templos de Monasterio de Rodilla y Nuestra Señora de la Oliva en Escóbados de Abajo.

En los lugares hasta ahora citados el tratamiento de todos los muros del templo es igual de cuidado y armónico, no apreciamos una mayor atención a aquel o aquellos que albergan la portada o portadas. Sin embargo eso no es lo más común y por lo general se aprecia una marcada diferencia entre los de uno u otro tipo. Sí que se puede aceptar como principio general que el muro o muros que llevan la portada o portadas es la fachada *stricto sensu*, pero en ocasiones otro de los muros del templo recibe asimismo un cuidadoso tratamiento que lo hace destacable. Por ejemplo, en los de Soto de Bureba y Escóbados de Abajo (ermita de Nuestra Señora de la Oliva), en los que la portada se abre respectivamente en los muros sur y norte, sus muros occidentales reciben también un cuidadoso tratamiento con unos óculos lobulados como elemento más destacable. Elegante, equilibrado y sobrio es asimismo el muro oeste del templo de Boada de Villadiego. Todos estos templos citados tratan asimismo de forma especial los muros en los que se abre la portada con una equilibrada disposición de elementos. Las formas más sobrias las vemos en Boada de Villadiego pues el muro que nos ocupa (el meridional en este caso) no recibe ningún tipo de articulación a excepción del recrecimiento hasta el alero de la



El Almiñé

cubierta general del templo del muro en el que se abre la portada que, por otra parte, carece de decoración escultórica. De todos modos el carácter tardío de este templo, particularmente de su nave, no lo convierte en el mejor ejemplo. Sí lo son por el contrario los otros dos. Por lo que se refiere a Escóbados de Abajo, la articulación de su muro norte se realiza a través de los contrafuertes que diferencian los tres tramos de la nave en los que se abren la portada (en el central) y sendas ventanas (en los otros dos). La portada por sí misma no tiene un gran protagonismo (no se adosa al muro sino que se incrusta en él, sus proporciones no pueden ser calificadas de grandes) por lo que el resultado final es un equilibrado conjunto de elementos arquitectónicos y escultóricos de gran calidad que nos hablan de un depuradísimo arte de construir y de unas proporciones muy clásicas.

Fachadas muy significadas asimismo, sin recargamiento por exceso de elementos, con la portada como centro neurálgico, son las occidentales de San Pedro de Tejada y San Salvador de Oña. Son auténticas "fachadas armónicas" de muy distinta envergadura. La primera se remata en piñón y se configura con una cuidada simetría, con la portada en la zona inferior y una pequeña ventana lobulada, puro capricho plástico, sobre ella. La segunda refleja al exterior la desigual altura de la triple nave del templo románico, remata con una espadaña (no la que vemos ahora) su cuerpo central en cuya zona media se abre un óculo y en la inferior la portada cobijada por un nártex; en las zonas laterales, simétricamente y a una altura intermedia entre el óculo y la portada, se abren sendas ventanas. Elementos arquitectónicos, pues, mucho más que los escultóricos son los que convierten a esta fachada occidental de San Salvador de Oña en una de las más destacadas desde el punto de vista plástico.

Finalmente mención aparte merecen aquellas fachadas que a la portada o ventanas unen una especial articulación de la superficie muraria en torno a ellas como son las meridionales de Moradillo de Sedano y Ahedo del Butrón y la occidental de San Millán de Lara. Lo nuevo ahora son las arcadas ciegas que flanquean la portada y que aún podemos ver claramente en los dos primeros lugares y deducir en el segundo. Una vez más se observa un juego compositivo en el que se ha buscado y conseguido una armonía, equilibrio y simetría que responden de forma clara a unos conceptos estéticos y plásticos que van más allá de la *venustas* del relieve. Es la utilización de los huecos y los macizos, del abocinamiento de las portadas y de los vanos, de las líneas verticales y horizontales y el sentido de globalidad lo que imprime un valor plástico y elegante a las mismas. Este hecho no tiene una relación necesaria con la función estructural sino que se añade y superpone a ella y resalta aún más si cabe el sentido ceremonial y ornamental que presentan y desde el que son pensadas y realizadas.

Un hecho de esta misma naturaleza lo podemos ver en la galería porticada de Rebolledo de la Torre donde las dobles columnas que recorren verticalmente el muro y el desarrollo de la portada hasta el alero sirven para articular una superficie muraria que de otra forma resultaría monótona y pesada en extremo. Este hecho juega al unísono con los huecos de las arcadas y el sentido ascendente de las columnas sobre las que se apean. El equilibrio final viene resuelto por el contraste de masas, líneas contrapuestas y huecos dando como resultado la expresión más nítida del concepto de una obra ajustada al *pulchra et decora*.

A modo de resumen se puede decir que los maestros de la obra románica del ámbito burgalés, consciente o inconscientemente, conciben el muro no sólo como un elemento de cierre y sustentación de la cubierta y por tanto formando parte esencial de la estructura sino como la expresión de una imagen que se desea trasladar a quien lo contempla. De otro lado no podemos olvidar que las obras que nos importan no son sólo lugares de culto sino que las mismas se levantan bajo los auspicios de los poderes dominantes en el momento quienes desean hacer patente a través de ellas su calidad y poder personal y social. Por todo ello los muros, unos de forma más ostentosa que otros, encierran un mensaje plástico y cultural que no podemos olvidar.

3) *Las portadas*

La resistencia, homogeneidad y capacidad de estabilidad y sustentación de los muros se ve sometida a prueba en el momento que se abre un vano sea cual sea la función del mismo. Uno de los elementos más significativos en la mayor parte de la arquitectura religiosa prerrománica y románica es el predominio de la imagen de masa y la forma compacta y homogénea que presentan los muros y las dificultades y dudas que parece tuvieron los maestros de la obra, tal vez por falta de medios técnicos, a la hora de abrir huecos en ellos. Este hecho hace que el sentido de masa y volumen dominen en esas arquitecturas por encima y sobre otros aspectos que se hacen más presentes en otros estilos y formas constructivas. A pesar de esos miedos, dudas y posibles carencias los vanos cumplen en los templos y construcciones románicas tres funciones: como arcos de descarga para romper el sentido de masa de las torres, como ventanas para iluminar el interior o con valor de portadas de ingreso al interior de los edificios. Ahora nos vamos a centrar en aquellos que desempeñan las dos últimas funciones y que por tanto significan el fuera de un dentro porque desde ellos se accede y son el pórtico y sirven para engrandecer y resaltar algunos aspectos para los que son llave.

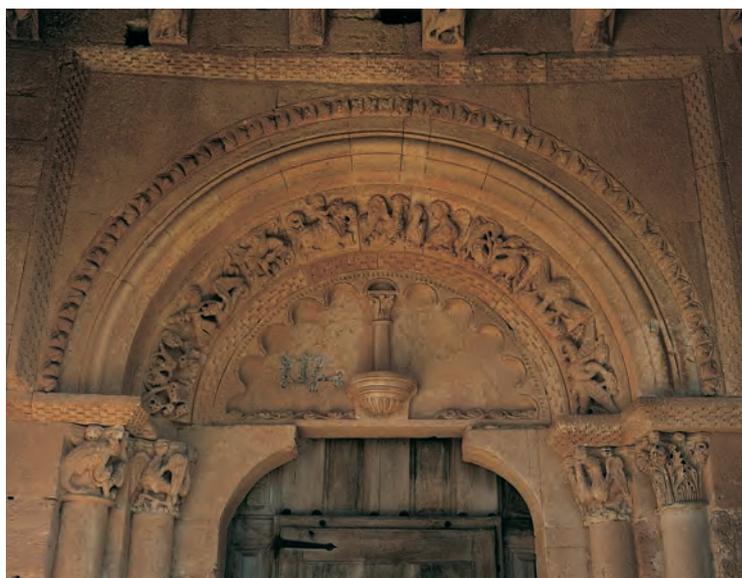
Uno de los hechos más señalados y generalizados en el tratamiento de estos elementos constructivos es su ubicación y relación respecto al muro y las fachadas donde se abren, algo de lo que ya hemos tratado, bien que brevemente, en el apartado anterior. Ello hace que más allá de su valor estructural y su función, siempre presenten un componente estético que suele venir realzado por la utilización con valores plásticos de elementos aparentemente estructurales: arquivoltas, tímpanos, columnas, líneas de impostas, formas abocinadas, etc. En todo caso, en el conjunto de la obra reciben un tratamiento claramente diferenciado y con un valor distinto las ventanas y las portadas pues son el pórtico y antesala de la Jerusalén Celestial y franquean el acceso a un espacio especialmente destacado por su significación y valor jerárquico. De ahí que se cuide sobremanera su aspecto, a nivel estructural y ornamental, y que sean lugares donde con mucha frecuencia los artífices despliegan su creatividad y en no pocos casos su fantasía.

La portada más frecuente es aquella más o menos abocinada, con arquivoltas decoradas o no, línea de impostas marcada, jambas con columnas adosadas, adelantada al muro del templo, con su propio tejeroz y canecillos. Otros elementos como el tímpano o las enjutas decoradas pueden asimismo estar presentes. A este modelo responden un sinfín de ellas y sus cotas de calidad vienen determinadas por la relación de sus proporciones con las del muro en el que se abren o con las del templo en general y por la calidad plástica de su ornamentación. Con resultados

muy variados, todos los artistas pretenden jugar con la contraposición entre varias direcciones: los ritmos horizontales de tejeroz (si existe), de las marcadas líneas de los capiteles, las basas y el podium (que en ocasiones es muy marcado), los ritmos ascensionales de los pilares y fustes y la curvatura de las arquivoltas y el sentido fugado que imprime el diferente radio de cada una de ellas. Valor plástico tiene asimismo el hueco del vano.

En ocasiones se significa el pórtico enmarcando la o las arquivoltas con el correspondiente alfiz como podemos ver en Villalbilla de Gumiel o en Abajas. En este caso no deberemos perder de vista que las raíces culturales de este elemento que también utilizan los mozárabes las encontramos en el mundo islámico. Esta moldura, muy ornamentada en Abajas, simplemente señala el espacio plástico correspondiente a la portada careciendo por tanto de sentido arquitectónico y presentando por contra un valor más estético y conceptual.

Portada de Abajas



El sentido focal, ceremonial y solemne que se desea tenga este vano se logra con variados recursos formales no siempre en la misma línea de calidad y bondad plástica. En ocasiones son los contrafuertes prismáticos, más o menos significados, los que conceden a la misma el protagonismo y centralidad deseados como se puede ver en la ermita de Escóbados de Abajo (aquí también secundado por dos ventanas), Pinillos de Esgueva y Pino de Bureba. Otras se busca componer la fachada con sentido simétrico enmarcando la portada entre dos elementos, vanos o vano y husillo de acceso a la torre, como se puede ver en Bercedo, Valdenoceda, El Almiñé, Gredilla de Sedano, Monasterio de Rodilla o Padilla de Abajo. Otras se desarrolla el codillo prolongando el muro hasta el alero: galería porticada de Rebolledo de la Torre, Villanoño o Soto de Bureba. Detectamos en la mayor parte de los casos un cuidado lenguaje formal tendente a dejar patente la importancia ceremonial, conceptual y jerárquica que tiene la portada dentro de los templos, bien sea en aquellos que presentan una mayor jerarquía –catedral, monasterios, colegiatas–, o en los que sin llegar a ese importante rango son la expresión de cierta preponderancia y también en aquellos otros que podemos incluir dentro del arte no áulico.

En la consecución de ese sentido ornamental, focal y claramente estético intervienen, con mucha frecuencia, los elementos escultóricos al lado de los estructurales. Incluso en ocasiones la ornamentación escultórica “invade” espacios de las portadas diferentes a los capiteles o las arquivoltas. Nos estamos refiriendo, por ejemplo, a los fustes: en la portada de las Vírgenes de Silos se recurre a los mimbres formando una espiral, en Colina de Losa alternan las formas espirales con el nido de avispa, en Bercedo vemos al zigzag alternando con los zarcillos, en Carcedo de Bureba el nido de avispa, en Soto de Bureba el cestillo de mimbres y la espiral, etc. Es claro que más allá del valor sustentante, en todo caso siempre escaso y poco significativo, que tengan los fustes, destacan mucho más los aspectos plásticos y estéticos que el maestro o los artesanos quieren imprimir a la obra.

Habitualmente las enjutas y el muro comprendido entre la última arquivolta y el tejazoz es una superficie de muro desnudo que, unas veces, es un auténtico vacío y otras un idóneo contrapunto al recargamiento estructural o/y ornamental de arquivoltas, capiteles, etc. Pero en algunas ocasiones este espacio lo ocupan elementos escultóricos. San Quirce y San Pedro de Tejada son dos excelentes ejemplos, con relieves de pequeño tamaño, sin conexión temática entre ellos y con un tratamiento plástico muy distinto: el artista de San Pedro de Tejada no los enmarca de ninguna manera mientras el de San Quirce rebaja el muro tras las figuras, resolviendo el desnivel con un plano inclinado; así éstas destacan plásticamente bastante más que lo esperable por la materialidad de su volumen.

El valor estético y ornamental es mucho más claro en la portada de Moradillo de Sedano donde dos personajes se ubican uno sobre los hombros del otro, partiendo de la cenefa de la línea de impostas, creando un sentido ascensional probablemente hasta el tejazoz. No resulta fácil saber qué representan estos cuatro personajes, dos a dos colocados en cada lado de la portada, pero sí es claro que los mismos imprimen unos ritmos al conjunto y por tanto son por sí mismo un recurso estético. A ese mismo concepto, bien que colocados formando una cenefa en la parte alta, respondía el relieve de la Epifanía existente en la portada de Cerezo de Riotirón.

Raras veces las portadas aparecen enmarcadas en una estructura dentro de cuyo espacio se significan y destacan. Los ejemplos más señalados son los nártex de San Salvador de Oña y el que hubo a los pies de San Pedro de Arlanza. En ambas ocasiones las portadas tienen un canon muy esbelto lo que a buen seguro les hizo jugar un destacado papel plástico en espacios tan pequeños. Un caso similar desde el punto de vista conceptual y de resolución de las formas es el que encontramos en las portadas de Arlanzón, Villasur de Herreros y Rojas de Bureba que se abren hacia el espacio cuadrangular del cuerpo inferior de torres-pórtico. En estos casos el valor de la portada se agranda y juega un papel sensiblemente diferente a cuando se ubica dentro de un fachada más extensa en horizontal o en vertical.

No podemos valorar compositivamente el sentido que se pensó imprimir a las portadas cobijadas bajo las galerías porticadas porque no conservamos ningún caso en que ambas se



Padilla de Abajo.
Nuestra Señora del Torreón

correspondan a un mismo momento de la fábrica. Por ello mientras en Jaramillo de la Fuente el volumen de la portada es muy elevado para el espacio del pórtico y se encuentra descentrada respecto al vano de acceso a éste, en Vizcaínos se ha modificado sustancialmente la galería y en Canales y Pineda de la Sierra no responden a un mismo plan de obras, se descentran y falta el habitual sentido de composición y equilibrio de volúmenes. Tal vez el lugar donde se ha logrado un mayor equilibrio sea en Rebolledo de la Torre. En este caso el volumen de la portada es considerable y, aunque descentrada respecto al pórtico y organizada en su origen en relación a dos vanos, se ha logrado una gran armonía compositiva por la acertada proporción entre el valor de la primera y espacio del segundo. No conocemos cuál sería el sentido compositivo y la proporción existente en Santo Domingo de Silos entre los mismos elementos puesto que no ha llegado hasta nosotros otra cosa que la noticia de su existencia y el tímpano de la portada de acceso al templo.

4) *Las ventanas*

Las formas como se enmarcan, definen y significan los vanos de las naves, cruceros, ábsides, torres, salas capitulares, dormitorios, etc., nos ofrecen una amplia gama con resultados que ponen de manifiesto las diferentes sensibilidades y maneras de expresión estética. Los óculos u ojos de buey, aunque presentes en algunos casos, no son lo más habitual, son la excepción y no la norma entre los maestros de la obra de la provincia burgalesa. En el ábside de San Quirce vemos cómo se redu-

cen a un sencillo círculo colocado en posición concéntrica al vano que, significando las dovelas, sirve de marco plástico a la obra. En todo caso hay un juego de planos y una definición del espacio plástico que se desea resaltar recurriendo a elementos claramente geométricos. Los planteamientos estéticos y conceptuales que se utilizan en esta ocasión se vinculan con los usos y formas habituales en el mundo prerrománico.

Un diseño formal claramente diferente nos lo ofrecen los óculos de la fachada de Ahedo de Butrón en los que se acentúa el sentido de abocinamiento por medio de varias arquivoltas y un marco poligonal de ocho lados, que describen varios planos y significan de forma especial el vano. Todo ello da al conjunto un valor plástico y ornamental más allá de lo meramente funcional, resaltado aún más por la arcada que le sirve de marco. El acusado abocinamiento que presentan los dos óculos abiertos en el muro meridional de la nave de la ermita de la Virgen del Torreón (Padilla de Abajo) hablan un lenguaje bastante manierista que busca marcados contrastes de luces y sombras y nos sitúa, por tanto, en un momento tardío del estilo. Entre unos y otros ejemplos, un modelo intermedio en la fachada oeste de Escóbados de Abajo (ermita de Nuestra Señora de la Oliva): lo hallamos con sus arquivoltas decoradas, enmarcado en una moldura cuadrada bastante saliente y con tejaroz y canecillos, tiene un gran protagonismo en el muro oeste del templo, alcanzándose cotas de calidad plástica similares a las vistas en el muro donde se halla la portada. Un protagonismo similar también en el muro oeste tiene el de Soto

de Bureba, diseñado caprichosamente por el artista con estructura cuatrilobulada. En estos casos el maestro, más allá de haber resuelto la penetración en el templo de la luz de poniente, con todo su valor simbólico, ha jugado con las formas y ha impuesto su sentido de la belleza y obra bien hecha dejándonos, por tanto, su particular tratado de estética.

Pero no son los óculos el tipo de vano más frecuente sino los de tipo aspillera, más o menos abocinados, buscando siempre una adecuada forma de difundir la luz. Los de estructura más simple no marcan la línea de impostas, carecen de las tradicionales arquivoltas y columnas, pero resultan en general muy esbeltos (un espléndido ejemplo, entre otros, son los de San Pedro de Arlanza). En ocasiones llevan algo de decoración escultórica (geométrica o vegetal preferentemente) a lo largo de la rosca de su arco pero siempre labrada en bajorrelieve de tal modo que no quita protagonismo plástico al vano propiamente dicho. Aunque no se pueda afirmar con carácter general, su presencia la detectamos en muchos casos en templos tempranos del estilo o donde las tradiciones constructivas del mundo anterior no desaparecen; es precisamente en esos lugares donde este tipo de vanos son de mayor calidad como vemos en San Pedro de Arlanza, San Salvador de Oña, en el ábside de Vizcaínos y Jaramillo de la Fuente (aquí alterado posteriormente), en Tolbaños de Abajo, en Canales de la Sierra, en Santo Domingo de Silos... De un tipo también muy sencillo y elegante son los de varios templos de La Bureba (Carcedo de Bureba, Valdearnedo...) que rehunden un arco de medio punto en el muro, abren una estrecha aspillera en la zona central mientras el espacio del tímpano lo ornamentan con relieves muy planos y afiligranados de tipo geométrico o vegetal, con delicados entrelazados de mimbres o flores como elementos más destacados.

Finalmente nos queda hablar de los vanos de tipo portada de los que disponemos de un amplio muestrario en función de su mayor o menor abocinamiento con el consiguiente número de arquivoltas y columnas, su línea de impostas a veces muy significativa prolongándose por el muro, en ocasiones con guardapolvo que también puede presentarse unido en más de una ventana, etc. Este tipo de ventana es tal vez el que mejor pone de manifiesto el sentido ornamental y ceremonial que se les quiere dar. Los vanos propiamente dichos ocupan muy poco espacio en el muro al que no se puede perforar alegremente en detrimento de su solidez y consistencia. Pero las ventanas, sobre todo cuando son de tipo portada, ocupan mucho más porque se pone en práctica en ellas el concepto de *venustas*, entendido como ornamentación exterior o como suntuosidad, siguiendo las ideas de San Isidoro: *Aedificiorum partes sunt tres: dispositio, constructio, venustas [...]. Venustas est quidquid illud ornamenti et decoris causa aedificiis additur...* (es decir, "Hay tres partes en la arquitectura: disposición, construcción, belleza [...]. Belleza es lo que se añade a los edificios para adornar").

Con las ventanas de tipo portada, sobre todo cuando hay varias de ellas especialmente en un ábside, se pueden lograr interesantes efectos plásticos de luces y sombras contrastadas, de marcadas perspectivas con el decreciente tamaño de las arquivoltas, de líneas de fuga... etc. Los ejemplos más espectaculares aparecen en los momentos finales del estilo: ventanas absidales interiores de San Juan de Ortega, ventanas absidales exteriores de Vallejo de Mena, de Santa María de Bujedo, de San Nicolás de Miranda, etc.

El afán de los artistas por ir más allá de lo utilitario y hacer obras bellas y, cómo no, originales, se percibe también cuando al analizar las ventanas nos topamos con algunas que no podemos encasillar en ninguno de los modelos. Tal vez en la zona que ahora estudiamos los ejemplos más claros sean los de Criales de Losa (ventana absidal) y Rebolledo de la Torre (ventana del muro oeste de la galería). La mejor manera de describir la primera sería decir que son dos ventanas superpuestas de las que resulta un vano de excesiva altura francamente extraño. Respecto a la segunda, da la impresión que lo menos importante en ella es precisamente su función de ventana, que queda muy en segundo plano respecto a la de servir de marco a una profusa ornamentación de notoria calidad plástica. Nuevamente, pues, y tal vez de manera más nítida un artista preocupado más por la *venustas* de su obra que por su función utilitaria de iluminación.

5) *Las cubiertas*

Se puede decir que lo más frecuente es que las naves se cubran con armazón de madera y los ábsides, cruceros y naves transversales lo hagan con diferentes tipos de bóvedas. Es muy posible que este hecho vaya unido a los usos tradicionales a los que no renuncian los maestros o que sean los propios comitentes quienes decidan en este sentido. No es casual que los templos más significativos y monumentales se cubrieran con armazón de madera como Silos, Arlanza, Oña, tal vez Cardaña, la propia catedral y otros de muy variada entidad. La bóveda se utiliza para todo el templo en algunas obras ya tardías o que se ubican ante todo en la zona norte o área de La Bureba. Nos parece que la opción por un sistema u otro, además de algunas razones técnicas, tiene mucho que ver con motivos estéticos y valoración de los espacios templarios. Sea de ello lo que fuere, lo que sí es cierto es que no conservamos ninguna cubierta de madera original pues a la mayoría, en tiempos relativamente modernos, se añadieron bóvedas o falsas bóvedas que alteraron y modificaron considerablemente la concepción inicial del espacio. Sólo algunas como San Millán de Lara o Vizcaínos de la Sierra han visto recuperado ese sentido espacial recientemente.

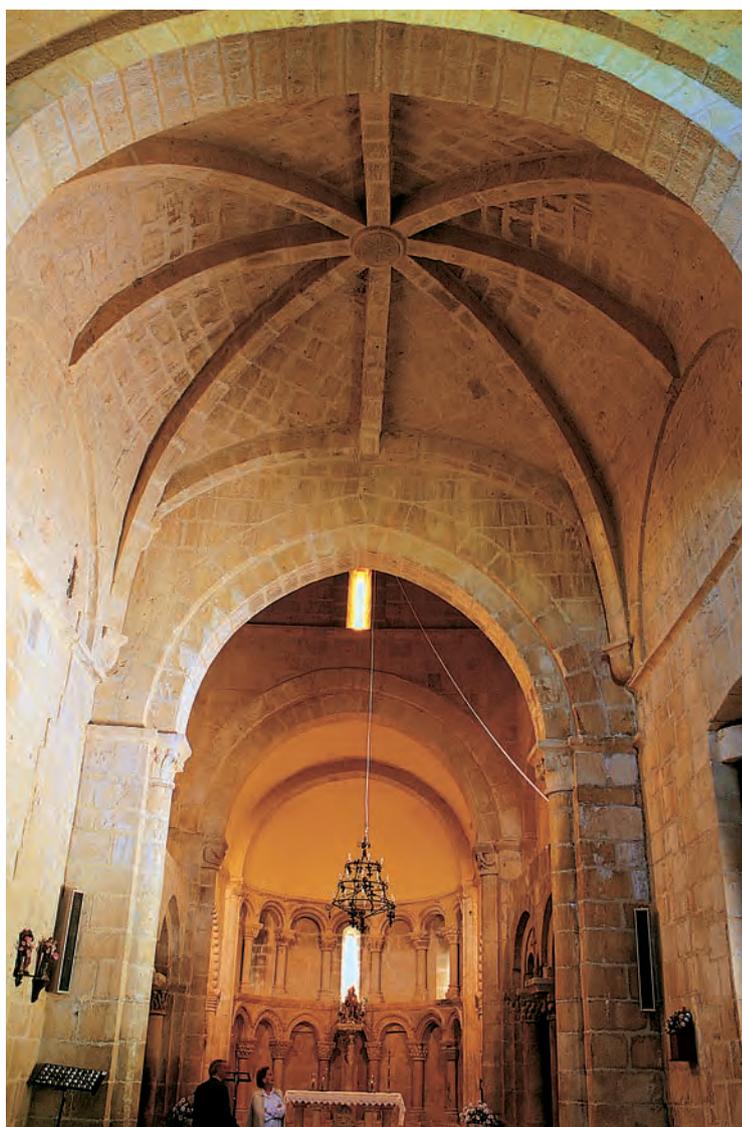
Cuando las naves se cubren con bóveda de medio cañón, cúpulas o cúpulas vaídas se busca articular cada uno de los supuestos tramos mediante los correspondientes arcos fajones

que parecen indicar ante todo un sentido constructivo y obedecer a razones estrictamente estructurales. Sin poder negar cierto valor constructivo no es menos cierto que en la mayor parte de los casos su papel sustentante es mínimo, cuando no inexistente, que las dovelas de los arcos y los tambores de las columnas que supuestamente sirven de correa de transmisión de los empujes de los arcos presenta un valor más bien estético. Su presencia obedece a razones convencionales que tienen que ver con la expresión de poder de quien encarga la obra, de dar prestancia a la misma, de significarla y que se exprese mediante esos hechos el concepto de obra bien hecha.

Las cúpulas nervadas y vaídas que vemos en la iglesia de San Lorenzo de Vallejo de Mena son uno de los ejemplos más significativos de lo que decimos. Los gruesos nervios en arista viva no tienen otro papel que el de crear la sensación de solidez y cierta compartimentación pero en la práctica ambos elementos tienen un funcionamiento claramente diferenciado. Los mismos son expresión de una época, finales del siglo XII, cuando se empiezan a utilizar las bóvedas de crucería aunque aún sin el valor que los nervios tendrán en las construcciones góticas.

Similares planteamientos se hacen patentes en los templos parroquiales de Moradillo de Sedano, Soto de Bureba, Pinillos de Esgueva, Santa María de Siones, Gredilla de Sedano, San Pedro de Tejada... y tantos otros donde los arcos fajones doblados que se suceden en los dos o más tramos de que consta la nave tienen un sentido más orgánico y de significar una articulación de la cubierta que el valor realmente estructural de ser el punto donde se unen varios tramos. Los empujes de este tipo de bóveda se ejercen de modo unitario y no por tramos.

*Santa María de Siones.
Nave: bóvedas y ábside*



Otro rasgo reiterativo con marcados valores estéticos es la presencia de las cenefas que parecen significar el punto de arranque de la bóveda y el final del soporte murario. Una vez más estamos ante un elemento que carece de valor arquitectónico y más bien sirve para contribuir al sentido focal que se pretende dar a la nave juntamente con los bancos y cimacios. Un sentido focal cuyo punto de mira es el ábside. Este objetivo, pensado y buscado deliberadamente o puesto en obra por mor de los usos y costumbres constructivas de una época, lo cierto es que tiene en sí un valor plástico y es la expresión de un sentido estético y conceptual del que se desea participe el templo.

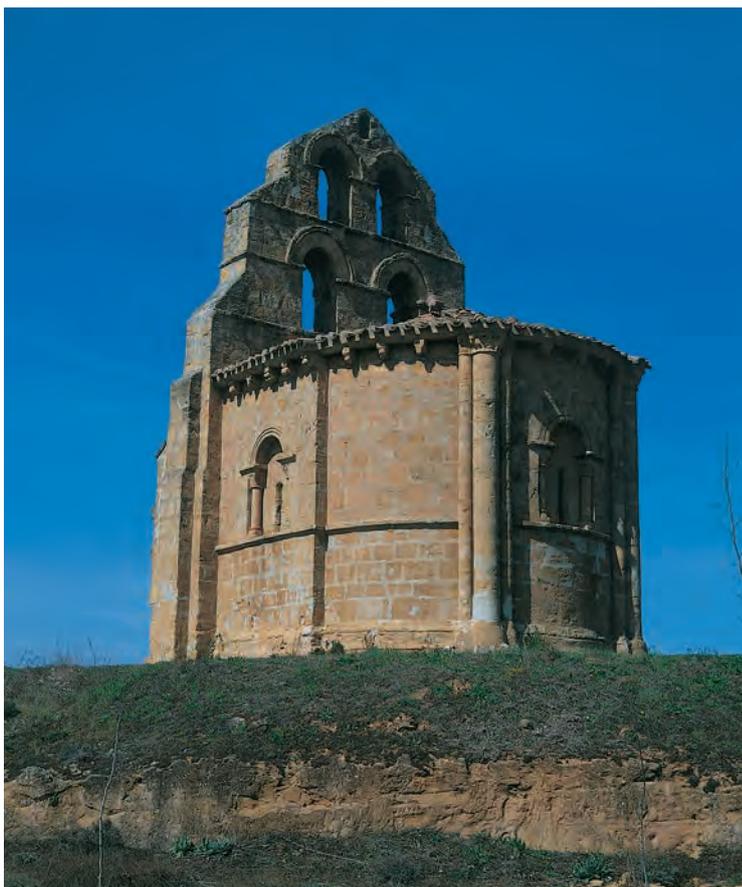
Es una forma de presentar la fábrica convertida en un todo orgánico y con una cuidada armonía visual entre sus partes, como queriendo hacer patente la frase evangélica "En la casa de mi Padre hay muchas mansiones" (Juan 14, 2). Los pocos templos del ámbito burgalés que conservan la cubierta abovedada responden a estos planteamientos, bien que ejecutados no siempre con la misma prestancia y calidad. Esta concepción espacial rompe con los usos precedentes en los que la nave expresaba un mayor sentido unitario sólo roto por los vanos del claristorio y los huecos de las arcadas que comunicaban la nave central con las laterales cuando éstas existían. En la mayoría de los templos románicos burgaleses que se levantan de acuerdo a este patrón ya plenamente románico se observa cómo dicho sentido unitario ha desaparecido sustituido por otro de nuevo cuño.

Efectos estéticos muy especiales se logran en aquellos casos en los que se alzan cúpulas semiesféricas sobre el crucero (si éste existe como tal) o en el tramo inmediato al ábside. Las que conservamos (San Pedro de Tejada, El Almiñé, Valdenoceda, San Quirce, San Pantaleón de Losa, Monasterio de Rodilla...) no se alzan sobre tambores y, excepto la del último lugar que utiliza pechinas, las restantes se sirven de trompas para pasar de la planta cuadrada a otra octogonal a partir de la cual se despieza la cúpula, preferentemente en anillos de sillares concéntricos. El espacio templario sobre el que se alzan aparece claramente circunscrito por señalados arcos torales; es en ellos y en la propia estructura de media naranja donde los maestros hacen gala de sus depuradas técnicas constructivas, enriqueciendo a veces el resultado final con otros elementos estructurales en sí mismos pero utilizados más con fines plásticos como las molduras que marcan el arranque de la media esfera (San Quirce, San Pedro de Tejada) o, en algunos casos, los nervios que la recorren (Valdenoceda, El Almiñé). No olvidemos que estas estructuras causaban un gran impacto en los que las contemplaban incluso siglos después como sucede con las referencias que en las *Memoriae Silenses* se hacen al "ochavo" de la iglesia abacial.

6) *Los campanarios*

Cuando en los templos románicos se edifica una estructura para albergar las campanas ésta obedece a dos modelos básicos: torre o espadaña. Ahora no nos vamos a detener tanto en sus méritos arquitectónicos como en su función estético-plástica en el conjunto del templo. Efectivamente cuando sus volúmenes se complementan con los de éste, tenemos una particular sensación de todo acabado, de obra completa; las masas murarias de la nave, del ábside, parecen perder pesadez cuando les acompañan las de la torre o espadaña.

La torre se puede ubicar en diferentes emplazamientos respecto al templo (sobre él en el tramo inmediato al ábside, adosada a sus pies o a sus muros norte o sur e, incluso, exenta), suele ser de planta cuadrada o próxima a tal y el alzado puede ser continuo de forma trapezoidal o en cubos de tamaño decreciente. En el apartado que dedicamos a la Escuela de la Sierra y a la Silense se hace un estudio de sus torres puesto que constituyen una de sus características esenciales. Por ello ahora tan sólo nos limitaremos a decir cómo, en el ámbito serrano preferentemente, se puede seguir una secuencia tipológica de ellas, desde las torres más antiguas, sin ninguna o muy escasa articulación muraria pero con ese alzado trapezoidal tan particular, hasta las estructuradas en cuerpos decrecientes mediante molduras. Un elemento muy



Los Barrios de Bureba

interesante a la hora de lograr una mayor o menor esbeltez es el remate superior con doble o sencillo cuerpo de vanos, generalmente geminados, de lo que una vez más vemos excelentes ejemplos en la zona serrana.

En otros casos, además del único o doble cuerpo de vanos, los arquitectos añaden otras fórmulas para hacer su torre más aérea, para que tienda a elevar a todo el templo hacia el etéreo ámbito del cielo. Así lo vemos, por ejemplo, en la de San Pedro de Tejada y algo menos en la de El Almiñé: además de los dos cuerpos de vanos abiertos más otro de vanos ciegos bajo ellos, el artífice introduce –valga la expresión– “elementos verticalizantes” como son las columnas entregas que ascienden, hasta el alero, por el centro de cada cara (entre los vanos) y por los ángulos previamente achaflanados. Ello crea la suficiente tensión e imprime al conjunto un aire esbelto y muy equilibrado del que carecería por el excesivo protagonismo del husillo y las medidas bastante achaparradas de cada cuerpo.

Las espadañas presentan en su alzado dos partes claramente diferenciadas, cuando las encontramos en el muro occidental o están exentas, de las que a nosotros nos interesa ahora la segunda compuesta por el o los dos cuerpos de vanos que servían de marco adecuado a las campanas. Uno de los tipos posee un único cuerpo de vanos, dos mayores en la parte inferior y otro de bastante menor

envergadura ubicado inmediatamente encima del eje del que arrancan los arcos. En este caso se significan varios cuerpos mediante el desarrollo de cenefas que recorren los muros y la correspondiente arquivolta que enmarca y define la rosca de los arcos. Todo ello se remata en un piñón, con o sin cruz, describiendo un airoso triángulo. En ocasiones el alzado del muro exterior va perdiendo superficie a medida que se asciende creando ritmos y volúmenes diferenciados. A este prototipo responden las espadañas de Manzanedo, San Miguel de Cornezuelo, Bezana, Almendres (ésta exenta), Valdearnedo y la lamentablemente desaparecida de Soto de Bureba.

Una mayor riqueza constructiva y ante todo ornamental es la que vemos en las espadañas que se rematan en doble cuerpo de arcadas en las que el maestro juega con un muro profusamente calado. Esta tipología de espadaña bien ubicada a los pies del templo como sucede en Encío o levantada sobre el arco triunfal como las ermitas de Piérnigas y Los Barrios de Bureba, es el paradigma de la utilización del alzado, de los perfiles y de los huecos con una finalidad plástica y estética. El sentido de esbeltez, más allá de las cuidadas proporciones y el juego de los ritmos del muro buscando adelgazar el espacio murario son todo un reto y la expresión de una estética de cuidadas formas.

IV. LOS MONASTERIOS

En la génesis y proceso de madurez del románico burgalés, al igual que ocurre en otros ámbitos de Europa occidental, jugaron un importante papel centros creadores de primera fila: la catedral y, sobre todo, los monasterios. Múltiples historiadores de la economía, de la cultura y del arte han explicado con prolijos datos la trascendencia de los monasterios en la Edad Media europea. Consideramos innecesario reproducir aquí sus diferentes argumentaciones

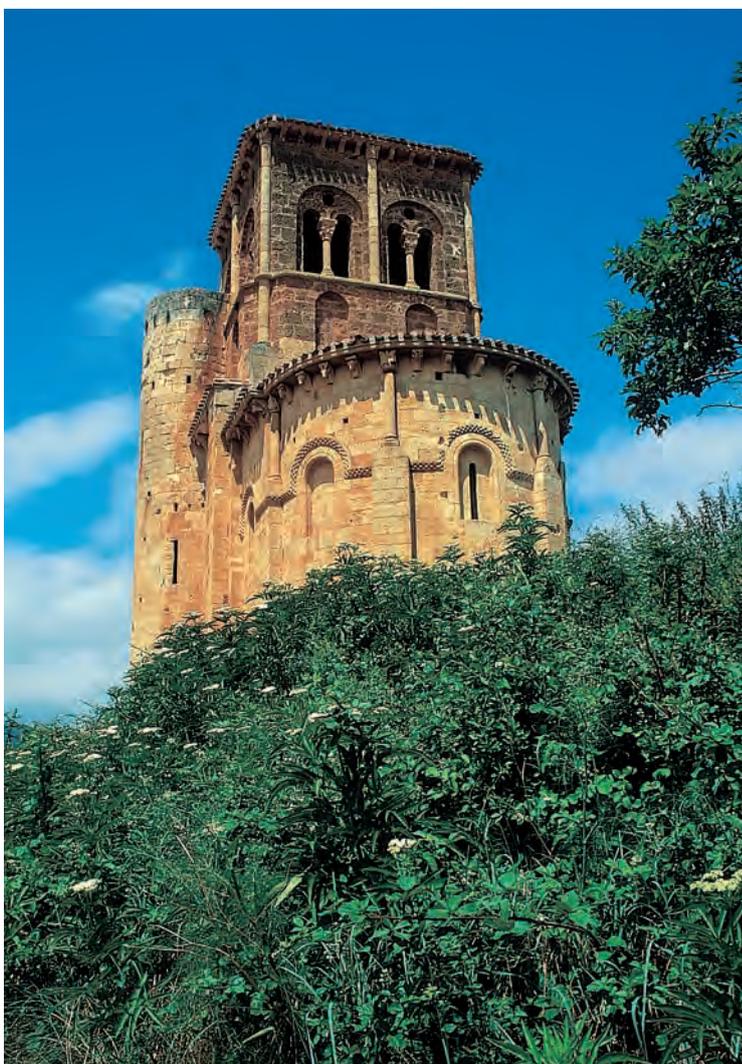
excepto, tal vez, las palabras de Georges Duby, cuando dice que “el siglo XI puso toda su esperanza de salvación en los monasterios. Los mimaba. Colmaba con sus dones a esos refugios. Como los castillos, eran lugares tutelares, ciudadelas alzadas contra los asaltos del mal... [Como ellos] extraen las riquezas de los contornos, pero los caballeros y campesinos entregan de buen grado lo que tienen porque temen a la muerte y al juicio y los monjes les protegen contra los peores peligros: los que no se ven [...]. Todos esperan poder salvarse por la pureza, por las abstinencias de algunos delegados. Éstos son los monjes. Un puñado de hombres encargados de desviar con gestos y fórmulas la cólera del cielo, de captar el perdón divino y de difundir en torno a ellos este rocío benéfico [...] El pueblo está sometido a fuerzas oscuras que lanzan el hambre, la epidemia, la invasión... a las que hay que conciliar enriqueciendo cada vez más a los mejores servidores del Dios bueno: a los monjes. Pero también ellos se sienten obligados a ofrecer. ¿Qué? La obra de arte. El arte monástico es una ofrenda. Es un don de gratuidad hecho al Señor, del que se espera el contradón, la reciprocidad [...]. Los cristianos de Occidente no se han levantado aún de su prosternación ante un Dios al que se figuran terrible. Sin embargo, salen del selvatismo, producen más. Quieren que gran parte de estas riquezas nuevas sean consagradas. Y es así como su sueño pudo encarnarse en obras que vemos todavía. Entonces nació el más alto y quizá también el único arte sagrado de Europa”.

Los lectores de comienzos del siglo XXI, cuando ven la denominación de “monasterio” referida a un lugar, representan en su mente un conjunto de edificaciones más o menos extensas y suntuosas (con la iglesia y el claustro como centros neurálgicos), habitadas por una comunidad más o menos numerosa que practica vida cenobítica bajo la dirección de un abad o abadesa, bastante autónomos dentro de la estructura organizativa de la Iglesia. Este tipo de monaquismo es heredero directo del cenobitismo del monacato occidental, pero en los momentos de la Edad Media en que nosotros nos movemos la realidad es mucho más compleja. Aunque sin extendernos demasiado, no podemos por menos que referirnos a ella con unas sencillas pinceladas. En la península Ibérica los orígenes del monacato parecen remontarse a finales del siglo IV para alcanzar un momento de apogeo a partir del siglo VI en el mundo visigodo y continuar muy vivo en algunas regiones durante los siglos VII, VIII, IX y X. Cuando los estados cristianos del norte comenzaron su proceso de ocupación y organización del territorio al sur de las montañas y cuando, más tarde, se inicia el fenómeno que genéricamente se denomina repoblación, la proliferación de los monasterios es asombrosa, lo que nos lleva a pensar que al lado de los motivos estrictamente religiosos, influyen en ella otros como la necesidad de asociarse para la roturación de terrenos yermos, la exención tributaria o el deseo de escapar a las obligaciones militares. Muchos de ellos son monasterios familiares, “iglesias de propio”, cuyos patronos acabarán transfiriéndolos a las grandes casas monásticas –como veremos en numerosos ejemplos concretos– o independizándolos de su dominio. En estos primeros momentos tales entidades sólo se parecen al arquetipo que representábamos en nuestra mente en el nombre; a buen seguro su variedad tipológica era tanta como variadas eran las observancias de las diferentes reglas hispánicas a las que acomodaban su vida. No deberemos perder de vista que el monacato hispano de los siglos VI al XI, y el castellano en particular, tiene grandes similitudes y puntos en común con el monacato oriental –de Egipto y Palestina– y que se mueve entre el mundo eremítico y cenobítico, dando un paso decisivo en Castilla hacia la segunda opción a partir de las reformas impuestas por el concilio de Coyanza (año 1055). Esa reforma, impulsada por la corona castellana de Fernando I, es la que convertirá en centros de primera magnitud a algunos de los pequeños y casi insignificantes monasterios precedentes como San Sebastián de Silos. Esta variedad de reglas hispánicas fue desapareciendo paulatinamente a partir de mediados del siglo XI con la difusión del benedictinismo en sus modalidades primero cluniacense y con posterioridad cisterciense (mediados del siglo XII) y las distintas variantes de observancia de la Regla de San Agustín, sin olvidar otras opciones como la premonstratense, cartujana, etc.

De una u otra manera, casi todos estos monasterios fueron centros neurálgicos con proyección en sus áreas circundantes, en función muchas veces de su dominio monástico. Tal

proyección tuvo en muchos casos trascendencia artística, que es el aspecto que ahora nos interesa. Pero lo que ya no resulta tan fácil en todas las ocasiones es seguir ese rastro. Consultando la documentación y los restos materiales de variada naturaleza, una serie de monasterios se nos presentan como importantes centros de poder, con señoríos en constante crecimiento, con la protección de magnates y reyes, un amplio y decisivo desarrollo de las edificaciones que se van acomodando a las modas cambiantes y una amplia labor de conservación de la cultura de tiempos pasados a través de sus bibliotecas y los *scriptoria*. Esta pujanza pasada no siempre es perceptible a simple vista en la actualidad cuando muchos de ellos ya no existen como entidades monásticas o incluso sus edificaciones son una pura ruina o tenemos una vaga memoria de ellos. Ello nos induce al error de creer en la mayor trascendencia cultural y artística de los que aún conservan buena parte de sus edificaciones románicas, tanto más si éstas son todavía lugar habitado por una comunidad monástica. En algunos casos esto es cierto como lo demuestra el monasterio de Santo Domingo de Silos en nuestra área de estudio. Pero cuando lo románico es poco, a primera vista, en relación al total y el lugar ha perdido su uso monástico hace tiempo como ocurre con San Salvador de Oña, nos inclinamos a pensar en su menor proyección en los aspectos que ahora se estudian. Sin embargo estamos convencidos de que ello posiblemente no fue así y de que este monasterio jugó un trascendental papel en la génesis y difusión de más de una modalidad de formas y estética románicas a lo largo de un período de tiempo no corto. En otros casos la importancia del monasterio en los siglos del

San Pedro de Tejada



románico la percibimos hoy día a través de las obras salidas de su *scriptorium* puesto que apenas conservamos restos materiales de sus edificaciones; es lo que nos ocurre en San Pedro de Cardeña cuya torre, que se incardina en una tradición de la que también veremos destacados ejemplos en el mundo serrano y en el ligado a la estética silense, es casi el único testigo arquitectónico de su pasado románico.

Estas cuatro entidades (San Pedro de Arlanza, San Salvador de Oña, San Pedro de Cardeña y Santo Domingo de Silos) fueron, sin lugar a dudas, los grandes cenobios benedictinos cluniacenses de la provincia de Burgos, al menos eso podemos afirmar a día de hoy. Todos ellos hunden sus raíces en momentos anteriores al siglo XI —como ya vimos en el estudio del Dr. Palomero— y todos inician en este siglo su particular *renovatio* que afecta de modo importante a sus edificaciones. Su proyección en el entorno próximo o menos próximo fue sin duda importante y le seguiremos el rastro excepto en el caso de San Pedro de Cardeña por las razones ya expuestas. Es una proyección que a veces se ejerce a través de algunos de sus prioratos, como es el caso de San Pedro de Tejada respecto a Oña o de San Pedro de Lara respecto a Arlanza. Pareja en importancia a estos monasterios fue sin duda la catedral románica de Burgos (por las razones que más adelante explicaremos), sobre la que, hasta hace poco, o no se decía palabra o se hacían de ella fantásticas e imaginarias reconstrucciones.

Muy interesantes en la época que nos ocupa son los monasterios que estuvieron ocupados por canónigos regulares, gobernados por un abad que era al mismo tiempo dignidad destacada del cabildo catedralicio, de los

que sólo conservamos de época románica los templos monacales, de mayor entidad que la mayor parte de los templos parroquiales y en ocasiones con planteamientos tanto constructivos como ornamentales de primera magnitud como tendremos ocasión de comprobar, ante todo, en San Quirce y San Juan de Ortega. En algún caso su templo figura entre lo más destacado del románico burgalés: San Quirce. Reseñables son también los de San Millán de Lara, Aguilar de Bureba o San Juan de Ortega. Su ligazón a la catedral románica burgalesa, casi imposible de establecer por la no conservación de ésta, creemos que pudo ser posible. No olvidemos que desde el punto de vista estructural y ornamental el léxico de catedrales y monasterios en el románico pertenece al mismo idioma.

Otro grupo de monasterios cuyas formas nos interesa seguir son algunos de los cistercienses y premonstratenses. De los primeros conservamos en pie en buenas condiciones los femeninos de Villamayor de los Montes y Las Huelgas. Respecto a los segundos nos quedan importantes restos románicos de los de Santa María de la Vid, Bujedo de Candepajares y Brazacorta y restos menos significativos de los de Villamayor de Treviño y San Cristobal de Ibeas.

Finalmente en el norte de nuestra provincia (Valle de Mena) se localizan dos templos románicos que, según la documentación, estuvieron vinculados a la Orden de San Juan de Jerusalén. Determinadas peculiaridades suyas, sobre todo a nivel iconográfico, parecen estar relacionadas con esta vinculación.

1) *Los grandes cenobios benedictinos cluniacenses y la catedral*

Como tuvimos oportunidad de ver en el estudio del Dr. Palomero, todos ellos (excepto la catedral) inician su andadura en momentos anteriores al siglo XI aunque es a partir de él cuando, tras la adopción de la reforma gregoriana, van acomodando sus edificaciones a las nuevas pautas. Dado que todos fueron monasterios habitados ininterrumpidamente hasta el proceso desamortizador de Mendizábal en la primera mitad del siglo XIX, las mismas fueron experimentando multitud de alteraciones que han ido eliminando parcialmente o enmascarando lo románico.

De un análisis pormenorizado de los restos materiales de sus iglesias podemos sacar algunas conclusiones. Nada o casi nada queda en ellos perteneciente a su etapa anterior a la *renovatio* del siglo XI, como ya sabemos. Ésta arranca de los años centrales del citado siglo de la mano, según la tradición, del santo abad correspondiente (García en Arlanza, Sisebuto en Cardeña, Íñigo en Oña, Domingo en Silos). Es a partir de estos momentos cuando comienzan a edificarse sus templos de tres naves longitudinales rematadas en cabecera triple, en forma recta o casi en un primero momento para acabar en cascada ya en las décadas finales de la centuria; esta última se aboveda con cañón y horno pero no las naves, que se cubren con armazón de madera siguiendo una tradición muy querida al mundo hispano. Las calidades espaciales que a buen seguro así se lograrían estarían dentro de los mismos planteamientos estéticos de algunos de los templos de la décima centuria analizados en el estudio del Dr. Palomero.

El templo de Arlanza evoluciona desde las formas del primer románico que delatan los muros de las naves hasta la cabecera ya dentro de los gustos y formas del románico pleno, con el añadido de sendas portadas —una a los pies y otra en el tramo inmediato al ábside lateral derecho—. Todo parece indicar que la iglesia abacial se levanta entre la cuarta década del siglo XI y las dos últimas, pues sabemos que el ábside se debió comenzar el año 1080. El espacio, con muy pequeñas variantes, mantiene la estructura a excepción del abovedamiento gótico en sus naves y en el ábside central, incorporado a finales del siglo XV, la realización de una nave transversal en alzado y la elevación de la altura primera del ábside central y de las naves; del mismo hoy día sólo quedan algunas respensiones y arranques de los nervios aunque hemos podido ver, en una fotografía de comienzos del siglo XX, la bóveda casi íntegra del ábside central. Se puede decir que este templo obedece formalmente a dos momentos estéticos, el primer románico y el románico pleno, y que desde sus inicios se plantea como una obra románica de dimensiones

similares a la actual salvo la cabecera que nos parece se realizó y añadió a lo precedente a partir de la fecha que venimos sosteniendo como comienzo de estas obras. Los primeros maestros de la obra de esta fábrica ponen de manifiesto un profundo dominio del oficio y parecen ligados al trabajo de las grandes obras que se colocan bajo la iniciativa y apoyo regio. Más enmascarada está la fisonomía del templo de Oña cuya última alteración significativa también tuvo lugar a finales del siglo XV (entre 1465 y 1470) con el derribo de los ábsides románicos para sustituirlos por el espectacular espacio centralizado cubierto por una llamativa bóveda estrellada, que aún podemos ver. Creemos que el cuerpo de naves no fue alterado desde el punto de vista estructural como lo pone de manifiesto el muro norte por el exterior que, en lo esencial, es el románico. También en la zona norte hallamos otros testigos interesantes: por el interior unos capiteles animalísticos que a buen seguro sirvieron de apeo al arco triunfal del ábside lateral correspondiente; por el exterior, restos estructurales y ornamentales de una torre adosada: una portada adintelada con arco de descarga sobre el dintel (existente también en Arlanza) y tres capiteles empotrados. La primera puede perfectamente ser resto del templo más antiguo; los segundos tienen similar estructura y ornamentación a los de las ventanas del hastial occidental y a otros que han ido apareciendo en diferentes lugares, pertenecientes en su mayoría (por tamaño y estructura) a las columnas entregas de los pilares del templo.

Las similitudes entre los templos de Arlanza y Oña continúan en sus hastiales occidentales que han llegado a nosotros en muy diferente estado: sólo en sus fundamentos en el primer caso y prácticamente íntegro en el segundo. Su elemento más característico es un nártex de planta cuadrada que cobija la portada de acceso al templo. Si casamos mentalmente la portada de Arlanza (en la actualidad conservada en el M.A.N., ya del románico pleno y por tanto un añadido de finales del siglo XI) y el conjunto del hastial de Oña (*in situ*), el resultado es una clara fachada armónica estructurada en tres zonas verticales, más elevada la central que las laterales, con sendas ventanas en cada una de éstas y un nártex y un rosetón en la central. Aunque hoy en Oña la zona derecha (o sur) la veamos alterada, el nártex alcance mayor altura de la que a buen seguro tuvo el original y su contemplación nos la dificulte el cierre pétreo tardogótico del atrio que precede al templo, estamos sin lugar a dudas ante la parte mejor conservada del templo románico. No deberemos perder de vista que tanto en Oña como en Arlanza precedía al nártex un espacio dedicado a enterramiento de condes y reyes, en donde posiblemente existiera alguna estructura que sirviera de marco a las tumbas de tan señalados señores, razón de ser de la significación de ambos lugares. Si nos situamos en el interior del nártex, las proporciones del vano de acceso al templo encajan con las de la portada antedicha de Arlanza, que es de un módulo muy clásico, sin excesos decorativos, solemne y elegante, propio del románico pleno; la temática de sus capiteles y la técnica de labra están muy cercanas a las que vemos en los numerosos capiteles sueltos de Oña y en los de las ventanas occidentales de las que hemos hablado.

Las importantes similitudes entre ambos templos, salvadas la mayor dimensión y empeño de San Salvador de Oña, nos llevan a pensar que ambos formaron parte de un proyecto en el que estuvo muy implicado el poder regio y fueron realizados por un mismo maestro hacia la cuarta década del siglo XI. Ambas obras se completan a finales del siglo con la modificación de la primitiva cabecera dotándolas de una nueva de triple ábside en cascada, mucho más acomodada a los usos del románico pleno y a las necesidades y pautas estéticas de los monasterios ya plenamente integrados en el mundo benedictino. El gran momento de estos monasterios se deja sentir durante el reinado de Fernando I. Como se percibe en otras dependencias de estos cenobios, a partir de mediados del siglo XII, tal vez ya en las cuatro últimas décadas, se procede a un nuevo empeño constructivo, que en el caso del templo oniense consistirá en incorporarle un cimborrio en la nave central y en prolongar la anterior cabecera hacia el este, obras que se completan ya dentro de la estética y formas tardorrománicas con grandes similitudes con el mundo y formas de Las Huelgas Reales de Burgos.

Respecto a la iglesia monástica de Silos, ya indicábamos anteriormente la controversia que suscita la referencia a una consagración el año 1086 ó 1088. ¿Qué es exactamente lo que se consagra en esta fecha teniendo en cuenta que parece fuera de toda duda que este edificio románico se configuró en varios momentos? En esas fechas el cenobio es regido por el perspicaz Fortunio que lleva a cabo una habilidosa política conducente a promocionar a los altares a su antecesor Domingo Manso cuyo cuerpo santo traslada del claustro (su primitivo lugar de enterramiento) al remozado templo que queda así "consagrado" según el ritual hispánico, es decir, simplemente por el traslado a él de las reliquias de un santo. Este remozado templo se levantó sobre parte del espacio ocupado por el anterior a Santo Domingo, prolongándolo en sentido oeste y añadiendo dos naves hacia el mediodía, siendo su límite la galería norte del claustro adosada al lado meridional del templo. Todo parece indicar que esta obra iniciada por el abad Domingo Manso fue continuada por su sucesor. El templo final, salvadas las distancias, no debió ser sustancialmente diferente en formas y conceptos a los templos abaciales de Oña y Arlanza. Del mismo plan de obras debieron formar parte el actual claustro y las dependencias monacales más señaladas: sacristía, *armariolum*, la sala capitular y el dormitorio común sobre ella y sala de trabajos en la zona este.

Creemos, pues, que las primeras obras del abad Fortunio consisten en completar y dar fin a los trabajos apenas iniciados por su antecesor. Su primera tarea es completar el templo y demás dependencias monásticas, dando fin a las obras de la "iglesia inferior" a la que se traslada el cuerpo del santo abad Domingo en torno al año 1086, que debe coincidir con la hipotética consagración de que habla la inscripción epigráfica copiada en el siglo XVII y el texto marginal de un documento conservado en la Biblioteca Nacional de París. El respeto a la iglesia de Santo Domingo es lógico en una persona como Fortunio cuya intención (así parece demostrarlo su comportamiento posterior) es engrandecer en sentido material y espiritual el monasterio con el atractivo de la custodia del cuerpo del santo taumaturgo, recreando en la medida de lo posible –aun a costa de parecer un anacronismo, una vuelta al pasado– el "entorno" cultural y espiritual en el que vivió, es decir, el entorno de la cultura hispánica de los siglos X y primera mitad del XI. Fortunio es un hombre de su época, se mueve en los círculos de poder, el monarca Alfonso VI le hace objeto de su protección, conoce a buen seguro las novedades que el románico está introduciendo en las manifestaciones artísticas del momento y participa activamente en las reformas en curso. Pero el cuerpo santo que quiere convertir en centro de peregrinación –y, por lo tanto, punto de atracción, de popularidad, de poder y de riqueza para el monasterio– creemos que le hace "conservar", en el último cuarto del siglo XI, el mundo espiritual y artístico hispánico del que procedía el talismán y razón de ser del cenobio silense. Puede ser ésta una explicación convincente para entender la presencia, en las galerías más antiguas del claustro (la oriental y la septentrional), de unos escultores que aúnan un conocimiento de las pautas del nuevo estilo con unas técnicas de labra minuciosas y preciosistas, como de orfebre o artífice eborario, y una espiritualidad intelectualista donde las figuras representadas no son portadoras de un mensaje por sí mismas, no importa su materialidad, da casi lo mismo que sean leones o sirenas; lo que importa es la sucesión ritmada de sus formas que quiere hacer "oír" a nuestros ojos el recitado monótono de los salmos que nos aísla de este mundo y nos traslada a otro trascendente y extático. No es éste el momento de desarrollar más esta idea, pero nos parecía necesario reflexionar brevemente sobre ella. Si a todo lo dicho añadimos que este mismo mundo ambivalente, que no olvida la vieja tradición aunque asuma la estética románica, es el mismo que percibimos en el Beato, que por estas mismas fechas se copia y se ilumina en el monasterio, espléndido "canto de cisne" del estilo pictórico mozárabe, quizá estemos en mejores condiciones para afirmar el carácter también ambivalente en lo arquitectónico y decorativo de las reformas, ampliaciones y mejoras que el abad Domingo Manso inicia en el viejo templo y que culmina felizmente, ya dentro de la plástica y formas del primer románico, su sucesor Fortunio.

Esta iglesia se convirtió en un auténtico santuario de peregrinación con un trasiego constante de devotos que obligó a convertirla en un relicario, a destinarla fundamentalmente a ese fin, procurando que interfiriera lo menos posible en la celebración de los oficios de la vida

monástica. Ello llevó a levantar una nueva iglesia monacal, la *ecclesia superioris* de los textos, que en gran medida se encuentra descontextualizada con la planta de la "iglesia inferior", la ahora destinada ante todo al culto del taumaturgo Domingo. Nos parece que este trabajo se pudo iniciar a finales del siglo XI o tal vez ya a lo largo de las primeras décadas de la siguiente centuria. La configuración de la nueva "iglesia monástica", destinada a los "divinos oficios", separada hasta cierto punto de la necrópolis-santuario en que se había convertido la anterior, nos parece una obra posterior a la precedente. El trabajo se hizo al este de ella sobre una necrópolis, en una zona muy rocosa, en terrenos sobre los que el monasterio no tenía al principio jurisdicción y posteriormente sí (parece que se hizo efectiva en torno al año 1125). Se edificó en un nivel bastante más alto que el templo anterior, con dos tramos de triple nave —el "coro bajo" de los documentos—, el primero de ellos sobre parte de los ábsides del templo precedente que ahora ya perdió por así decirlo esa función para quedar sólo como centro de peregrinación. Esas tres naves se remataron en cabecera triple en cascada y tal vez para compensar su escasa longitud (sólo dos tramos) se dotó al templo de algo inusual en sus compañeros de otros monasterios y en el catedralicio: un brazo transversal con pequeños absidiolos en su pared este. Ésta pasó a ser la "iglesia alta" por contraposición a la "iglesia baja" que era el santuario de peregrinación; estas denominaciones se debían al desnivel que entre ellas debía salvarse que, según las *Memoriae Silenses*, era de diez escalones, es decir, cerca de dos metros. La comunicación entre ellas era compleja, pues sólo desde la nave central y lateral derecha o sur se accedía al templo inferior mediante escaleras; la norte estaba murada y carecía de ellas. El brazo transversal presentaba, según el P. Nebreda, un aspecto notable (las ventanas que aún podemos ver en el tramo meridional, que se conserva, son prueba de ello) y uno de sus elementos más llamativos era el fuerte desnivel de norte a sur. Su incorporación planteó problemas en la zona sur con las construcciones que se abrían en el ala este del claustro (sala capitular y dormitorio), ya existentes puesto que formaron parte de la primera campaña de obras de Fortunio. Con posterioridad a la portada norte existente desde un principio se adosó una estructura de nuevo cuño, espectacularmente decorada según las noticias de las *Memoriae Silenses* y han puesto de manifiesto los



Santo Domingo de Silos

restos llegados hasta nuestros días. Ya hacia mediados del siglo XII o en fechas algo posteriores en el lado norte del templo, el que comunicaba con el exterior, se incorporó la torre y un pórtico que creemos fue una galería porticada; asimismo se modificaron la fachada occidental y los primeros tramos de la iglesia inferior convirtiendo el central en coro alto. Estas modificaciones van parejas a la edificación de las galerías superiores del claustro.

Posteriores añadidos, sobre todo de finales del siglo XV y comienzos del XVI, aumentarán la complejidad de este templo silense y provocarán, en algunos casos, serios problemas estructurales, según indican algunas fuentes del siglo XVIII, que debieron ser, entre otros factores, los que justificaron su demolición casi completa comenzada a partir del año 1751 para ser sustituida por un ambicioso proyecto que no llegó a completarse en su totalidad, dando como resultado el que actualmente vemos. Esta circunstancia, si bien nos ha privado de este singular templo monástico, no nos impide reconstruirlo con bastante fidelidad gracias a las numerosas noticias documentales, más o menos directas, que sobre ella nos proporcionan varios arquitectos en informes previos a su desaparición, diferentes descripciones del conjunto entre las que significamos la atribuida al abad Baltasar Díaz y varios planos.

Estas noticias nos permiten conocer, por ejemplo, la posible articulación interna de los ábsides, que se dibujan con columnas entregas internas y que, por tanto, no parece que anduvieran lejos de lo que aún podemos ver en los de Arlanza: una articulación de paramentos con la que el *magister operis* quiere "dar vida" al muro. En el central vemos un equilibrado juego de direcciones curvas (arcadas ciegas de medio punto peraltado), verticales (apeos de éstas y del arco triunfal) y horizontales (elevado podium, cenefas a la altura del arranque de las arcadas y de la bóveda). La decoración escultórica es muy discreta y no quita protagonismo a esta sabia articulación de paramentos. En los laterales es más sencilla (sólo con las cenefas horizontales) pero el habilidoso constructor introduce en ellos una variante no presente en el central: como apeo de los arcos triunfales doble columna hasta la altura de la primera cenefa y sencilla a partir de ahí. No parece probable que ello responda a dos momentos diferentes en el proceso constructivo sino más bien a la búsqueda, por parte del maestro de la obra, de esa diversidad que rompa la monotonía y la aplicación de un concepto estético muy querido a los gustos de esta época: el de *venustas* entendido como ornamentación exterior o como suntuosidad, siguiendo las ideas de San Isidoro, al que ya nos referíamos anteriormente en este mismo estudio. Similar reflexión podría aplicarse a la articulación interior del ábside central. Ningún resto material nos permite asegurar que en Oña tuviera similar forma pero nos decantamos claramente por un sí tras analizar otros templos románicos que estamos convencidos que tuvieron estrechas relaciones con dicho monasterio, como tendremos oportunidad de ver más adelante.

¿Qué podemos decir de las cubiertas de estos templos? Sin lugar a dudas bóvedas de cañón y horno en los ábsides, pero ¿y las naves? La información que nos proporcionan los templos en la actualidad nos lleva a pensar en cubierta de armazón de madera en Arlanza y en San Salvador de Oña, que fue reemplazada por otra abovedada, ya en la segunda mitad del siglo XV, de formas tardogóticas. El resultado del primer templo románico debió ser un espacio de planta de salón, con naves apenas marcadas espacialmente pero sí indicadas por la sucesión de arcos y pilares en sentido longitudinal, próximo en su concepción a los usos del mundo precedente con el que presentan no pocas cercanías. El módulo utilizado en la construcción de las naves da como resultado una gran aula aún lejos de las formas y conceptos del románico pleno del que sí participan los ábsides. Respecto a Silos, todo parece indicar que las naves de la iglesia inferior se cubrieron inicialmente con armazón de madera y que únicamente los dos primeros tramos lo hicieron con bóveda de crucería a finales de la Edad Media. La realización técnica, el módulo utilizado y la concepción espacial de la primera iglesia silense no debió ser diferente del que hemos apuntado para las de los otros dos monasterios. En este caso lo que sí es seguro es la existencia en la iglesia superior de una cúpula sobre el tramo de la nave central inmediato al ábside, de forma semiesférica (probablemente ligeramente elíptica) sobre base octogonal a la que hacen referencia varias noticias documentales; no creemos que se alzara sobre un destacado tambor sino que nos inclinamos más a relacionarla con las que aún

podemos ver en San Quirce, San Pedro de Tejada o San Pantaleón de Losa, todas sobre trompas, y en otros numerosos templos de otras zonas. Esta iglesia superior difiere sustancialmente de la precedente. Ambas son románicas pero completamente distintas tanto en su concepción espacial, ornamental y realización material. La segunda se ubica ya plenamente dentro del románico pleno y es una obra particularmente alta y esbelta a juzgar por la elevación y formas del brazo meridional de la nave transversal que aún podemos ver.

Así pues, los templos de estas tres importantes abadías —la primera fábrica— responderían a un modelo muy característico en el románico peninsular. La planta basilical de tres naves, rematada inicialmente en cabecera recta, más tarde en triple ábside en cascada, habla de que posiblemente formen parte de un modelo áulico existente en aquellas obras que nacen bajo su iniciativa o están cercana a ella. Sólo Silos rompe con ese arquetipo al realizar la nueva iglesia, algo después que en los otros casos, dando como resultado un templo de cruz latina. Respecto a la catedral románica de Burgos, creemos que también debió configurarse así. Trataremos de ello más adelante.

Además de la iglesia, un monasterio benedictino incorpora otras estancias entre las que destacan el claustro, la sala capitular, el refectorio y el dormitorio. En Arlanza y Oña podemos suponer, bien que con algunas dudas, la existencia de claustros románicos en los mismos lugares y espacios que los actuales (del siglo XVII y de los siglos XVI y XVII respectivamente). En Cardeña sólo han llegado hasta nosotros algunas arcadas por lo que únicamente el de Silos nos marca la pauta aunque algunas de sus características (por ejemplo, su doble piso románico) sean un *unicum* no extensible a los otros cenobios.

El claustro, *locus amoenus*, es un espacio definido por los edificios que le rodean y en ocasiones, como sucede en Silos y San Pedro de Cardeña, se adosan a ellos unas galerías cubiertas apeadas sobre podio y arcadas con una o doble columna. No parece que sea necesaria una construcción de las características y formas de los casos citados para que podamos hablar de claustro puesto que bien pudieron tener otras formas como parece debió suceder en San Pedro de Arlanza y tal vez en San Salvador de Oña. De éstos, caso de que hubiera galerías levantadas a la usanza de Silos o Cardeña, nada conservamos y algunos indicios apuntan a que no debieron existir. Sin embargo el patio ocupó un espacio cercano a los actuales y tuvo similar valor simbólico y en la organización del resto de la fábrica monástica.



Capitel del claustro de Silos

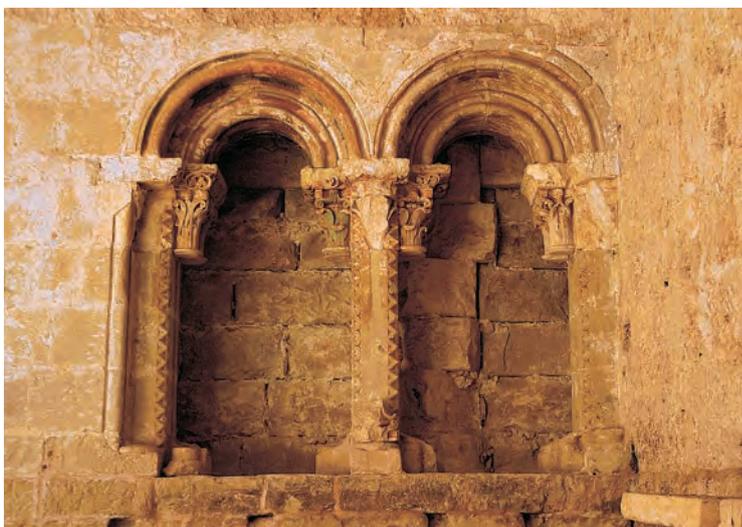
El claustro es un espacio nuclear en la organización de las dependencias y vida regular de los monjes o canónigos. En principio en torno a esta estancia se articulan otras tan importantes como la iglesia, sala capitular, refectorio, dormitorio, sala de trabajos, biblioteca, calefactorio, archivo y es ella en la que se desenvuelve la vida claustral como expresión de la felicidad y ambiciones supremas de quienes por él deambulan. Es el jardín del Edén, el punto de referencia de figuras geométricas con significado especial de perfección –cuadrado y círculo–, en el que están la fuente, los árboles y otras expresiones de la naturaleza que permiten a sus habitantes trascender y llevar una vida de perfección, no exenta de tensiones. Al igual que en las galerías porticadas, las crujías se elevan sobre un podium, abren al jardín mediante arcadas sobre columnas; gruesos pilares angulares y a veces centrales sirven como elemento de sustentación de la estructura que se cubre con madera. El único que tiene doble piso y que se conserva íntegramente es el de Santo Domingo de Silos.

Es un patio de planta irregular, un cuadrilátero, aunque a primera vista nos da la impresión de ser un cuadrado. Sus galerías se levantan sobre un terreno rellenado bajo el cual están los testigos de lo que fueran las construcciones de época prerrománica. Sobre un podium, poyo, que recorre las cuatro galerías inferiores y sólo se interrumpe en las crujías este y norte para dar acceso al interior del patio, se levantan dobles columnas, los correspondientes arcos de medio punto, el muro y toda la estructura del piso superior. Por su interior, sólo en las crujías inferiores, se voltea una arquivolta que parte de la base del arco en el centro y en los extremos de cada ala. Se da fin al muro interno en una cenefa decorada con el clásico ajedrezado. La decoración de la arquivolta varía entre las galerías este y norte y las sur y oeste.

Las arcuaciones que componen las galerías se ven reforzadas por cuádruple o quíntuple columna en el centro de cada una, en las inferiores y por un pequeño pilar en la parte alta. El conjunto presenta notable esbeltez por la carencia de grandes pilares sólo existentes en los ángulos. Una vez más hay pequeñas diferencias entre los inferiores y superiores pues los primeros añaden unos espectaculares paneles con relieves. En el plan primero se utilizó un contrafuerte exterior para reforzar el centro de las galerías inferiores, aunque sólo se llegó a colocar en la este y norte.

Los arcos son de medio punto, de luz diferente entre unas y otras galerías, aunque la altura de las columnas es uniforme. La sección es de arista viva en las galerías inferiores y con una moldura de medio bocel en las superiores. Sólo algunas arcadas del ala sur superior, desde la número 45 a la 52, tienen una moldura considerablemente mayor. Mientras el grosor de los podiums y de los arcos de las crujías inferiores es igual, en las superiores las medidas difieren dos a dos: este y norte de un lado y oeste y sur de otro.

San Salvador de Oña: arcadas de la sala capitular



En todo el claustro se utiliza columna doble, con el correspondiente capitel doblado e individualizado. Este elemento sustentante y de enorme importancia estética en el conjunto, consta de las tres partes características de la columna románica. En primer lugar está la basa que se compone de un plinto, doble toro y una escocia. Los fustes, siempre monolíticos, presentan mayor variación. Los de las galerías inferiores este y norte tienen un ligero éntasis en el centro y se ornamentan con leves molduras horizontales; los de las otras dos galerías inferiores son completamente cilíndricos y todos los de las superiores se componen de una sola pieza, aunque simulan doble. Los capiteles, por lo general exentos excepto los adosados a los pilares centrales (claustro alto) y angulares, son todos dobles y presentan dos partes claramente diferenciadas: el equino con un acusado collarino y el cimacio o ábaco. Una vez más encontramos algunas otras diferencias

que deben ser reseñadas. Tanto los equinos como los cimacios de las galerías este, norte y algunos de la oeste, individualizan los tambores y los cimacios describen una ligera moldura cercana al cuarto de bocel. Por contra los restantes equinos describen un plano inclinado continuado, no individualizan los tambores y los ábacos adoptan la forma de una cuidada moldura de cuarto de caña.

Desde el ala este del claustro inferior se accede a la sala capitular románica de la que quedan en pie las arcadas, algo de los muros y el resto notablemente alterado. En el ángulo noreste se abre una escalinata que salva el desnivel existente entre el nivel del piso de la iglesia románica (brazo sur) y el del claustro y nos conduce a la singular portada de las Vírgenes.

De los muros románicos que circundaban el claustro sólo quedan en pie los este, oeste y sur (con la alteraciones del paso del tiempo), mientras que el norte se destruyó al levantar la actual iglesia de estilo neoclásico. Por ello ha desaparecido la portada de San Miguel. Importa aquí destacar que paralelo al muro sur se ubicaba el refectorio medieval, colocado en un desnivel cercano a los dos metros bajo el actual piso del claustro. En las crujías superiores encontramos dos importantes portadas, situadas en el muro oeste. La primera de formas y estilo románico, comunicaba con la biblioteca y la segunda lo hace con la estancia, celda, que se supone ocupó el abad Domingo Manso (Santo Domingo) en el tiempo que vivió en el monasterio.

Los claustros son un todo cerrado que empieza y termina en sí mismo. La imagen más común y habitual es la que percibimos en Cardeña, Claustrillas y Villamayor de los Montes donde a pesar de lo clausurado del espacio fuga hacia el infinito y exterior. Es como el clamor y el juego mental del caballero del espíritu quien, desde su silencio, ascesis y mundo cerrado, aspira a lo sublime y supremo. Ese contraste entre el aquí y el infinito que se contempla a través del bosque de columnas, múltiples arcadas y diferentes sugerencias encerradas en los capiteles, pilares, pinturas y reposadas lecturas permite al monje estar en continuo acto de contemplación de lo eterno. El paseante, el lector y el monje que vive en continua vigilia encuentra en el espacio oscuro y acogedor de las galerías un auténtico contraste con el patio luminoso y la inmensidad del cielo que deben llevar a la contemplación y a dejarse mecer en los bondadosos brazos del Ser Supremo. Las formas de las columnas, las relaciones entre las distintas partes de la estructura, el juego de los pilares y el valor de los huecos difieren en cada uno de los casos pues cada uno de ellos está realizado con planteamientos estéticos diferentes.

El claustro silense presenta la novedad, único caso entre todos los del estilo llegados hasta nuestros días, de la existencia de doble galería. Este hecho no parece que estuviera en los planes de quien inicia las obras a finales del siglo XI pues se llega a levantar completamente de acuerdo a ese primer modelo, ampliándose hacia mediados del siglo XII con las crujías superiores. El sentido austero de las trazas, el juego de medidas, la inexistencia de pilares en el centro de cada crujía y la calidad del relieve de los capiteles y paneles de los ángulos son todo un lenguaje plástico. Todo ello se ve avalado por la diferente tipología de tambor que se utiliza en unas zonas y otras, por el juego de quintuples columnas del centro de cada crujía y por la utilización caprichosa (con ribetes claramente plásticos) de las columnas torsas de la galería occidental. Manteniendo en lo esencial los mismos conceptos y planteamientos estéticos, en las crujías superiores se añade la moldura abocelada de los arcos, los pilares del centro de cada ala, el sentido monolítico de las columnas y la diferente forma de articular el interior con arquivolta y no cenefa.

Un claustro que mantiene parte de su estructura románica, de planta rectangular es el del monasterio de monjas benedictinas de Tórtoles de Esgueva, en la actualidad dentro de una propiedad privada. Se conservan las arcadas de todas las crujías pero bastante alteradas. El conjunto parece obra de finales del siglo XII. Las arcadas de acceso a la sala capitular, responden a la tipología silense aunque sus trazas sean plenamente góticas y las veamos con frecuencia en las salas capitulares cistercienses.

Las salas capitulares las conservamos en diferentes condiciones. Todas ellas debieron ser un espacio cuadrado (aún lo siguen siendo las de Arlanza y Oña), abierto a la galería este del

claustro mediante una arquería, con una de ellas rasgada hasta el suelo con función de portada. Tales arcos se conservan muy bien en la de Silos y hablan un lenguaje estructural y formal similar a la galería este del claustro. Por contra, nada sabemos de la cubierta, arrasada cuando sobre esta sala –que ya había perdido con anterioridad su forma primitiva con la incorporación de una “cabecera” poligonal y su función pues se había transformado en capilla funeraria– se ancló parte de la estructura de la capilla de Santo Domingo en el siglo XVIII. En lo tocante a las de Arlanza y Oña, también cuadradas, posee cada una de ellas peculiaridades que las convierten en sendos *unicum* en el románico burgalés. De la primera nos queda poco más que el espacio: planta cuadrada recorrida por un podium en sus lados este, sur y norte, sobre el que se levantan dos arcadas ciegas de medio punto apeadas en columnas. Con toda probabilidad inicialmente se abovedó (también la de Silos) pues encima de ella se situaba el dormitorio común. Pero añadidos posteriores –aunque aún dentro del románico– elevaron sobremanera este espacio, abriendo en sus muros vanos dobles con ajimez central y cuidadas pinturas murales encima de las primeras arcadas. Resultó ser, seguramente, un espacio destacable por su altura final y, desde luego, por su decoración pictórica parcialmente conservada fuera de España. Otra originalidad de esta sala es que su comunicación con el ala este del claustro, al menos con el actual levantado en el siglo XVII, no se hizo con el procedimiento más habitual (portada central flanqueada por vanos tipo ventana) sino a través de doble portada con sencilla arquivolta tanto interior como exteriormente. Vemos, pues, ese afán por la innovación claramente manifiesto en el diseño de esta sala capitular, afán que también es perceptible, bien que con distintos resultados, en la del monasterio de Oña. El espacio de esta sala capitular de Arlanza ha sufrido notables modificaciones a lo largo del tiempo a pesar de las cuales mantiene su estructura en lo esencial: la planta cuadrada articulada en torno a la doble arcada de cada muro, realizada de acuerdo al primer plan, se ha mantenido a pesar de los cambios que supusieron las espectaculares pinturas y los añadidos en la primera mitad del siglo XVII con las arcadas superiores y la portada abierta en el muro meridional.

La de San Pedro de Cardeña, ubicada en el ángulo sureste, conserva únicamente en pie la quintuple arquería, la definición del espacio y la escultura monumental, pues el resto ha sido profundamente remozado y restaurado en tiempos recientes. Como sucede en Arlanza, se sitúa en uno de los ángulos de la crujía este del claustro y no en el centro como se ubica en Silos. Nuevamente, el que se trate de una obra tardorrománica, lo mismo que parte del claustro, pudiera ser la razón de esa coincidencia, aunque en esta ocasión sí que da acceso a la galería de un claustro románico, como son las dos que quedan de lo que fueran las cuatro precedentes.

Algo alterados y ocultos por la pared este del claustro tardogótico están los vanos y portada de acceso a la sala capitular de San Salvador de Oña que responden a los usos habituales con la cuádruple arcada y el vano central que es la portada de ingreso. La obra que vemos en la actualidad, algo alterada al haberse destruido la portada y parte de alguna de las arcadas, nos parece fruto de una modificación de finales del siglo XII a la que debe corresponder la actual cubierta de bóveda de crucería, uno de los primeros ejemplos de estructura ochavada de la historia de la arquitectura. En esta ocasión se puede ver cómo los capiteles, todos ellos de temática vegetal, conservan gran parte de la policromía. Las dobles arcadas se adosan al muro y se levantan sobre un mainel central conformado por un pilar y dobles columnas adosadas. La arcada central, portada, se apeaba sobre los pilares que la separaban de las arcadas. Es una obra que se levantaba sobre un podium algo más elevado que el silense. Estas arcadas responden a una concepción muy diferente de la vista en Silos y parecen ya obra de la segunda mitad del siglo XII. La sala capitular oniense se ubica en el ángulo noreste del claustro, dejando un pequeño hueco entre ella y el templo. El actual lugar presenta planta cuadrada y es el fruto del paso del tiempo, pues ha sufrido importantes reformas y añadidos. Como las de Silos y Arlanza parece que, a partir de un determinado momento, fue destinada a lugar de enterramiento de abades como ponen de manifiesto los sarcófagos y lucillos sepulcrales. Los

restos materiales de los pilares de las arcadas, el tipo de capiteles y su relieve nos están indicando que este espacio, tal como lo conocemos en la actualidad, debió realizarse en las décadas finales del siglo XII o primeras del XIII. Al igual que en Arlanza tiene una ubicación algo atípica y su incardinación con la cabecera del templo presenta no pocas dificultades, posiblemente porque la misma no formó parte del primer plan del monasterio en la medianía del siglo XI y tal vez también porque, a diferencia de Silos y Cardaña, no se accedió a ella desde un claustro románico propiamente dicho.

Finalmente las restantes estancias (dormitorio, sacristía, *armariolum*, refectorio...) han sido todas ellas muy alteradas aunque en muchos casos existen los espacios que ocuparon, reutilizados para otros usos, en ocasiones con testigos arqueológicos de su función primitiva. A la hora de acercarnos a estos monasterios vinculados a la observancia benedictina, suponemos la existencia de las estancias habituales en ellos según el plano imperante a finales del siglo XI sin que ello implique que tengamos restos materiales de todas ellas. Por ello suponemos que en el ala este, sobre la sala capitular y otras estancias de la zona inferior, se debiera ubicar el dormitorio. En Silos podemos reconstruir con bastante facilidad los espacios de la zona inferior de la panda este que van desde la sacristía, *armariolum* y sala capitular hasta la sala de trabajos o *mandatum*. En Oña se puede localizar el refectorio, paralelo a la galería sur del claustro, lo mismo que sucede en Silos. Por contra en Arlanza no tenemos testigo alguno de ello y en Cardaña, al colocar el templo al sur, la panda del refectorio es la norte. Sólo en Silos conservamos noticias de la cilla y hospedería-enfermería situadas en la panda occidental sin que ese extremo se pueda constatar en los restantes por las profundas modificaciones habidas con el paso del tiempo.

No pretendemos ahora otra cosa que significar algunas similitudes existentes en la escultura monumental de los templos abaciales de Oña y Arlanza, sin olvidar la cercanía tipológica de los equinos de los capiteles de la fachada occidental del primer lugar y los más antiguos de la torre de Cardaña. En todos los casos el lenguaje formal se aproxima a los usos del primer románico tanto en temática como en técnicas de labra. Todo ello confirma que los primeros templos de estos monasterios debieron dar comienzo hacia mediados del siglo XI. Sólo en Arlanza conservamos algunos capiteles de la cabecera, de triple ábside, que ponen de manifiesto una cercanía formal con quienes les precedieron. En los otros casos o no los conservamos o forman parte de unas obras bastantes posteriores como se puede comprobar en Oña.

Los restos materiales que han llegado hasta nosotros nos permiten afirmar que únicamente en Silos y San Salvador de Oña hay una evolución en la escultura monumental y en ambos casos hay talleres de notable calidad que difunden sus formas y conceptos plásticos en el entorno cercano y más alejado. La gran época de Silos –prescindimos de los trabajos de los primeros maestros del claustro inferior–, es a partir de la segunda o tercera década del siglo XII, cuando se completa el claustro inferior y la de Oña es ya en la segunda mitad de esa centuria, como ponen de manifiesto los restos del relieve de la cabecera del refectorio, los cuidados y exquisitos canecillos, los capiteles de la sala capitular y el relieve que nos queda de los ábsides levantados en época tardorrománica. Todo parece indicar que los talleres y maestros que trabajan en estos lugares son los únicos que logran traspasar los muros monásticos y dejar una profunda huella en numerosos templos del entorno como tendremos ocasión de ver al tratar los talleres y escuelas de la actual provincia burgalesa.

A los mismos presupuestos estéticos que estos grandes templos monásticos debió pertenecer el de la catedral de Burgos, situado en parte del espacio ocupado por el templo actual, bien que en un nivel algo más bajo, prolongando sus naves hasta el actual crucero donde se ubicaban los ábsides. Para esta reconstrucción hipotética el principal aval es la “claustra vieja” adosada a la nave meridional que correspondía exactamente con los cinco tramos de las actuales naves del templo gótico. El hecho de que el módulo utilizado en los tramos susodichos no se corresponda con lo que es habitual en una catedral gótica sino que más bien su desarrollo responda a los usos imperantes en las catedrales y monasterios románicos, nos hace pensar que

las naves del actual templo gótico se levantan sobre la construcción precedente. Aunque sin mucha certeza, parece que esta obra estaba ya levantada en gran medida el año 1085 cuando se dota el altar mayor dedicado a Santa María. El año 1092 sabemos de la existencia de otros altares erigidos en honor de San Nicolás y de Santiago, lo que indica que se celebraba culto en ella y que posiblemente estuviera terminada.

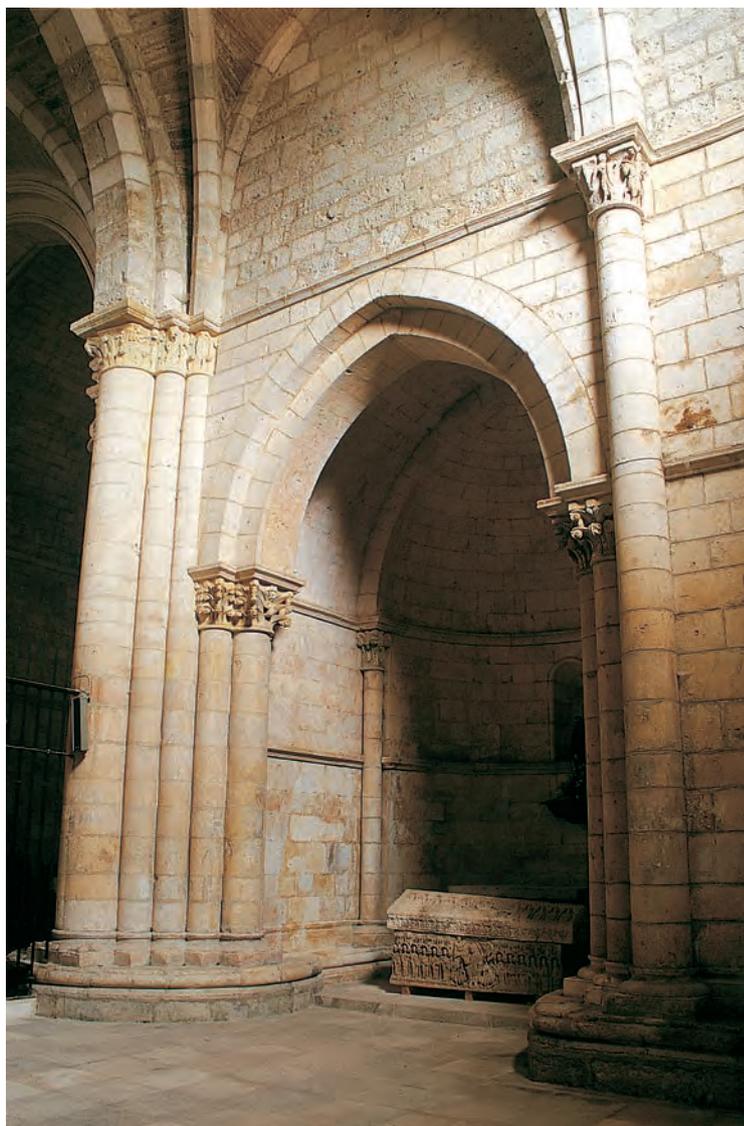
2) Los monasterios de canónigos regulares

A pesar de que, en aras de la claridad de la exposición, les dedicamos este apartado, lo cierto es que en él no analizaremos todos. Y ello porque si bien todos tuvieron templos destacados por sus calidades arquitectónicas y/o decorativas, éstas responden a diferentes sensibilidades en función de su historia pasada y de su emplazamiento (San Millán de Lara), de su momento fundacional (San Juan de Ortega) o de otras razones. El primero, por ejemplo, será estudiado, por esos motivos, dentro de la Escuela de la Sierra y algo similar podemos decir del de Aguilar de Bureba en relación al mundo oniense. Respecto a San Juan de Ortega, los datos apuntan a que sus edificaciones se estaban levantando cuando muere Juan de Quintanaortuño

en 1163, siendo muy probable que cuando Alfonso VIII lo cede al cabildo catedralicio de Burgos (1170), lo esencial de las mismas ya estuviera concluido. Con este tipo de fechas, el tipo de románico que allí vamos a encontrar no guarda relación ninguna con el analizado en los cenobios benedictinos.

Pero nos queda San Quirce y este sí que se configura en paralelo a los monasterios benedictinos vistos y al templo catedralicio. Su fundación viene de la mano del conde Fernán González y de su mujer Sancha el año 929, pero la "basílica" de la que habla el documento fundacional no es desde luego el templo que vemos hoy día. A pesar de este origen áulico, el monasterio no tuvo un desarrollo tan floreciente como otros contemporáneos suyos: no parece que constituyera un señorío monástico de importancia y, desde luego, no entró en la dinámica de la benedictinización. Sin embargo sí fue levantando sus edificaciones, entre ellas el templo consagrado el año 1147 por el obispo de Palencia acompañado de los de Burgos y El Burgo de Osma, amén de numerosos magnates y abades de la zona. Quedó enseguida agregado a la catedral de Burgos; a partir de ese momento el señorío del lugar, con rango de abad, lo ostentará un canónigo burgalés y allí residirán unos pocos canónigos manteniendo el culto. No habrá nunca una comunidad monástica al estilo de las de los cenobios benedictinos vistos y, probablemente, la de canónigos no fue nunca muy numerosa lo que tal vez visto desde nuestros días pueda considerarse una fortuna porque no parece que dichos canónigos, ni por razones físicas ni de prestigio, necesitaran alterar sustancialmente el templo románico. Éste solamente recibió un abovedamiento barroco en su nave, con formas propias del siglo XVII, la incorporación de una sacristía

San Juan de Ortega: alzado del brazo sur



adosada al sur del tramo recto del ábside y el poco afortunado remate de la torre. De las restantes edificaciones románicas nada ha llegado a nuestros días. Debemos, pues, centrarnos en el templo.

La iglesia es una sencilla edificación propia de un monasterio de menor entidad, pero de un enorme interés para nosotros. Dado que la descripción minuciosa de los diferentes elementos que la integran se halla en el correspondiente estudio monográfico, prescindimos ahora de ella y pasamos a señalar los aspectos estructurales y ornamentales que hacen de este templo algo muy notable. Respecto a los primeros, además de la excelente calidad de la fábrica, destacan los vanos del ábside con forma de óculo y la cubierta a base de losas de piedra dispuestas de forma imbricada. Asimismo reseñable es la cúpula del crucero donde es aún más palpable la calidad de la estereotomía con la que se trabajan los sillares dispuestos en sucesivos anillos concéntricos hasta llegar a la clave. Como contrapunto a estas y otras características notorias, el engarce entre el ábside y el crucero pone de relieve algunas vacilaciones y tal vez un cambio de plan y equipo. No deja de ser chocante que haya dos arcos triunfales.

De un análisis detenido de la estructura se deduce que hay, por lo menos, dos momentos distintos en la edificación románica. Por un lado el ábside cuyos constructores nos parecen excelentes conocedores del oficio, de las técnicas tardorromanas y hacen gala de un sentido clásico de las proporciones. Aportan un concepto espacial y de iluminación más vinculado a la tradición hispana que otra cosa hasta el punto de que creemos estar ante la pervivencia de unos modos de hacer anclados en una tradición no perdida que el *magister operis* y la cuadrilla que aquí trabaja dominan muy bien. Demuestran ser buenos en su oficio y por ello nada tiene de raro encontrarles trabajando en un lugar ligado a la familia condal. Similar relación veremos en otros lugares.

Por otro lado, el crucero y la nave, particularmente el primero por su volumen constructivo, dan lugar a mayores complicaciones técnicas y quien emprende tal labor parece disponer de mayor información sobre las nuevas técnicas constructivas. Los cuatro arcos torales sobre los que se alza, que ya no son peraltados como el arco triunfal más antiguo, ponen de manifiesto un sentido de la proporción de nuevo cuño. Podríamos seguir añadiendo otros detalles concretos que abundan en la misma idea: demostrar la existencia de dos momentos románicos en el templo. Incluso podemos pensar en un tercero al que pertenecería la portada oeste puesto que sus proporciones son notablemente distintas a la norte y la organización interna del vano parece indicar que pudo haber anteriormente otra de diseño y estructura más sencillos. Por contra la que vemos ahora habla con una grandilocuencia propia de un momento muy avanzado del estilo cuando las proporciones más clásicas (muy evidentes en la portada norte) han sido sustituidas por otras de nuevo cuño. El análisis de su ornamentación escultórica nos lleva a similares conclusiones.

La escultura monumental en este templo es abundante y variada desde el punto de vista iconográfico y de ubicación porque a los numerosos capiteles del interior y de las portadas y a los no menos numerosos canecillos, hay que sumar los relieves colocados a modo de metopas entre los canecillos de la portada oeste y, sobre todo, los relieves que ornamentan el muro de la portada norte (en las enjutas y en el centro, sobre las arquivoltas). Vayamos por partes y detengámonos primero en los capiteles del ábside y del crucero, bien diferentes tanto desde el punto de vista técnico como iconográfico. De los catorce primeros (los del ábside) ocho son de temática vegetal, tres de temática animal (con águilas, simios y leones respectivamente), dos alegóricos y uno con la teofanía de Cristo. Su labra es dura, poco detallista y el relieve tiende al medio o escasamente alto. Desde el punto de vista compositivo no apreciamos grandes calidades: las figuras simplemente se colocan unas junto a otras, aunque bien es verdad que los temas elegidos no incluyen ninguna escena en sentido estricto, por lo que esta cuestión pasa bastante desapercibida. El capitel con la teofanía de Cristo merece una atención especial puesto que el tema se repite en los relieves de la portada norte pero con sensibles diferencias tanto técnicas como iconográficas. En el capitel que nos ocupa la figura de Cristo, de

gran tamaño al igual que las de los ángeles que sostienen el clípeo, nos trae a la memoria las de los Beatos: está entronizado, con un libro en la mano izquierda y en actitud de bendecir con una mano derecha de gran tamaño que incluso desborda el clípeo; éste, por su parte, es una auténtica mandorla, es decir, una figura almendrada obtenida por dos segmentos de círculo que se cortan. En su parte superior se lee "DE SEDE MA (iestatis)", frase que aplicada al Señor bendiciendo sobre su trono tiene una clara procedencia apocalíptica (*et cum darent illa animalia... benedictionem sedenti super thronum*, 4,9). Finalmente la representación que estamos viendo posee un elemento iconográfico único en el románico burgalés: la presencia de los ángeles sosteniendo la mandorla, que enlaza con tradiciones muy antiguas, tardorromanas (como vemos en Quintanilla de las Viñas). La ornamentación escultórica del ábside nos lleva, pues, a similares conclusiones a las que llegábamos analizando su arquitectura.

Respecto a los capiteles del crucero predominan en ellos temas narrativos del Antiguo Testamento, con leyenda explicativa incluida en la mayoría de ellos, junto a una *Maiestas Domini* de concepción sensiblemente distinta a la vista anteriormente.

Asimismo la presencia de escenas es una característica de ambas portadas, mucho más evidente en la oeste que en la norte; en esta última se ubican en el muro de la portada y son variopintas, sin conexión entre ellas: un Pantocrátor con el Tetramorfos, una Anunciación y una Visitación, tres arcángeles, un sagitario y Sansón desquijarando al león. Por el contrario en la oeste y en un marco poco habitual (canecillos y metopas entre ellos) podemos "leer" un relato muy sintético del Génesis con Adán, Eva y el Padre Eterno en el Paraíso, su pecado, su expulsión, la historia de Caín y Abel, junto a los curiosos personajes con la leyenda de *Mala cago* e *Io cago* y otros que se enfrentan cuerpo a cuerpo (*Lucta*) o armados (*Lidiatores*). Aquí sí vemos una conexión entre las escenas, aunque para ello unas deban ser leídas en clave simbólica y otras no. Ello y las proporciones más clásicas de la portada norte en relación a la mayor ampulosidad de la oeste, nos lleva a colocarlas en el haber de talleres diferentes; el que trabaja en la norte estaría en un momento más temprano del estilo, cercano a los planteamientos iconográficos del que lo hace en el ábside por el hecho de "salpicar" su portada con representaciones que son, cada una, una escena, pero sin conexión narrativa entre ellas. Bien distinto, pues, a lo visto en la portada oeste, que por esas razones y por las indicadas al tratar de su arquitectura creemos que pertenecería a un momento posterior y cerraría así la secuencia románica de este templo.

Pero las diferencias de toda esta ornamentación del crucero y las portadas respecto a la del ábside no son sólo iconográficas sino también técnicas. Los escultores parecen dominar mejor el oficio y logran unas composiciones de mayor calidad y plasticidad. Las figuras humanas, aunque siguen ofreciendo un canon poco estilizado, están dotadas de mayor naturalismo en su físico y en sus actitudes. De todos los relieves señalados, destacan por su técnica los del muro de la portada norte: a pesar de ser bastante bajos, las figuras se despegan del fondo por la hábil utilización de las texturas y la definición de los perfiles. Además el escultor pone en práctica un recurso técnico con el que logra gran plasticidad: encuadra las figuras en un marco rehundido con lo que "sobresalen" ópticamente mucho más de lo esperable por la materialidad de su volumen.

¿A qué conclusiones podemos llegar después de este análisis? Las fechas conocidas de este lugar, ante todo la de 1147, no desentonan con el templo que podemos ver en la actualidad, que pudo estar perfectamente concluido en ese momento. Su punto de partida puede estar en la segunda mitad del siglo XI con la edificación del ábside. Entre ambas fechas una secuencia de unos 50 o tal vez 60 años durante los cuales trabajaron aquí artistas y artesanos de diferente cualificación con resultados muy notorios tanto a nivel estructural como ornamental y con una clara evolución (al menos en lo que se refiere a la escultura) en lo técnico y en lo iconográfico. No detectamos una ligazón directa y clara de este templo con otros hasta llegar a formar una escuela aunque en la técnica constructiva el nombre de Arlanza nos venga a la mente así como el de San Pedro de Tejada y, en general, con todo ese mundo del románico áulico que



*San Quirce de Los Ausines.
Detalle de la portada occidental*

en nuestro entorno es perceptible ante todo en los monasterios.

El monasterio de San Juan de Ortega, emparejado con el anterior no por cronología sino por ser asimismo de canónigos regulares, nos depara la grata sorpresa de ser una de las escasas obras que conserva la triple cabecera en derrame correspondiente a un templo de tres naves longitudinales más una transversal bastante desarrollada. Por contra, el resto del templo es de un momento más avanzado y nada queda de las restantes dependencias monásticas medievales.

El interés de algunos monarcas castellanos (Alfonso VI y Alfonso VII entre otros) por vincular su reino a las corrientes culturales imperantes en el ámbito europeo les llevó a prestar una especial atención a los caminos por los que esa conexión podía establecerse. En relación a ello están las figuras de Domingo de la Calzada y Juan de Quintanaortuño quienes, a partir del 1098 y con la ayuda regia, levantan un hospital y un templo dedicado a San Salvador en Santo Domingo de la Calzada. La muerte del primero y otros problemas llevan a Juan a emprender la peregrinación a los Santos Lugares y, a su regreso, en la espesura de los Montes de Oca y con el apoyo de Alfonso I el Batallador, decide construir una capilla en honor de San Nicolás de Bari por la ayuda que este santo le proporcionó, según la tradición, en su viaje de regreso desde Jerusalén. A partir de ese momento recibe numerosas donaciones de los reyes Alfonso VII y Sancho III y en torno suyo se va constituyendo una comunidad de canónigos regulares. Cuando Juan de Quintanaortuño muere el año 1163, a buen seguro las edificaciones monásticas estaban en proceso de construcción y tal vez esta muerte tuvo mucho que ver, de forma más o menos inmediata, con una ralentización de ese proceso. En 1170 Alfonso VIII cedió el monasterio al cabildo catedralicio de Burgos; a partir de este momento, al igual que hemos visto en San Quirce, el cargo de abad lo ostentará uno de los canónigos de dicho cabildo. Finalmente, en 1433 el obispo de Burgos Pablo de Santa María, de acuerdo con el prior del monasterio jerónimo de Fresdelval, decide que el de San Juan de Ortega también lo sea.

Estamos, pues, ante una obra de la segunda mitad del siglo XII, notoria por la calidad formal de su arquitectura. Llama la atención el ábside central, poderoso foco de atracción visual por su calidad estructural, su altura y la articulación de su paramento con fines eminentemente plásticos a base de arcadas ciegas y voluminosos haces de seis columnas que destacan del plano del fondo y entorpecen el suave discurrir de la luz sobre la superficie curva del ábside, provocando así juegos de luces y sombras propios de la estética tardorrománica. El impacto visual viene acrecentado además por los paramentos lisos de los ábsides laterales. Asimismo el interior del ábside central nos sorprende por las gruesas nervaduras de su bóveda y el marcado abocinamiento de las ventanas con barrocos efectos de luces y sombras producidos por el escalonamiento de molduras aboceladas. La nave transversal, muy desarrollada, marca el final de esta primera etapa de obras que no tuvo continuación hasta siglos más tarde, concretamente a mediados del siglo XV.

Numerosos capiteles del interior podemos incluir como románicos. Dominan los vegetales de distintos tipos. Junto a ellos, animales fantásticos (grifos), lucha de caballeros y la escenificación del ciclo de Navidad (Anunciación, Visitación, Natividad y Anuncio a los pastores). Los rasgos técnicos de la mayoría de ellos nos hablan de unos escultores de grandes recursos que saben dotar a sus figuras de expresividad, de plasticidad, que saben componer escenas ligando anímicamente a sus personajes... etc. Viéndolos nuestra mente se va a esos momentos finales del siglo XII o comienzos del XIII, muy fecundos en "escuelas" románicas entre las que sobresale la

silense dentro de cuyo amplio radio de acción estarían algunos de estos capiteles mientras otros (la mayoría de los vegetales) responderían más a los usos tardorrománicos, con depurada técnica pero escasa creatividad.

3) *Los monasterios cistercienses y premonstratenses*

El primer hecho que llama la atención es la cuidada acomodación a un arquetipo de planta monástica de tipo benedictino en todos ellos, reconstruible en muchos casos con los restos materiales que han llegado hasta nosotros. Las estancias se organizan, como en el caso benedictino, en torno al claustro, colocando la iglesia tanto al norte, como vemos en Villamayor de los Montes, Las Huelgas de Burgos, Bujedo de Candepajares y de Juarros, o al sur como sucede en Santa María de la Vid. Sólo el monasterio de Las Huelgas, en lo esencial obra del siglo XIII, mantiene la planta primera sin excesivas alteraciones, aunque en este caso haya dos claustros: Claustrillas y el de San Fernando que es el que funciona como eje vertebrador del monasterio.

Cercano a la tipología y a los usos cistercienses está el monasterio de Santa María de la Vid. De él conservamos parte de las pandas este y sur del antiguo claustro y podemos reconstruir con cierta aproximación el resto. El claustro del monasterio premonstratense de Nuestra Señora de la Vid conserva grandes similitudes en su organización con los de la catedral de El Burgo de Osma y colegiata de San Pedro de Soria. Parece que el actual, de fábrica y trazas renacentistas aunque con formas góticas y claustro alto ya barroco, se levanta sobre la superficie que ocupara otro románico del que únicamente queda parte del muro perimetral en el que se significan las arcadas de la sala capitular, la portada de acceso a la huerta, todas ellas en el muro este, y el vano de acceso al refectorio (muro norte). El emplazamiento del claustro es adosado al muro norte de la iglesia, lo mismo que sucede en la catedral de El Burgo y en la colegiata de San Pedro de Soria con las que guarda notables relaciones formales, sobre todo con la primera como veremos al presentar las arcadas de las salas capitulares.



Villamayor de los Montes: ala este del claustro

De mayor sencillez estructural y un solo piso, son los de las Claustrillas y Villamayor de los Montes, ambos pertenecientes a monasterios femeninos de la Orden del Cister. Entre ellos encontramos muchas similitudes formales, conceptuales, estilísticas y sobre todo en lo que hace a la escultura monumental, pero también hay diferencias por los distintos maestros que en ellos trabajaron. El primero presenta un patio de planta cuadrada, bastante regular, pequeño podio, dobles columnas muy estilizadas y pilares angulares y centrales en cada una de las crujías. Las doce arcadas de cada crujía se prolongan, interior y exteriormente, con unas molduras que dan un aspecto elegante y airoso a la obra. El segundo es un cuadrilátero, con las crujías este y oeste mayores (veinte arcadas cada una) mientras que la norte tiene dieciséis y una de mayor porte y la meridional dieciocho con una arcada enmarcada mediante los correspondientes pilares que da acceso directamente al pozo. Ambos parecen obra ya de la segunda mitad del siglo XII y tal vez concluidos a principios del XIII, sobre todo el de Villamayor. Tienen notables relaciones formales y conceptuales con el de San Andrés de Arroyo, obra también cisterciense, cuyo monasterio, al igual que el de Villamayor, estuvo ligado a Las Huelgas y además estuvo incluido en la antigua provincia burgalesa hasta el siglo XIX. A pesar de las notables relaciones estilísticas existentes entre ellos, nos parecen obra de maestros y talleres diferentes y cada uno con notable personalidad.

Un monasterio benedictino en su origen –fue dependencia de Santo Domingo de Silos– que a partir del año 1194 se integra en la observancia cisterciense en la que permaneció hasta la exclaustración de 1836, es San Pedro de Gumiel. La fábrica monástica es hoy un montón de ruinas apenas perceptible pero afortunadamente han llegado hasta nosotros restos escultóricos que nos permiten hablar de la existencia de un claustro que escultóricamente tenía grandes afinidades con la última etapa de trabajos del claustro inferior de Silos. Ello nos permite hablar de una obra de la segunda mitad del siglo XII.

Uno de los diseños de arcadas de acceso a la sala capitular más modernos y al mismo tiempo impregnados de mayor imaginación y espectacularidad es el que contemplamos en el monasterio de Nuestra Señora de la Vid. En esta ocasión únicamente podemos ver parte de la fachada, estructura y diseño que se podía contemplar desde el claustro pues el espacio ocupado por la sala capitular ha sido profundamente transformado y difícilmente se puede recuperar. Desde la sencillez solemne y monumental de las arcadas silenses de finales del siglo XI a estas de bien entrada la segunda mitad de la siguiente centuria, ha pasado el tiempo y los conceptos plásticos se han visto ampliamente modificados. En La Vid la espaciosa portada de acceso a la sala capitular se ve flanqueada por dos amplios vanos que sirven de marco a la doble arcada con mainel central de cuidada columna torsa y dobles columnas adosadas al muro. El arco es de notable sencillez formal y se expresa como acompañante y elemento que realza la calidad formal y plástica de las arcadas, la cuádruple columna torsa y la bondad escultórica de los capiteles. El tipo de arcadas, columnas torsas y concepto plástico de cada una de ellas es muy similar al que se puede ver en El Burgo de Osma aunque en este caso la doble arcada, con doble arco en cada caso, no sirve de marco a la habitual portada de acceso a la sala capitular que en esta ocasión sí conserva su estructura original apeada sobre cuatro columnas-pilar. Parece clara la proximidad artística, conceptual, de escuela y taller entre los maestros que trabajan en ambos casos ya en la segunda mitad del siglo XII.

La única iglesia abacial románica de estos monasterios que ha llegado hasta nosotros es la de Santa María de Bujedo de Candepajares. Consta de tres naves, con un tramo recto, inicio de crucero y cabecera con ábsides de remate semicircular precedidos de presbiterio recto. Sus trazas y concepción no difieren de lo que se puede ver en Retuerta y que muy bien pudo haber en La Vid y Aguilar de Campoo y tal vez también en San Cristóbal de Ibeas. El elemento más significado es el ábside central, mucho más desarrollado y amplio que los laterales. Es una construcción de muros de piedra sillería, aparejo isódomo, que se cubre con bóveda de horno en el cascarón y de medio punto apuntado en la parte recta. En la capilla absidal semicircular se abren cinco vanos de medio punto que presentan formas muy abocinadas

cuyas arquivoltas se apean sobre dos columnas dotadas de capiteles tipo *crochets* salvo algunos con palmetas. Hay también trabajos de entrelazado y cestería de notable calidad plástica. En la zona meridional del presbiterio se ubica una credencia polilobulada que comunica con el ábside meridional y también con un husillo que permitía acceder a la cámara colocada sobre este ábside. Al exterior cuatro columnas adosadas los recorren verticalmente y una línea de impostas en sentido horizontal, articulando el muro en cinco paños. Los vanos se estructuran igual que en el interior.

Los otros dos ábsides responden a la misma estructura y trazado pero tienen sólo una ventana en el centro. Exteriormente no presentan articulación muraria alguna. Se prolongan hacia la nave en un pilar con un haz de columnas corridas creando un bello efecto óptico, tanto en la parte correspondiente a la nave central como a las laterales. Un acusado codillo sirve de elemento de enlace plástico entre el muro de la capilla absidal y el tramo recto. Los arcos triunfales son dobles y se apean sobre doble columna en sus frentes.

Se completa el templo con la nave transversal, no desarrollada hasta formar la cruz, siendo ligeramente más alto el crucero que los otros dos tramos. La actual cubierta es de crucería: terceletes en el crucero y cuatripartita en los dos tramos laterales. En el norte se registra la existencia de una portada de medio punto, cegada, que comunicaba en otro tiempo con el exterior. Se completa el templo con un tramo de tres naves separadas mediante pilares cruciformes, pero ya con cubiertas posteriores. La fachada occidental, notablemente remodelada en el siglo XVI, queda encajada por el torreón, supuestamente torre señorial de la fundadora.

Esta tipología de ábside responde a los usos constructivos de las décadas finales del siglo XII y primeras del XIII. Es algo que podemos ver tanto en los monasterios premonstratenses como en otras fábricas de monumentos significados como San Juan de Ortega, cuyo templo tiene un desarrollo similar, en su concepción espacial y algunos elementos formales a este de Bujedo. De todas las formas más similitudes parece tener con el triple ábside del monasterio de San Cristóbal de Ibeas, pues un grabado de J. Pérez nos permite apreciar que la cabecera respondía a una tipología constructiva similar a la del templo de Bujedo. Ello nos confirma aún más en la idea de que la orden premonstratense utiliza un tipo de cabecera que podemos seguir en la mayor parte de los monasterios levantados en las décadas finales del siglo XII o primeras del XIII.

El proceso constructivo habido en este templo pone de relieve algunos extremos que deseamos siquiera enumerar someramente. El primer aspecto notable es la gran uniformidad de los ábsides tanto en cuanto a las formas utilizadas como en lo que hace referencia al relieve de los capiteles. Parece que los planes iniciales contemplaban un templo de tres naves con crucero y brazo transversal. No todo llegó a desarrollarse de acuerdo a los planes iniciales a pesar de que parece se llegó a completar en los ábsides y pilares de los mismos. A un segundo momento deben corresponder los pilares exentos del crucero, con aires más góticos que otra cosa pero acomodados a las responsabilidades que de ellos se espera pues se tiene previsto los arcos doblados. Esta segunda campaña parece ser una obra costeada por Ana de Borbón, emparentada con la familia que fundó el monasterio. Se completa el crucero y las naves ya en pleno siglo XIV.

La escultura monumental es otro de los aspectos significados en este lugar. El componente básico es la temática vegetal: acantos, palmetas, cestillos, etc. La labra brinda una depurada técnica pero la creatividad e imaginación se encuentran bastante ausentes. Se hace patente la presencia de las formas habituales en las construcciones románicas cistercienses de finales del siglo XII o primeras décadas del XIII. Tanto la concepción espacial como la técnica constructiva y el tipo de decoración utilizada son aspectos que vinculan a la obra con lo que suele ser habitual en las edificaciones cistercienses castellanas, aragonesas y catalanas del momento.

De lo que fuera el resto de la fábrica monacal queda en pie el claustro, algunas de las estancias de la panda este, el refectorio, la cilla y poco más. El claustro medieval, tal vez de formas y estilo románico se derribó el año 1582 por resultar pequeño para las necesidades de la comunidad, levantándose otro de trazas y formas renacentistas acabado ya en pleno siglo XVII. En

la zona oriental se ubican la sacristía, el capítulo, el paso a la huerta y tal vez una sala de monjes. El refectorio parece ser que ocupaba toda la crujía meridional y hacia poniente estaba el *desiderio* y la cocina según recoge la documentación del siglo XVII.

V. LAS ESCUELAS DEL ROMÁNICO BURGALÉS

1) *La Escuela de la Sierra y el mundo de San Pedro de Arlanza*

Queremos iniciar estas reflexiones indicando que el orden en que los dos componentes del título aparecen no es casual sino que conlleva un significado. Efectivamente, aunque estamos convencidos del influjo que las formas artísticas del cenobio benedictino ejercieron, el mismo se sumó a una rica tradición anterior en el mundo serrano. Como vimos en el estudio del Dr. Palomero, de lo que fueran las antiguas construcciones ligadas a la tradición tardoantigua, a la hispanovisigoda o a las formas mozárabes, conservamos pocas pero significativas obras. A partir de ahí en época románica hay un salto cualitativo con importantes modificaciones que afectan sobre todo a las cabeceras de los templos. En esta zona se pone de manifiesto cómo el nacimiento y el desarrollo del arte románico no es el fruto de una imposición e imitación de lo foráneo sino que más bien se produce al calor de otros cambios culturales, políticos y económicos que en estas tierras tienen especial relevancia durante el reinado de Alfonso VI. Es una transformación desde dentro que, partiendo de raíces castellanas y serranas, va asumiendo y expresando acertadamente esa "lengua común a toda la cristiandad de Occidente" como indicábamos al comienzo de este estudio.

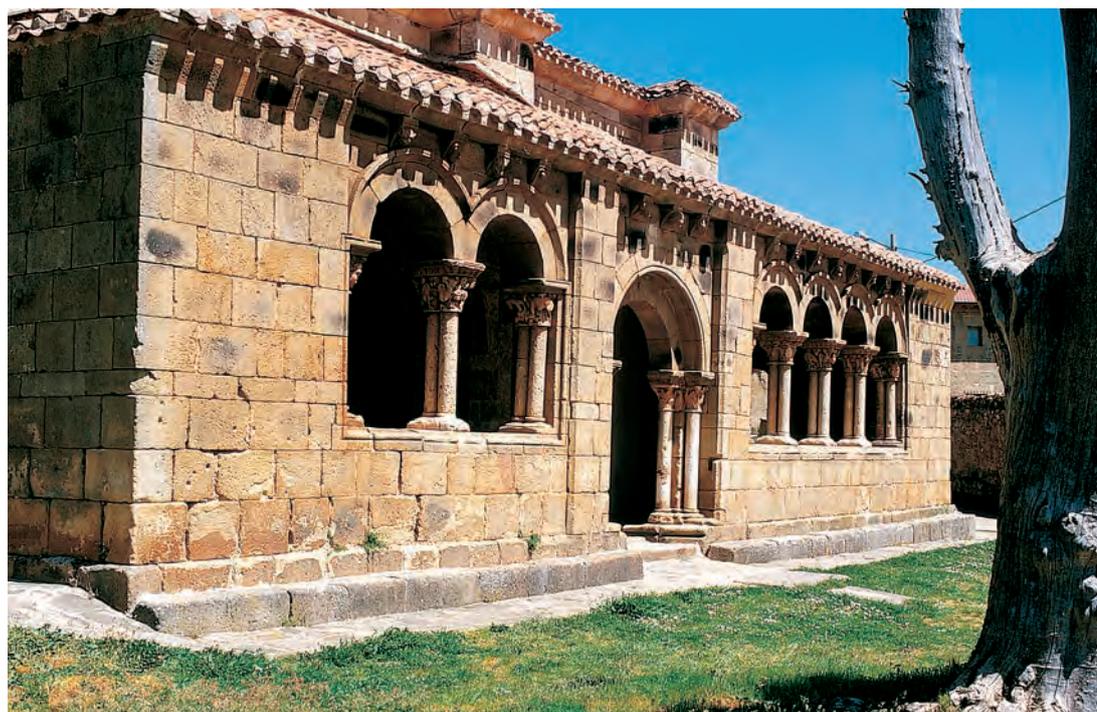
"El arte concuerda con el medio en el que se implanta, saca partido de él y se le ve, a veces después de una elaboración muy lenta, resucitar y asimilar elementos muy antiguos a los que añade un color original y de los cuales, a su vez se tiñe él mismo. Esta flexibilidad es una de las fuerzas del universalismo medieval y la garantía de su vitalidad". Hemos vuelto a las palabras de Henri Focillon, pues consideramos que reflejan fielmente lo que nosotros hemos constatado en nuestro románico, de manera muy especial en la escuela que ahora analizamos. La fusión de ambos mundos (el anterior y el románico) puede hacerse de diferentes maneras, alcanzando numerosas variantes y casi siempre una gran complejidad. Dilucidar con datos fiables si la cabecera o la nave o la torre de un edificio es literalmente parte o todo de otro anterior –tardorromano o similar–, o si es algo construido en "fechas románicas" (léase, a partir del siglo XI) con técnicas constructivas y/o módulos espaciales y conceptos estéticos anteriores, suele ser algo imposible en la mayoría de los casos. Es muy evidente, por ejemplo en San Vicente del Valle como vimos en el estudio del Dr. Palomero. Aquí casi todo el templo está integrado por construcciones anteriores y sólo la portada y una espadaña (alterada siglos más tarde con formas barrocas) son las incorporaciones románicas. Aunque en otros casos no sea tan claro, los usos anteriores se mantienen y ahí creemos que reside la originalidad de este mundo serrano y su trascendencia como puente de enlace entre la antigüedad y el medievo. Los ejemplos son numerosos: *opus spicatum* en los muros del templo de Tolbaños de Abajo y en los de la ermita de Cueva de Juarros, arcos ultrasemicirculares muchas veces retallados, "cal y canto" de tradición romana en muchos lugares, edificios integrados por juego equilibrado de volúmenes diferenciados, sillares voluminosos colocados a hueso, etc.

La cronología de este románico la situamos entre las primeras décadas del siglo XI y las primeras del XIII, con tres momentos con clara personalidad y significación. Al primero corresponden edificios como las cabeceras de Monterrubio de la Demanda, Canales de la Sierra y Tolbaños de Abajo, entre otros, en los que todavía son muy evidentes las pautas anteriores, como ya ha quedado explicado en el antedicho estudio del Dr. Palomero. El segundo momento se

localiza desde las cuatro últimas décadas del siglo XI y viene definido por muros con un tipo de sillar distinto y con una articulación de sus paramentos, ábsides de remate semicircular y la presencia de la escultura monumental, aunque los valores espaciales de la nave y en ocasiones algunos otros restos delatan su adscripción al mundo anterior; lo documentamos muy bien en Vizcaínos de la Sierra, Jaramillo de la Fuente, San Miguel de Neila y San Quirico y Santa Julita de Villasarracín. Por ejemplo en Vizcaínos puede hacerse la siguiente secuencia constructiva. La reciente intervención en su fábrica ha permitido ver que los muros de la nave presentan una factura ligada a la tradición tardoantigua por lo que podríamos estar ante un lugar de culto levantado probablemente a finales del siglo IX al que pertenecería la interesante celosía encontrada. La primera intervención románica consistiría en sustituir la primitiva cabecera por el ábside actual, recorrer los muros con el correspondiente alero apeado en canchillos y posiblemente remodelar la portada abierta en el hastial occidental. La imagen de calidad formal y la cuidada estereotomía se completa con una calculada articulación óptica del muro con columnas entregas, vanos, cenefas y codillos que producen ese muro orgánico, vivo, pero equilibrado y ordenado. La escultura monumental juega un destacado papel en el resultado final. Este templo volverá a verse remodelado años más tarde, como veremos enseguida. La imagen que actualmente presenta el interior de este templo, con su cubierta de armazón de madera, nos resulta muy útil para valorar el concepto espacial de un edificio plenamente románico con fuertes raíces en la tradición anterior. En Vizcaínos esta mezcla es aún más evidente que en San Vicente del Valle por el carácter más románico de este templo de San Martín de Braga.

En Jaramillo de la Fuente volvemos a encontrar esta simbiosis de ábside románico y lugar de culto precedente (la nave), pero su abovedamiento de crucería tardogótico no nos permite la misma valoración espacial que en Vizcaínos. Otros templos nos llevan a similares conclusiones, por ejemplo el de San Miguel de Neila cuya torre y ábside figuran entre lo más destacado de la zona, con la fortuna además de servirnos de punto de referencia por la data conservada (1087).

Este momento brillante del románico serrano que parte desde las cuatro últimas décadas del siglo XI se continua en las dos primeras del XII. Es ahora cuando esta tierra pasa a desempeñar un papel central en los intereses de la monarquía encarnada por Alfonso VI. La expansión



Jaramillo de la Fuente

hacia La Rioja la convierten en zona estratégica y de frontera, lo que confiere especial protagonismo a los magnates laicos y eclesiásticos, a los monasterios de la zona y a la nobleza local. Nuevos templos (Riocavado y Pineda de la Sierra, Arlanzón...), en ocasiones ampliación de un lugar de culto anterior (San Millán de Lara) se suman al espléndido elenco anterior, con la fortuna además de las datas de algunos de ellos: la de 1114 de Riocavado. Algunos de ellos recibirán pocos años más tarde, en la medianía del siglo XII, su respectivo "toque silense", como ocurre en otros de esta zona, incluso en algún caso también con datación: la de 1165 de San Millán de Lara.

Algunos de estos templos del momento de plena madurez del románico serrano nos ofrecen unas ambiciosas fábricas que los destacan del resto de sus compañeros escolares. Nos estamos refiriendo a su estructuración en tres naves, algo que hasta ahora hemos visto reservado a las construcciones monacales y catedralicias, pero no debemos olvidar que ellos también fueron monasterios. San Millán de Lara es un excelente ejemplo: un espacio grandioso y monumental articulado mediante la alternancia de arcos y pilares en un cadencioso ritmo y con la liviandad y diafanidad que se alcanzan con la cubierta de armazón de madera. En él además se sintetizan muchos de los aspectos característicos de esta escuela, pues desde el punto de partida que supone el primitivo lugar de culto en torno a la gruta con la dificultad estructural de una torre sobre el espacio inmediato al ábside, se evoluciona primero hacia un templo de nave única para concluir en el de nave triple que hoy podemos contemplar, torre adosada al norte y dos portadas, una de ellas ligada a la estética silense. Este ambicioso proceso que acaba por configurar un templo de esta envergadura no es seguramente ajeno al carácter de monasterio que tuvo el lugar, ligado primero a Silos y a partir de 1158 a la catedral. Algo similar nos sucede con la actual iglesia parroquial de Lara de los Infantes, antiguo monasterio familiar de San Pedro que Petro Vechez dona a Arlanza en 1116; este hecho y la significación jerárquica de la *civitas Lara* donde se ubica el templo parecen estar en el origen de la estructura que llegará a tener: tres naves –de anchura muy desigual la central respecto a las laterales– separadas por pilares sobre los que se volteaban cuatro arcos formeros, cubierta de armazón de madera y tres ábsides de muy desigual envergadura (realmente los laterales son sencillos absidiolos de factura similar a los existentes en el brazo transversal del templo abacial silense). Aunque sobrelevado posteriormente, el ábside central conserva en lo esencial su estructura y articulación románica externa así como un tipo de ventanas similares a otras vistas en Arlanza. Su ornamentación escultórica nos ofrece los temas y técnicas característicos de esta escuela a excepción de la portada oeste, cuya monumentalidad y decoración escultórica nos lleva, como en San Millán, a la estética silense.

Si nos obligaran a la difícil tarea de elegir tan sólo uno de los rasgos característicos de esta escuela serrana llegados a nuestros días en la suficiente cantidad como para ser claramente percibido, elegiríamos sin lugar a dudas las torres. Generalmente son estructuras que no se alzan sobre ninguna de las partes del templo sino que tienen su propia cimentación y se adosan a él a la altura del ábside o del tramo inmediato a él, preferentemente por su lado norte. Incluso poseemos una completamente exenta (Tolbaños de Abajo). Algunas han llegado a nosotros en buen estado de conservación (Tolbaños de Abajo, Riocavado...) mientras otras no conservan su alzado románico pero sí su cimentación o primer o primeros cuerpos así como su ubicación (Palacios de la Sierra, Pineda de la Sierra). Las ligadas a la vieja tradición son de planta cuadrada o rectangular, alzado trapezoidal, huecas interiormente con escalera de madera colocada siguiendo el muro y con muros de sillería, sillarejo y/o mampostería dotados de cadenas de sillares en los esquinales. El punto de obligada referencia de estos cuidados cubos, de los que son herederos los primeros canteros y maestros de la zona serrana, son la torre conocida como de Doña Urraca de Covarrubias y sobre todo la parte más antigua de San Millán de Lara. Es un modelo de torre ligado a la tradición tardoantigua que mantuvo su vigencia hasta mediados del siglo XII en que el modelo de Arlanza y Silos, ya plenamente románico acabará por desplazar al anterior.

La llegada al mundo serrano de los presupuestos estéticos silenses introdujo algunas modificaciones en las torres como tendremos oportunidad de ver enseguida.

La ornamentación escultórica de los templos de esta escuela es también un elemento destacado presente en todos ellos en mayor o menor medida. Al principio el tipo de relieve que se emplea es bajo o escasamente medio, apenas excavado pero con los perfiles bien definidos y cuidado modelado. Por lo que se refiere a las composiciones son, en general, poco afortunadas, disarmónicas, torpemente enmarcadas en el espacio escultórico y en ocasiones respetando una simetría demasiado rígida. Predomina la temática vegetal y los animales de la fauna real. No se perciben influjos de los primeros artistas del claustro de Silos y sí parentescos con los que hacen parte de la escultura de Arlanza y San Quirce. Conforme vamos avanzando en el tiempo el relieve tiende más al medio e incluso alto y los artistas parecen dominar mejor el espacio plástico. En la temática no vemos grandes novedades pero sí una mayor variedad de animales de la fauna real, presentes sobre todo en forma de bustos en los canecillos, con caracteres muy realistas y un excelente modelado; los del templo de Vizcaínos constituyen, por ejemplo, un adecuado repertorio. La otra temática preferida de esta escuela, la vegetal, nos deja en este momento más avanzado unas espectaculares hojas de acanto en capiteles, particularmente en los de las portadas de Pineda y Canales y en otros de Arlanzón; en ellos vemos elegantes juegos de líneas, de planos, contrastes de texturas y un excelente dominio del espacio plástico. En este momento de mayor madurez en el repertorio temático de esta escuela tiene mayor presencia que anteriormente los motivos historiados incluso en algunos casos con escenas de compleja lectura, muy enigmáticas, como vemos en la portada de Pineda y en la galería porticada de Canales.

Una escuela tan brillante y original como la serrana tuvo un no menos brillante "canto del cisne" con la llegada a sus templos de la estética silense. Ésta se deja sentir más en el tratamiento y formas de los relieves que en muchas de las pautas constructivas —en ellas los edificios serranos eran ya buenas fábricas— aunque en ambos veremos novedades. Uno de estos aspectos son las galerías porticadas. Aunque no eran desconocidas en este ámbito artístico puesto que constatamos una en San Vicente del Valle desde finales del siglo IX, la de Santa Cecilia y la de Canales creemos que también formaron parte de los primeros momentos del templo, es ahora cuando, probablemente bajo el influjo de la existente en el templo de Silos, se configuran las de Jaramillo de la Fuente, Pineda, Lara de los Infantes (estas dos últimas inicialmente también cubrían la fachada occidental) y Vizcaínos (no la que vemos en la actualidad). Conservamos muy bien las dos primeras, alteradísima la de Vizcaínos y casi desaparecida la de Lara, como se puede comprobar en los correspondientes estudios monográficos de estos lugares. La esbeltez de las arcadas de la de Jaramillo así como la técnica de labra y los temas de sus capiteles llevan nuestra mente al mundo silense del "expresivo culto" y a las galerías superiores del claustro, al igual que nos sucede con los capiteles de la de Vizcaínos. Respecto a la de Lara de los Infantes, responde a planteamientos diferentes en su estructura y parece una obra más tardía con atisbos góticos en el relieve de sus capiteles. Por lo que se refiere a la de Pineda, debió cubrir también la fachada occidental, es la más serrana de todas y al igual que la de Jaramillo tiene no pocos préstamos del mundo silense en su relieve.

Varias de las peculiares torres serranas vieron modificarse su apariencia externa por artífices silenses que les incorporaron uno o más cuerpos de troneras ajimezadas. Además estos maestros de obra aportaron un nuevo modelo de torre: en vez del alzado trapezoidal continuo de sus compañeras, ésta es una estructura en la que se superponen varios cubos de tamaño decreciente según se asciende en altura, rematados por dos cuerpos de vanos. El resultado es una obra de formas mucho más esbeltas y airosas. Internamente la nueva fábrica se articula y refuerza mediante una bóveda colocada a la altura del primer cuerpo. El mejor ejemplo lo conservamos en Vizcaínos donde la torre se adosa a los pies del templo románico anterior, comunicándose con él mediante un elegante arco. Es un ensayo arriesgado, bien resuelto técnica y estéticamente, lo que nos lleva a pensar que estamos ante el trabajo de uno de los grandes

maestros de obra de la zona que muy probablemente se formó o participó en la etapa final de las obras románicas del monasterio de Silos. Nos parece que esta nueva forma constructiva, sobre todo la incorporación de la bóveda del primer cuerpo que da solidez al conjunto y obliga a la realización del husillo en Silos y Arlanza, es el gran aporte de los maestros procedentes de estos cenobios que nos parece son quienes imponen el nuevo arquetipo de torre, ya plenamente románica, en la zona. Los mejores ejemplos son sin lugar a dudas las torres de Vizcaínos de la Sierra y Jaramillo de la Fuente.

Otro de los aportes del mundo silense a estos templos son algunas de sus portadas, entre las que destacamos las occidentales de San Millán de Lara y de Lara de los Infantes, la primera de ellas además con referencia cronológica: 1165. A pesar de su deteriorado estado, aún percibimos sus esbeltas jambas y la calidad escultórica de sus capiteles. Pero, tras un análisis más detallado, percibimos más: la portada se pensó con tímpano que albergara a buen seguro ornamentación escultórica; la portada se pensó como el centro de una auténtica "fachada armónica" con arcadas ciegas flanqueándola lateralmente (como aún se puede ver en otros lugares ligados al mundo estético silense); la portada ocupaba el registro inferior central de una fachada en la que la desigual altura de las naves se reflejaría a buen seguro exteriormente, dotándola de un mayor sentido ascensional. Creemos que este ambicioso plan no llegó a materializarse del todo (lo mismo que no llegó a completarse la inscripción) tal vez por el hecho de que el monasterio de San Millán cambió su dependencia de Silos por su dependencia de la catedral. Es posible que las necesidades del cabildo, metido en reformas que acabarían por levantar el actual templo gótico, impidiesen ese final feliz que los maestros de la obra habían planificado.

Respecto a la de Lara de los Infantes, parece que tuvo asimismo un elegante porte y conserva aún unos destacadísimos capiteles, pero el conjunto de la fachada no creemos que llegó a ser tan monumental porque no se percibía en ella esa diferencia de altura de las naves. Por otro lado las reformas experimentadas por el templo en el siglo XV dificultan mucho la percepción de sus calidades estructurales.

Finalmente esta "moda silense" trae al mundo serrano gran parte de su repertorio iconográfico con los animales de la fauna fantástica como tema estrella, aspecto éste sobre el que no nos extenderemos en esta ocasión.

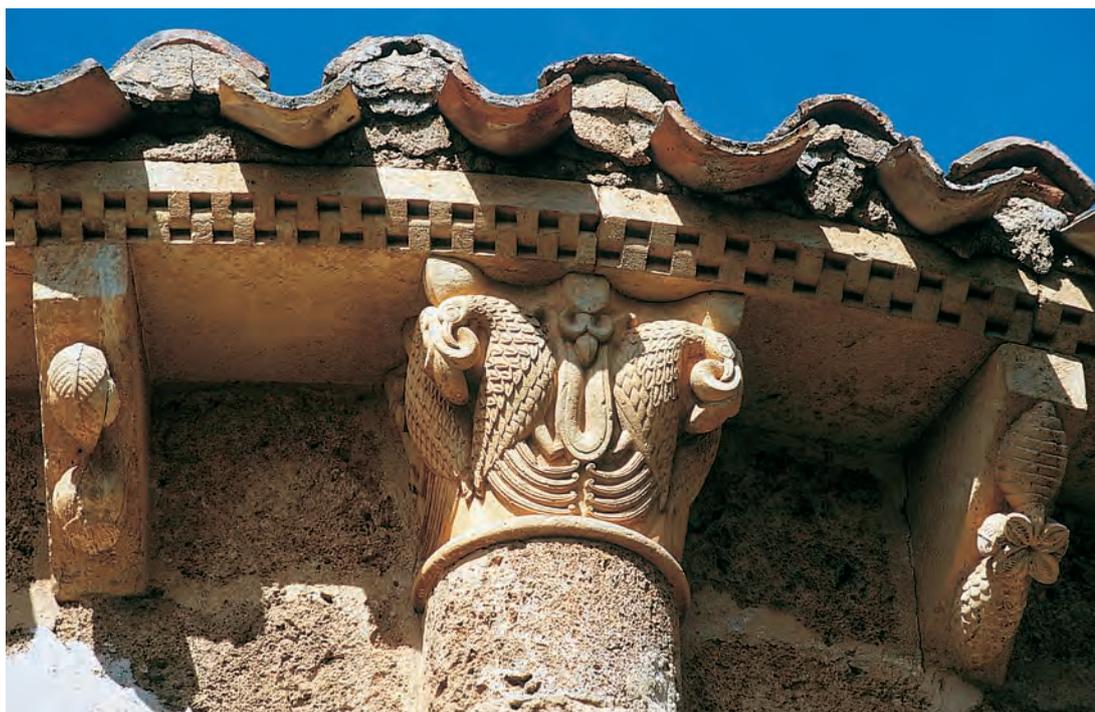
2) *El mundo de San Salvador de Oña*

Al comenzar este estudio traíamos a colación una cita aplicada al románico ("...lengua de articulaciones flexibles...") que ahora necesitamos retomar. Estamos hablando de un arte cuyo desarrollo corre paralelo a la diversificación lingüística del Occidente europeo a partir de un tronco común, el latín. Imaginemos (¡extraña hipótesis, desde luego!) que no conservásemos ninguna manifestación escrita del latín; que, aun habiendo sido un idioma extenso en su riqueza léxica y sintáctica y en su difusión geográfica, por algún inusual fenómeno hubiese desaparecido tras haber dado vida a las nuevas lenguas, sus hijas. Por ellas, a través de ellas, podríamos deducir su existencia, a buen seguro con múltiples dudas y lagunas, pero sería posible.

En las reflexiones que ahora vamos a hacer ese latín, en este caso sólo "casi desaparecido", sería el monasterio románico de San Salvador de Oña y sus hijos diversos templos románicos burgaleses que se cuentan entre los destacados del estilo en estas tierras. Ese "casi" incluido en la frase anterior es el que engloba los restos románicos existentes en Oña, de diferentes momentos, de los que ya hemos hablado. Muchos de estos "hijos de Oña" se localizan en el área geográfica de La Bureba; pero también detectamos una proyección interesante hacia el valle de Valdivielso a través del priorato de San Pedro de Tejada o hacia el noroeste de la actual provincia de Burgos con la galería porticada de Rebolledo de la Torre como cabeza de puente.

Resulta muy complicado hacer una secuencia cronológica de todo ello, alguna fecha sí poseemos (la de Rebolledo por ejemplo) pero nos falta la que la acotaría por delante para poder realizar un encuadre. Sólo nos queda mirar los monumentos, éstos y otros de zonas distintas que nos puedan servir de guía. Haciéndolo, detectamos diferentes sensibilidades, diferentes dialectos con evidentes rasgos comunes. Estos últimos son, sobre todo, los arquitectónicos. La técnica constructiva es muy depurada particularmente en los ábsides, con predominio de muros de piedra sillería de cuidada estereotomía y casi siempre articulados. Por ejemplo el exterior de los ábsides suele compartimentarse en paños mediante distintos procedimientos: con columnas entregas de banco a cornisa, con soportes que son dos tercios contrafuerte prismático y un tercio columna o con haces de tres columnas entregas. Frecuentemente a esta compartimentación vertical se une la horizontal con cenefas, sobre todo ajedrezadas, que corren a la altura de la base de las ventanas y de los cimacios de sus capiteles y que a menudo enmarcan su curva a modo de guardapolvo (San Pedro de Tejada, Castil de Lences). Interiormente los ábsides suelen tener una articulación más sencilla aunque los hay con arcadas ciegas (San Pedro de Tejada). Muy original resulta la articulación interna del bello ábside de la maltratada iglesia de Huidobro: dos cenefas aboceladas con taqueado discurren ininterrumpidamente a la altura del arranque de la bóveda y de los cimacios de sus ventanas que, a su vez, se enmarcan con el mismo motivo. La proximidad de las dos cenefas antedichas crea unos marcados ritmos horizontales "rotos" ópticamente por las tres marcadas curvas de las arquivoltas superiores de las ventanas. Respecto a los muros longitudinales también reciben habitualmente un tratamiento cuidadoso, tanto por el exterior (San Pedro de Tejada, El Almiñé) como por el interior: las amplias arcadas ciegas que se voltean de tramo a tramo en los templos de Carcedo de Bureba, Castil de Lences, Escóbados de Abajo...

Las cubiertas abovedadas son otro de los elementos significados de estos maestros. Predomina la bóveda de horno en las capillas absidales y la de medio cañón en el resto, casi siempre articulada en tramos mediante arcos fajones sencillos o doblados. Está también presente la cúpula semiesférica sobre trompas en el tramo inmediato al ábside, con torre sobre ella, lo que nos habla bien a las claras de las habilidades constructivas de estos maestros: San Pedro de Tejada y El Almiñé responden al mismo arquetipo más o menos depurado mientras en Valdenoceda la



Castil de Lences

peculiaridad está en la cúpula por su sección hemiovoide más que semiesférica, los ocho nervios confluyentes en el centro que la refuerzan y algunos otros curiosos detalles como las ménsulas de las que parten los nervios.

Las torres de S. P. de Tejada y El Almiñé son un elemento muy destacado aunque los maestros de esta amplia escuela parece que prefirieron las espadañas de las que nos ofrecen un amplio repertorio: sobre el hastial occidental (Castil de Lences), adosada al muro meridional a la altura del arco triunfal (Valdearnedo) y sobre el arco triunfal (Los Barrios de Bureba, Rioquintanilla, Piérnigas, Soto de Bureba). San Salvador de Oña también tuvo espadaña sobre el hastial occidental.

El lenguaje arquitectónico depurado se extiende a las portadas y a las ventanas. Las más sencillas y airosas de las primeras las vemos en Escóbados de Abajo, Carcedo de Bureba, Condado de Valdivielso, San Pedro de Tejada, etc. Seguramente la occidental del monasterio de Oña no les andaría lejos (recordar los paralelismos que establecimos entre ella y la también occidental de Arlanza, que sí conservamos). La de San Pedro de Tejada se incardina en una auténtica fachada armónica elegante y sencilla con su remate en piñón. Otras hablan un lenguaje asimismo muy depurado pero mucho más grandilocuente: Pino de Bureba, Castil de Lences, Lences, Escalada... Respecto a las ventanas predominan las de tipo portada, con columnas en las jambas o no, con tímpanos levemente decorados. Muy elegantes son unos óculos que vemos en Soto de Bureba y Escóbados de Abajo, este último con cuidados decoraciones vegetales y animales. No nos extendemos más en estos aspectos que ya han sido vistos en un apartado anterior de este trabajo.

Todo esto y más que pudiéramos decir viene a demostrar las depuradas técnicas constructivas de estos templos que son, más que la ornamentación escultórica, sus verdaderas señas de identidad. Tal vez por ello no resulte extraño que entre ellos figure uno de los templos románicos más sorprendentes de la provincia de Burgos, la ermita de San Martín, en Piérnigas, que a su estructura de nave única, ábside semicircular y espadaña sobre el arco triunfal une la carencia absoluta de ornamentación escultórica; el maestro sustituye los efectos plásticos que con ella lograría por otros no menos espectaculares conseguidos por el fuerte claroscuro de los contrastados entrantes y salientes de los numerosos contrafuertes y pilastras prismáticas que articulan los muros.

Pero Piérnigas es una "espléndida isla" puesto que la ornamentación escultórica juega en la mayoría de los templos su papel habitual en el románico pleno. Vemos en ella diferentes momentos y temática muy variada. Respecto a esta última, hay un predominio claro de los motivos vegetales, particularmente de hojas y de flores. La tipología de las primeras va desde hojas de duros perfiles y entramado, muy pegadas al equino del capitel en el que se mantiene en esencia el plano básico, sin diferenciarse apenas distintos términos, hasta hojas superpuestas en varios cuerpos que en ocasiones se subdividen además en varias partes y, al ascender hacia el cimacio del capitel, a veces se entrecruzan y se superponen unas a otras, multiplicándose así los planos y los ritmos. Se modelan además con muchos matices, con valores de sombra numerosos y bien graduados, más o menos duros en función de que en la labra empleada predomine la técnica a bisel (Pino de Bureba, Rebolledo de la Torre) o un modelado de formas más suaves (sala capitular de Oña, Escóbados de Abajo). Pero si buscáramos entre la enorme variedad el motivo vegetal más característico de esta escuela éste sería sin duda alguna las flores, cuyos ejemplos más vistosos vemos en Escóbados de Abajo (tímpano de la portada), Abajas (tímpano de la ventana) y San Salvador de Oña (enjutas de las arcadas del refectorio). En los dos primeros lugares las flores se inscriben en un círculo excavado sobre el que los perfiles de los pétalos se recortan con nitidez. Las de Oña, algo más rebuscadas y barrocas, son, en unos casos, una flor completamente abierta rodeada por un anillo de diminuto ajedrezado y, en otros, a la flor central la rodean hojas y sépalos, aumentando así su vistosidad.

La temática animal incluye todo el repertorio característico, con escasísima fauna fantástica pero variadísima fauna real en los talleres ligados a la iglesia abacial de Oña, de San Pedro

de Tejada, de otros templos del valle de Valdivielso y de muchos de La Bureba. Parece que en los primeros momentos (segunda mitad del siglo XI y primeras décadas del XII) en esta escuela no se utiliza apenas la fauna fantástica (inexistente en los numerosos canecillos animalísticos de San Pedro de Tejada), incorporándose en un momento más tardío con algunos resultados muy brillantes como muchos de los capiteles y canecillos de la galería porticada de Rebolledo de la Torre. Entre un extremo y otro, numerosos ejemplos de calidad como los abundantes capiteles de aves con sus ritmos ondulantes contrastados (Abajas, Carcedo, Quintanarruz...) de los que han desaparecido por robo algunos de los más bellos (Valdearnedo).

Finalmente la figura humana y la temática historiada se despliegan también en un variopinto abanico, con rasgos formales e iconográficos muy diferenciados según el momento al que pertenezcan, como hemos visto también en los motivos vegetales o animales. De figuras humanas aisladas hay un variadísimo repertorio en canecillos, entre los que destacaríamos por motivos iconográficos muchos de los de S. P. de Tejada (la "mujer parturienta" del can. 38 de la torre entre otros muchos), pertenecientes al primer momento de esta escuela, y otros del momento más tardío que tan brillantes muestras nos ha dejado: la "bailarina" o la "mujer con un cántaro al hombro" (canecillos de Escóbados de Abajo), el "acróbata" (canecillo de Abajas)... etc. Por lo que se refiere a las escenas, el repertorio es asimismo muy variado y carecemos de espacio para enumerarlo. Sí deseamos señalar la peculiaridad de desarrollar escenas en canecillos contiguos (la del Pecado Original en tres de San Pedro de Tejada; una de caza y otra de música y danza, cada una en tres canecillos de Tabliega...). En los momentos más avanzados vemos escenas alegóricas de lectura poco compleja ("la avaricia" en un capitel de Rebolledo de la Torre) o más compleja y abstracta ("el triunfo del débil y bueno contra el enemigo monstruoso" en un capitel de Aguilar de Bureba). En general puede decirse que en los primeros momentos de esta escuela no suelen aparecer escenas complejas, ni por el número de personajes que las integran ni por su mensaje. Incluso tenemos un curioso caso de "marcado minimalismo" (valga la expresión) cuando los escultores de San Pedro de Tejada acometen la representación de la "Última Cena" con sólo los personajes imprescindibles: Cristo, Judas y el discípulo amado. En el extremo contrario podríamos poner una escena simple (el "Pecado Original") tratada con tremenda complejidad en la ventana occidental de la galería porticada de Rebolledo.

3) *El mundo de filiación silense*

Fruto de sucesivas campañas de obras, el monasterio románico de Silos llegó a tener un conjunto de dependencias a buen seguro destacadas por sus calidades estructurales y ornamentales. Aunque sólo el claustro ha llegado a nosotros muy completo y en un buen estado de conservación, otros restos materiales también nos hablan de esas calidades; por ejemplo, a nivel estructural, el tramo meridional del brazo transversal, levantado con sillares de cuidada estereotomía, con unas elegantes ventanas y con una portada notable para acceder al claustro. Notable también debió ser la portada norte a tenor de las descripciones que de ella existen y de los fragmentarios restos escultóricos que nos han quedado. Asimismo la galería porticada que la cobijaba y la torre, elementos de los que sólo nos quedan restos de sus fundamentos pero cuya calidad podemos intuir de modo indirecto a través de otras de las que ya hemos hablado anteriormente: algunas de las torres y galerías porticadas de la escuela serrana. De igual modo relacionadas con la monumental portada norte silense, esa que tan bien nos describe el abad Jerónimo Nebreda (ver estudio monográfico correspondiente), pueden considerarse algunas de las que hemos visto en la escuela serrana.

Todas estas referencias a aspectos incluidos en el epígrafe dedicado a la Escuela de la Sierra nos llevan a verificar el hecho de que, en muchos casos, los artífices silenses vinieron a completar templos que otros con planteamientos diferentes habían iniciado, dado que sus formas

de hacer, su "moda" diríamos un poco frívolamente, comenzó a expandirse a mediados del siglo XII. El hecho de que conservemos en tan buen estado el claustro y no el resto del monasterio románico hace que sea mucho más sencillo seguir la filiación silense a través de la escultura monumental, que es lo que ahora vamos a hacer.

Los primeros artistas que labraron la mayoría de los capiteles de las galerías este y norte así como los relieves de la Ascensión y Pentecostés, con su preciosismo sumo y su peculiar estética ligada a unas determinadas concepciones de lo religioso, no proyectaron su trabajo fuera de los muros del claustro. Como explicábamos al hablar de la iglesia, creemos que fueron artistas ligados a un brillante mundo pasado que, o se resiste a desaparecer como argumentó Meyer Schapiro en un famoso artículo, o se revive deliberadamente para rodear el sepulcro del santo taumaturgo por cuyos milagros y hechos prodigiosos el monasterio va a situarse en las cotas más altas posibles. Algunos de los investigadores que han analizado su trabajo, concretamente el Dr. Villalmanzo Guma, sugieren la hipótesis de que el responsable de estas obras sería un hombre maduro (incluso anciano) en la plenitud de su creatividad, que no se cierra a las novedades pero que tiene ya su estilo bien configurado. Por la espiritualidad subyacente en sus relieves nosotros añadiríamos que debía ser un hispano, bien cristiano o bien musulmán.

Otras mentes y otras manos siguieron a este excepcional artista entre las que brilla la del "expresivo culto", denominación dada asimismo por el Dr. Villalmanzo y nada fortuita ni casual habida cuenta de la cultura teórica (filosofía y esquemas compositivos clásicos) que demuestra en sus obras y de las cotas de expresividad que con su modulado relieve alcanza. El trabajo que de él nos ha llegado es casi exclusivamente escultórico por lo que en este terreno nos moveremos preferentemente para seguir su rastro en numerosos artífices. No constituyen un grupo totalmente homogéneo sino que entre ellos se observan importantes diferencias; unos son verdaderos artistas y otros artesanos más o menos habilidosos. Los primeros no buscan deliberadamente una determinada originalidad que haga su estilo personal; la tienen de forma innata simplemente. Los segundos, aunque técnicamente muy buenos en muchos casos, repiten formas, esquemas compositivos de éxito, intentando cada uno "rizar un poco más el rizo" respecto a lo que había hecho el anterior, contribuyendo así a la barroquización de las formas primigenias de la escuela. Para diferenciar a unos de otros debemos fijarnos en todos los elementos de sus obras: temas, técnicas, esquemas compositivos. Respecto al primero, todos los artífices dominan la iconografía característica de esta escuela con una enorme variedad de animales fabulosos, temática vegetal muy vistosa y temática historiadada preferentemente bíblica. Técnicamente estos escultores presentan unos grandes parecidos en la labra de los plumajes de los animales, de sus melenas, de los cabellos y ropajes de las figuras humanas, en el suave modelado de los cuerpos, especialmente en los rostros... etc. Para los volúmenes esenciales de los motivos (humanos, animales o vegetales) utilizan el modelado con el que logran unas figuras dotadas de una corporeidad sobreelevada de los planos del fondo. Los matices de calidad en este modelado es algo que captamos de forma casi intuitiva cuando vemos unas y otras obras. ¿Cómo llegamos a captarlos sin tocar el relieve? En mi opinión la explicación más clara es la que da Henri Focillon cuando dice que "el modelado es el acuerdo entre forma y luz". Es algo relativamente fácil de lograr en pintura mediante el reparto calculado de tonos más o menos oscuros o claros, pero mucho más difícil de obtener en escultura. Se puede llegar a ello mediante el modelado por facetas, del que ya hablamos en este mismo estudio, dado que éstas descomponen los planos multiplicando las intersecciones y las aristas; de este modo la luz actúa con toques ligeros y los valores de sombra son numerosos y escalonados, es decir, auténticos valores tonales. En esta cuestión las diferencias entre los componentes de esta escuela son bastante notorias. Finalmente, los esquemas compositivos que más difunden estos escultores son el pareamiento de figuras, afrontándolas u oponiéndolas, incluso ambas cosas a la vez, y la búsqueda de formas más bien sinuosas y poco rígidas para los cuerpos (sobre todo los de los animales) y para los elementos vegetales. Son también muy habilidosos a la hora de



Ahedo del Butrón

buscar una multiplicidad de términos en una escena y en no dejar espacios vacíos al azar, sino integrar los huecos en la composición. Este último aspecto fue el que más costó dominar a muchos de los escultores de este grupo, a los que antes hemos llamado artesanos. No cabe duda de que aprender cómo es una sirena o un grifo y representarlo es fácil; que, a base de práctica, es posible adquirir soltura y habilidad en la labra de plumajes, de pliegues... etc. Pero dominar un determinado espacio escultórico y componer dentro de él una escena haciéndola totalmente personal supone un grado de pericia al que no llegaron de la misma manera todos los componentes de esta escuela.

Teniendo en cuenta todo lo anteriormente expuesto creo que el grado más alto (y todo él muy uniforme) de calidad corresponde al artista de Ahedo del Butrón, que diseña una fachada monumental de gran calidad y posee una técnica escultórica muy depurada. Muy cerca estarían los que trabajan en Gumiel de Hizán (capiteles del antiguo priorato de San Pedro), en el monasterio de La Vid (capiteles de las ventanas de la sala capitular), en Moradillo de Sedano (sólo tres capiteles del interior), en Oquillas (capiteles del arco triunfal y canecillos del ábside), en Hontoria de Valdearados, etc. En muchos casos (La Vid, Ahedo) nos parece estar viendo al mismo "expresivo culto" en persona.

La fachada meridional del templo de Ahedo de Butrón es una obra de notorias calidades estructurales y ornamentales; dado que la descripción de sus elementos integrantes la recoge el estudio monográfico correspondiente y las calidades plásticas del conjunto de la fachada han sido también puestas de relieve, ahora sólo vamos a hacer unas reflexiones que nos acerquen a sus calidades escultóricas muy silenses. Por ejemplo este artista cuida mucho el modelado de los cuerpos con formas redondeadas y suaves texturas que "ablandan" ópticamente la piedra. Las finas incisiones a bisel que marcan cabelleras, pliegues... se matizan con abrasivos. No son figuras voluminosas pese a lo que poseen una corporeidad que las separa del plano del fondo. Se cumple aquí perfectamente la afirmación de Henri Focillon en el sentido de que la calidad de un relieve depende mucho menos de su sustancialidad que de la sutilidad de su modelado. Aquí destaca, de acuerdo a las reflexiones anteriores, lo segundo. Los huecos se integran en la composición, los múltiples términos o planos están muy bien valorados y muy bien conseguidos los juegos de luces y sombras, sin grandes contrastes lumínicos sino con

valores de sombra numerosos y escalonados. De todo ello resultan unas obras perfectamente entonadas, sin disonancias de ningún tipo.

Similares reflexiones podríamos hacer para los capiteles del antiguo monasterio de San Pedro de Gumiel, priorato silense, la mayoría con cuatro caras decoradas lo que nos lleva a pensar que proceden de un claustro. Varios de ellos son de temática vegetal, algunos con laberínticos tallos que se cruzan en un aparente desorden, donde el escultor se muestra como un consumado maestro con el trépano, logrando efectos claroscuro de gran plasticidad, multiplicando los planos e integrando los huecos en la composición. Un capitel muy vistoso es el que por su volumen debió sustentarse sobre cuatro fustes (¿tal vez retorcidos, como en Silos, como en La Vid?) en cuya ornamentación se mezcla la figura humana, los animales, la temática vegetal y un extraño arquero (torso y brazos humanos, cola de reptil y cabeza inclasificable) que viene a engrosar la ya abultada nómina de seres fantásticos de esta escuela. En una de sus caras vemos una movida lucha entre hombres y sirenas que nos permite captar otra de las habilidades inherentes a este escultor, muy evidente también en varios capiteles de Silos. Nos referimos a conseguir una composición simétrica sin respetar rígidamente una simetría exacta: ni los hombres que cabalgan sobre las sirenas van vestidos igual, ni adoptan la misma actitud, ni las aves les atacan de igual modo, ni éstas colocan sus colas de la misma forma.

Respecto a los capiteles de las ventanas de la sala capitular de La Vid, todos vegetales, continúan siendo válidas todas las reflexiones anteriores. Estamos aquí ante una auténtica labor de filigrana realizada con una depuradísima técnica, prácticamente igual a la que vemos en los capiteles 42, 44 y 49 del claustro inferior de Silos. Los parentescos con Silos también nos parecen muy estrechos en los capiteles de Hontoria de Valdearados de los que podemos aportar pocos datos concretos por las condiciones en que se conservan (ver el estudio monográfico correspondiente).

Los canecillos absidales y los capiteles de Oquillas (ventana absidal y del arco triunfal) y los de Moradillo de Sedano (arco triunfal y ventana meridional) pertenecen también a escultores de filiación silense en grado sumo. En ambos casos el taller que inició las obras por la cabecera no concluyó el templo: en Oquillas lo hicieron artesanos de la Escuela del Esgueva y en Moradillo se hicieron cargo del trabajo otros artífices de filiación silense distintos a los primeros. El primer grupo de capiteles a los que nos hemos referido, presentan todas las características propias de los artistas de más estrecha filiación silense: los ocupan animales de la fauna fantástica pareados, afrontándose y oponiéndose, atrapados por la maraña vegetal de los árboles de la vida que suben por los ángulos. Volvemos a ver aquí en varios casos el logro de una composición simétrica sin respetar una simetría exacta en todos los componentes de la escena.

Un segundo grupo de artífices de filiación silense, creemos que muy numeroso a tenor de las obras que nos han dejado, se nos muestran como consumados artesanos con una excelente técnica y dominadores de todo el repertorio temático de la escuela, pero en ellos late con menos fuerza el "alma silense". Entre ellos hay muchos matices que a través de sus obras vamos a intentar exponer. Incluimos aquí también a los que trabajaron en el claustro alto de la abadía donde se detectan varias manos, algunas herederas directas de las galerías inferiores y otras no (las que esculpen los capiteles historiados y parte de los vegetales). Saliendo del propio cenobio y para cerrar el proceso constructivo del templo de Moradillo de Sedano, vamos a analizar la parte de este templo que nos parece la obra más destacada de estos artífices. Me refiero a la fachada meridional donde, al igual que en Ahedo del Butrón, diseñan una monumental portada con tímpano decorado, flanqueada por arcadas ciegas. Aunque ninguna de las dos podemos verla hoy en su configuración original (ver los respectivos estudios monográficos), lo que es posible contemplar nos permite valorarlas en su conjunto y matizar sus diferencias en el relieve. Estas últimas se perciben muy bien en un motivo común que ambas portadas incluyen en una de sus arquivoltas: los Ancianos del Apocalipsis. En Moradillo el escultor tiende a una labra más dura, de texturas menos cuidadas y con un acabado mucho

menos minucioso; hay mucho más barroquismo ornamental. Todo ello nos lleva a una cronología posterior, hacia el último tercio del siglo XII, lo que no desdice con la data existente allí (1188). Si nos dirigimos ahora a los capiteles de las jambas vemos animales típicamente silenses compuestos con los conocidos esquemas del pareamiento pero cuyas patas –y sus alas a veces– no se despegan del plano del fondo, con lo que no se producen unos posibles huecos interesantes desde el punto de vista compositivo. Muy ilustrativo es el análisis del capitel de la Última Cena que podemos comparar con otro de la misma temática del claustro silense: en ambos lugares los personajes se alinean tras la mesa pero el escultor de Moradillo no consigue crear un punto de tensión que atraiga a sus protagonistas y les haga perder rigidez. Es una escena dominada por los ritmos verticales (Cristo y sus discípulos) y horizontales (línea de la mesa, isocefalia de los personajes). Las figuras están bastante despegadas del fondo pero todas en el mismo plano; a ello contribuyen en buena medida los voluminosos y barrocos pliegues de sus túnicas. Estamos por tanto aquí ante un caso muy distinto a lo que podemos ver en Silos o en Ahedo del Butrón dado que el escultor de Moradillo se ha preocupado más de la sustancialidad del relieve, de su “grosor material” diríamos, que de la sutilidad de su modelado. Con ello la calidad resultante es distinta.

El templo de Moradillo de Sedano nos ofrecería así una buena panorámica de auténticos artistas (los unos) y excelentes artesanos (los otros) de filiación silense que edificaron y decoraron el templo completo, cuyo ábside lamentablemente no conservamos. Sus notorias calidades las vemos también en el abovedamiento de la nave y en el caprichoso zigzaguo del fuste de una de las columnas entregas que reciben los arcos fajones de la bóveda, que nos recuerda a otro “capricho” característico de esta escuela: los fustes retorcidos en columnas. Las reflexiones relativas a la última campaña de obras de Moradillo de Sedano pueden hacerse extensivas a las portadas de Gredilla de Sedano y de Cerezo de Riotirón. En el primero de los lugares conservamos también una ventana interna ciega cuyos capiteles pueden ser adscritos al grupo de artistas silenses analizado en primer lugar, es decir, el que vimos trabajar en el ábside de Moradillo.

El templo de Gredilla de Sedano es uno de los muchos que los artífices silense se encontraron ya iniciado por otros compañeros de presupuestos estéticos muy distintos. Este fenómeno, que lo analizamos ya en el caso de la Escuela de la Sierra, se produce en otros muchos casos. Por ejemplo en el templo de Butrera cuyo ábside adscribimos a la Escuela de Mena-Villadiego y donde las manos de los artífices silenses se detectan a partir del crucero, con paralelismos claros con Moradillo de Sedano tanto en lo estructural como en lo decorativo. A pesar de que el tipo de planta de ambos templos es sensiblemente distinto, las proporciones de pilares, arcos y bóvedas presentan claras similitudes y nos proporcionan información sobre las calidades arquitectónicas de estos maestros, de las que no andamos muy sobrados. Respecto a la escultura, vemos hojas idénticas en ambos lugares y dragones y sirenas muy similares. Por otro lado las figuras del relieve de la Adoración de los Magos de Butrera responden al mismo canon que las de la arquivolta y capiteles de Moradillo, la labra dura y claroscuro de sus barrocos pliegues nos hablan de unos mismos principios estéticos inspiradores en los escultores que los labraron. Por otro lado, aunque las figuras son de un tamaño considerablemente mayor, las que integraron la Adoración de los Magos de la fachada de Cerezo de Riotirón (actualmente en el Museo de los Claustros de Nueva York), responden a los mismos principios estéticos.

Los lugares de los que hemos hablado, juntamente con los de la Escuela de la Sierra en los que en un momento dado dejaron su trabajo artífices de filiación silense, son los exponentes más claros de un fenómeno también visible de modo más o menos extenso en otros lugares cuyo estudio alargaría sobremanera nuestro trabajo. En muchos de ellos nos asaltan más que razonables dudas de si es el mundo silense o el mundo oniense el que se proyecta. Creemos que ambos cenobios –aunque sin confirmación segura en el caso de Oña por las razones que ya vimos en el apartado correspondiente– llegaron a configurar unos monasterios

románicos de primerísima fila y en los momentos de plenitud del estilo, cuando Silos concluye su excepcional claustro, artífices de planteamientos estéticos y repertorios temáticos similares trabajaban en Oña. Al menos ésa es la hipótesis que nos permiten aventurar los capiteles de animales fantásticos aún existentes en la iglesia de Oña, que pudieron ser muy probablemente los del arco triunfal del ábside norte. No es muy defendible la hipótesis de una influencia silense en Oña; más bien debemos pensar en unas modas, en los gustos de una época y de parte de sus protagonistas (los monjes) que se materializan en paralelo en ambos lugares para los que trabajan artistas de alta cualificación.

Con estos presupuestos dudamos entre la filiación silense u oniense de lugares como la ermita de Nuestra Señora de la Oliva en Escóbados de Abajo, la portada del templo de Abajas, el ábside de Hermosilla, el ábside y parte de la portada de Soto de Bureba. En los dos primeros lugares los artistas que ahora nos ocupan concluyen los templos. En Escóbados su labor la vemos en cuatro capiteles de columnas entregas interiores (los más cercanos a los pies del templo), en el rosetón del muro oeste y en la portada y varios canecillos (muro norte); en Abajas sólo en la portada. Destacan algunos de los canecillos de Escóbados con figuras humanas (el de la bailarina sobre todo) por los ritmos elegantes y contrastados que el escultor logra en el pequeño espacio de una ménsula, acompañados de un suave modelado en medio o alorrelieve y una labra cuidadosa de sus rasgos faciales y los pliegues de su ropa. Respecto a la portada de Abajas lo más destacable son las dovelas de su segunda arquivolta que se ornamentan con una serie de motivos vegetales, animales e historiadados. Las que se conservan en buen estado tienen forma de trapecio invertido, más ancho que alto; a este espacio escultórico acomodan con habilidad los artistas sus relieves, logrando altas cotas de calidad. En cuatro de ellas (lucha de San Jorge y el dragón, águila despedazando a su presa, dragones con los cuellos entrelazados y ciervos comiendo del árbol de la vida) se utiliza un esquema compositivo con dos líneas diagonales básicas cruzadas y otras líneas sinuosas que vienen dadas por el arqueamiento de los cuerpos de los animales. La gradación de planos es también evidente: se escalonan utilizando para ello distintos grados de relieve: en algunos casos éste es casi exento y la luz pasa por debajo de los volúmenes despegándolos del fondo; pero al lado, en la misma escena incluso, partes en relieve medio o bajo contrastan con las anteriores. Asimismo en estas dovelas es muy claro el contraste de texturas: las figuras de sutil modelado destacan sobre un fondo más rugoso con la piedra sin acabar de desbastar; ello determina una sensación óptica de volumen mayor que el volumen real que las figuras tienen. La calidad de los capiteles de las jambas va pareja a la de estas dovelas. En todos ellos vemos hojas de acanto y animales de la fauna fantástica, destacando uno en el que se afrontan un dragón y una sirena sin seguir una rígida estructura simétrica, sino de forma más libre y con mayor riqueza de ritmos: la línea dominante definida por la postura del cuerpo y cuello del dragón, sinuosa y movida, se contrapone a otra de similares características, pero más abierta, del cuerpo de la sirena y a la diagonal marcada por un ala de este último animal desplegada tras el dragón.

El ábside de Hermosilla, única parte conservada del templo románico, es una construcción de notorias calidades estructurales a tono con lo que es esperable en estas escuelas ligadas a centros monásticos importantes. En su ornamentación escultórica, donde destacan un excelente repertorio de canecillos, vemos varias manos bien distintas, una de ellas la que ahora debemos analizar. Dos capiteles interiores de ventanas reproducen, bien que con esquemas compositivos algo menos logrados o con una labra algo más tosca, los temas vistos en la portada de Abajas de ciervos comiendo del árbol de la vida o de un dragón y una sirena afrontados. En los canecillos vemos muchos paralelismos con los de Escóbados de Abajo, sobre todo en dos de ellos decorados con bustos humanos en los que el artista se esmera en la definición de los rasgos fisonómicos, alcanzando caracteres bastante realistas.

Finalmente el templo de Soto de Bureba, a pesar de la penosa restauración de la que fue objeto, todavía nos ofrece un interesante panorama, acompañado del hecho siempre importante de la existencia de un testimonio epigráfico. Al igual que el de Hermosilla, parece que

fue iniciado por artistas bastante cualificados pertenecientes a este románico maduro que, con todas las matizaciones que se quiera, consideramos de filiación silense u oniense. Pero ellos no lo concluyeron y en la portada, muy interesante por su decoración y por su data, se aprecia la mezcla de su trabajo con el de otros artífices cercanos a los que veremos trabajar en las portadas de Almendres y Bercedo, es decir, pertenecientes a la Escuela de Mena-Villadiego. Entre los artífices que ahora nos interesan se detectan varias manos: a los más diestros pertenecerían los capiteles de la ventana absidal con animales de la fauna fantástica y las figuras de San Juan y la Virgen (más la primera que la segunda) de la arquivolta de la portada. Compañeros suyos algo menos expertos en la composición serían los responsables de los capiteles de las columnas entregas del ábside.

4) *La Escuela del Esgueva*

El río Esgueva (el "Auseva" de los textos medievales) es el eje geográfico que une un conjunto de villas y aldeas, que se inicia en la falda meridional de la Peña Cervera y se prolonga hasta su desembocadura en el Pisuerga. Este hecho geográfico va a infundir a la zona un carácter especial que tiene consecuencias histórico-artísticas y que veremos manifestarse en los monumentos románicos que aún quedan en pie. En muchos de los lugares pertenecientes a esta escuela se detecta la presencia señorial de los grandes cenobios de Silos y Arlanza lo cual creemos que no es ajeno a las calidades que muchos de ellos presentan. Aunque carecemos de datas hay un lugar que nos sitúa en los momentos más tempranos de esta escuela, en torno a mediados del siglo XI, ligándose de forma bastante clara a una tradición anterior. Se trata de la portada de Villalbilla de Gumiel cuyas peculiaridades aparecen recogidas en el respectivo estudio monográfico y que es una pieza más en ese atractivo puzzle formado por los numerosos lugares herencia del mundo anterior o en los que perviven tradiciones de él, cuyas piezas van encajándose con las reflexiones y datos que en este mismo volumen recoge el estudio del Dr. Palomero. El maestro que realiza esta portada no tiene continuidad más allá de ella misma pues ni siquiera los restos escultóricos de la siguiente etapa de obras de este templo guardan relación estilística con él. Podría ser uno de los eslabones entre las construcciones prerrománicas y los primeros ensayos de lo que convenimos en llamar románico. Al igual que lo que sucede en la ermita del Cristo de Coruña del Conde, se han reutilizado materiales de una construcción precedente para un templo ya plenamente románico como ponen de manifiesto los canecillos.

Escóbados de Abajo. Ermita de Nuestra Señora de la Oliva



Respecto a los restantes templos podemos diferenciar dos grupos: uno con Santibáñez, Villovela, Cabañes, Pinillos y Terradillos de Esgueva, junto con parte del templo de Oquillas y de San Pedro de Gumiel; otro con Espinosa de Cervera, Reveche y Bahabón de Esgueva. Los del primer grupo son templos de buena construcción, en piedra sillería generalmente, cuyas partes

más notorias son el ábside y la portada. Los ábsides, todos de remate semicircular y presbiterio recto, nos ofrecen no sólo la articulación de paramentos más tradicional (columnas entregas, ventana axial, cornisa sobre canecillos... etc.) sino que los hay también con unas pequeñas arcadas ciegas (casi arquillos lombardos, aunque responden a otra estética diferente a la de éstos) apeadas sobre finas columnillas. Así son los de Pinillos y Santibáñez de Esgueva y el resultado plástico de esta articulación es algo sumamente destacable. Esas columnillas quitan pesadez al muro, le proporcionan esbeltez y suavizan todo el conjunto porque la luz, al incidir en él, no tropieza con las duras aristas de los contrafuertes ni con el volumen, bien que redondeado, de unas columnas entregas tradicionales, sino con esas finas columnillas, casi molduras aboceladas. Todos estos ábsides se abovedan con cañón y horno mientras las naves se cubren con diferentes tipos de armazón de madera lo que da lugar a un tipo de espacios que guardan notables relaciones con los de los lugares de culto anteriores al románico. Se detecta así en esta escuela un fenómeno similar, aunque quizá con menos ejemplos, que el visto en la Escuela de la Sierra. Sólo el templo de Pinillos aboveda su nave y se inicia en él un crucero que luego no se desarrolló. Es, pues, un templo de mayores pretensiones pero no necesariamente mejor que otros compañeros suyos. Las portadas de estos templos son asimismo un elemento muy destacado: todas ellas se incardinan de similar forma en la nave, presentan un abocinamiento parejo, se levantan sobre un *podium* de similares características, etc. No conservamos torres o espadañas aunque algunos templos sí las levantaron con posterioridad.

El segundo grupo de templos posee unas torres que les proporcionan una imagen externa completamente distinta a sus compañeros del grupo anterior. Incluso en Reveche y Bahabón son torres sobre la parte recta del ábside, de mayor complicación estructural que la de Espinosa que se adosa al norte a la altura del presbiterio. Esta última no está lejos de las que hemos visto en la Escuela de la Sierra y de la que hubo en Silos y se levanta sobre otra precedente de origen prerrománico. Igualmente muchos de los canecillos animalísticos del templo de Espinosa de Cervera están muy próximos a los de los templos de la Sierra.

La ornamentación escultórica se realiza con un relieve medio o casi alto en ocasiones y una labra dura, angulosa, a bisel, es decir, con un claro modelado por planos. La mayor o menor destreza de los diferentes artífices nos deja con estas técnicas resultados muy diversos que van desde la tosquedad de figuras que apenas salen del bloque pétreo del capitel o canecillo hasta otras de mayores calidades plásticas. En Espinosa además a estas calidades se suma el carácter narrativo de algunas de las escenas de sus capiteles, algo propio no sólo de artistas de mayor cualificación sino también de un momento más avanzado del estilo, que incluso pueden ser los primeros años del siglo XIII. Respecto a los temas son muy características de esta escuela unas hojas de acanto en forma de gruesa penca que acaba sustentando un fruto, generalmente labrada de modo tosco, aunque también hay elegantes ejemplos (Espinosa de Cervera). El repertorio faunístico es abundante con leones, lobos, caballos, centauros y, sobre todo, la sirena-peza, tal vez el motivo animal más característico de esta escuela. La vemos en la clásica postura frontal sujetándose su cola dividida con ambas manos pero también atacada por un sagitario (Pinillos) e incluso acompañada de dos músicos con instrumentos de viento (Santibáñez). Llamamos la atención sobre estas dos últimas representaciones que hacen alusión a la peligrosidad de la sirena y más especialmente a la última que bajo una apariencia lúdica y festiva esconde el mensaje de que la sirena, como las divinidades marinas en general, puede ser portadora de conocimientos de carácter profético que comunica a través de la música y el canto por ser conocimientos secretos, iniciáticos, abiertos a pocos. En todos los casos los escultores modelan cuidadosamente su cuerpo y con una labra a bisel muy matizada le incorporan todo tipo de detalles sacados de su imaginación. En la temática historiada, junto a escenas fácilmente reconocibles (Daniel entre los leones, Sansón y el león, diferentes escenas de música y danza, etc.) vemos otras enigmáticas como la del tímpano incrustado en el muro sur de la iglesia de Cabañas donde una persona se arrodilla frente a un cuadrúpedo, seguramente un león, al que parece venerar o someterse.

5) *La Escuela de Mena-Villadiego*

Es una de las más importantes de nuestra área geográfica por el elevado número de templos que realiza. Su difusión geográfica abarca una amplia zona cuyos extremos podrían ser, dentro de los actuales límites provinciales de Burgos, la zona de Villadiego y el valle de Mena, pero que se extiende también por la actual Cantabria con lo que su ámbito es mucho mayor. No podemos olvidar que de norte a sur, más bien suroeste, el hilo conductor son varias rutas mercantiles seguidas también por los peregrinos jacobeos. Ello explica la implantación de la Orden de San Juan de Jerusalén en algunos templos destacados. La denominación "de Mena-Villadiego" no tiene otra razón que la constatación de dos grandes focos, pero no son, desde luego, los únicos pues existen varios grupos de templos que dentro de unas mismas pautas escolares presentan grandes diferencias.

Resulta particularmente complejo organizar los numerosos templos de esta escuela en talleres o grupos porque a veces hay muchas interferencias entre ellos. Por ejemplo la estructura del templo de Tabliega nos lleva a conectarlo con el de Butrera pero su ornamentación nos recuerda más al de Siones o Vallejo. La ornamentación de San Pantaleón de Losa y la de los últimos templos citados presenta grandes similitudes pero algunas de sus ventanas están muy cerca de otras de Butrera. Será más la ornamentación escultórica la que nos ayude a clasificarlos, aunque en ocasiones hay más mezcla que claridad. En todos ellos la escultura monumental juega un importante papel. En función de los temas que vemos representados, podemos establecer unos grupos. Por ejemplo, los escultores del valle de Mena tienen una clara preferencia por la temática historiada mientras que en los templos de Villadiego ésta brilla por su ausencia. Este tipo de motivos decorativos siguen una curiosa trayectoria en los distintos talleres de esta escuela: muy abundantes en el del valle de Mena, bastante abundantes pero equilibrados con los motivos animales en el taller de Almendres, Bercedo y Soto de Bureba, escasa presencia (excepto en Fuenteúrbel) en el taller de La Piedra, Boada, etc. y ausencia total en Villate de Villadiego, Arenillas de Villadiego, etc. La progresiva desaparición de la temática historiada va en paralelo al uso cada vez más frecuente de los temas vegetales como motivos decorativos únicos de los capiteles. El variopinto mundo de la ornamentación vegetal siempre fue importante y estuvo presente en el románico, pero en sus momentos finales es cuando se desarrollaron mejor todas sus posibilidades, llegando a ocupar lugares que hasta entonces habían estado reservados a la decoración historiada o zoomórfica. Precisamente son los momentos finales del románico los que se detectan en muchos de estos templos, prolongándose hasta las primeras décadas del siglo XIII e incluso hasta mediados del mismo. La fecha de San Pantaleón de Losa (1207) puede ser una pauta que nos guíe.

Vamos a reflexionar, en primer lugar, sobre las características arquitectónicas de los templos más significativos. A muchos de ellos ya hemos hecho referencia en el capítulo dedicado a la estética de la arquitectura puesto que nos ofrecen modelos, en muchos casos peculiares y originales, de articulación de ábsides, de muros, de abovedamiento, etc. Efectivamente es tal vez en esta escuela donde localizamos los templos más barrocos en ese aspecto, con múltiples elementos estructurales con función plástica o estética, reunidos muchos de ellos en el templo de San Lorenzo de Vallejo (haces de columnas, arcadas ciegas, arquillos lombardos, cornisas y canecillos a distintas alturas...) y presentes en otros muchos sin la profusión del anterior. Asimismo los edículos del interior del templo de Santa María de Siones, con su carácter de espacios aparte, en semipenumbra, con profusa decoración escultórica a veces de lectura enigmática, contrastan fuertemente con el carácter unitario de la nave homogéneamente iluminada. El sentido de lo barroco, genéricamente considerado, se hace aquí bien patente. También estos templos son los que nos ofrecen las bóvedas más complejas puesto que no sólo vemos las de cañón y horno sino otras vaídas, con gruesos nervios que, una vez más, no parecen tener valor estructural sino más bien estético, como ya vimos en otro capítulo, por lo que ahora no insistimos en ello.

Muy significativa en esta escuela es la escultura monumental que destaca no tanto por sus calidades compositivas o de labra como por las iconográficas, con temas únicos en el románico burgalés e incluso a veces de lectura enigmática. Desde el punto de vista técnico, los artistas tienen una forma peculiar de dar fin a las obras, cuidando poco los detalles y preocupándose más por el conjunto. Las figuras humanas tienen un canon corto, con voluminosas cabezas; sus rasgos fisonómicos y vestimentas se labran con dureza. Sólo la portada oeste de San Lorenzo de Vallejo nos ofrece un modelado suave de los cuerpos y un acabado que, sin ser minucioso ni detallista, es sensiblemente diferente al que vemos en los demás templos.

La riqueza iconográfica de esta escuela es tal, que sólo nos vamos a referir a algunos de sus temas más originales. En el capítulo de la fauna, destacan los reptiles, en una profusión mayor que en cualquiera de las otras escuelas analizadas. Muy espectaculares, por ejemplo, son los reptiles antropófagos de las respectivas roscas del arco de las portadas de Almendres y Soto de Bureba, tanto por las características del propio animal y su posible simbolismo, como por sus calidades escultóricas: el animal arquea su cuerpo "detrás" de unos círculos de perfiles modelados (tres en Soto y dos en Almendres) por lo que, a pesar de estar labrado en bajo relieve, el efecto de volumen es mayor puesto que tal efecto se logra no sólo por la materialidad de la figura en sí (el reptil en este caso) sino por su relación con la de otros elementos que, en este caso, son los antedichos círculos. Los restantes espacios circulares de estas roscas de los arcos de ambas portadas sirven de marco a motivos que pueden ser muchos de ellos signos zodiacales, que no vemos en el repertorio de ninguna de las restantes escuelas y que, en la que ahora nos ocupa, reaparece en la portada de Miñón de Santibáñez. Y antes de olvidarnos de los reptiles, una curiosa forma de representarlos con ejemplos similares en Soto de Bureba (cimacio de una ventana exterior), Boada de Villadiego y La Piedra (roscas de arco de ventanas absidales): varias pequeñas serpientes mordeándose unas a otras y arqueando sus cuerpos que nos hace pensar en una "versión animal" del reiterado tema del zarcillo ondulándose, de efectos muy ornamentales.

Otro rasgo característico de esta escuela por lo que a la fauna se refiere es la escasez de animales de la fauna fantástica en comparación a otros temas. Además en muchos casos (desde luego hay excepciones) son animales torpemente labrados, a los que les falta ese aire de seres superiores y terribles, amedrentadores de los hombres, que los relatos de los bestiarios les asignan.

No nos vamos a detener en el apartado de temática vegetal, abundantísima y tratada de acuerdo a unos planteamientos estéticos propios de los momentos finales del estilo: hojas de gran barroquismo, en ocasiones vueltas sobre sí mismas en marcadas espirales, con sus perfiles y entramados muy señalados, claroscuro, etc. Son también muy vistosos algunos zarcillos. Sin embargo todo lo contrario debemos decir respecto a la temática historiada donde localizamos verdaderas sorpresas iconográficas, algunas de ellas temas únicos en el románico burgalés. Remitimos a los estudios monográficos de los diferentes templos para examinar todo el repertorio y ahora nos limitamos a hacer unas reflexiones. Por ejemplo, lo abundantes que son las escenas de tipo caballeresco, muy acordes con el momento de la segunda mitad del siglo XII y comienzos del siglo XIII de plena implantación de la feudalidad y con un área donde parece que algo tuvo que ver la Orden de San Juan de Jerusalén: combate de caballeros armados acompañados de sus escuderos (Santa María de Siones, San Lorenzo de Vallejo, La Cerca), caballeros en ceremonial desfile, tal vez previo a un torneo, acercándose uno a otro, con una figura femenina que media entre ellos sujetando las riendas de sus monturas (Fuenteúrbel, Boada de Villadiego), caballeros luchando contra fieras (Fuenteúrbel, Santa María de Siones), etc.

Otra característica de esta escuela por lo que a la representación de escenas se refiere, es narrarlas en ocasiones en marcos poco habituales: así vemos un relato del Pecado Original en el centro de la cara interna del alero de la portada de Almendres; dos representaciones asimismo del Pecado Original en roscas de arco (de ventana o de arcada ciega) en La Cerca y en Fuenteúrbel; una escenificación, probablemente del Sermón de la Montaña, en otra de Butrera; una

sencilla y bella persecución de una liebre por parte de un galgo en una ventana de Siones, etc. En éstas y otras de las numerosísimas escenas que integran la ornamentación escultórica de estos templos vemos un auténtico sentido narrativo que nos lleva a los momentos finales del estilo, como también nos lleva a ello el tipo de relieve y de técnicas de labra, como ya hemos indicado anteriormente.

6) Otros ámbitos más locales

Al noroeste de la actual provincia de Burgos se localizan los valles de Valdelucio, del Tozo, de Manzanedo, de Valdebezana, de Zamanzas y la comarca de La Lora en los que los restos románicos son muy numerosos y todos ellos buenos ejemplos de esa extensión del románico hasta los más recónditos rincones. Es un ámbito que tiene muchas relaciones con la actual Cantabria y con el área estilística de Mena-Villadiego. Muchos de sus templos se nos presentan con rasgos de primitivismo evidentes que nos pueden inducir a engaño respecto a su cronología. En este último aspecto la única data conservada, en el templo de Crespo, nos lleva al año 1143 y nada dificulta la posibilidad de que la mayoría de los restantes no anden lejos o sean incluso más tardíos, aunque nos falta la certeza de ello o de lo contrario. Pero el mantenimiento de tradiciones constructivas anteriores es evidente, algo nada extraño en un ámbito bastante cerrado que no parece experimentara en los siglos siguientes cambios poblacionales o político-económicos de suficiente envergadura como para necesitar alterar la mayoría de sus templos. Así la imagen que nos ofrecen muchos de ellos apenas ha experimentado cambios sensibles a lo largo del tiempo.

Pimilos de Esgueva



La mayoría son de pequeño tamaño, con estructura de una sola nave y ábside en muchos casos recto, muchos de ellos llevan espadañas sobre el muro oeste o adosadas a su ángulo suroeste de las que casi ninguna ha sido posteriormente transformada en torre. La torre queda reservada a un templo que formó parte de un monasterio: San Miguel de Tubilla del Agua. En los ábsides curvos apenas vemos articulación de paramentos excepto por lo que hace al del templo de Crespo (arcadas internas y doble moldura exterior) y a otros del valle de Manzanedo (San Miguel de Cornezuelo, Manzanedo). A nivel escultórico es también muy evidente la pervivencia de tradiciones anteriores. En casi todos los motivos, pero especialmente en los vegetales, vemos una clara tendencia a la estilización y al convencionalismo y el predominio de una labra a bisel en un marcado bajorrelieve. Los ejemplos de ello son numerosos: capiteles de la torre de San Miguel de Tubilla del Agua, cimacios y líneas de imposta de numerosos templos (Herbosa por ejemplo) y el más impactante sin duda: las decoraciones de la portada de Castrecías donde el escultor incorpora temas claramente románicos como son varias escenas bíblicas pero con una peculiar labra de los ropajes, con una abundancia de pliegues casi mareante por las interminables curvas y contracurvas que describen y su durísima labra a bisel que los convierte en auténticas superficies escalonadas.

En los templos del valle de Manzanedo, particularmente en Crespo y San Miguel de Cornezuelo, la estética románica se implanta de modo más completo, tanto en lo arquitectónico como en lo escultórico: arcadas ciegas en el interior de sus ábsides, articulación externa de los mismos a base de molduras, ventanas de tipo portada, numerosos canecillos e, incluso, tímpano decorado en la portada del segundo templo... etc. En los motivos decorativos hay una clara preferencia por la temática vegetal y animal, con ejemplares siempre de la fauna real (incluso el tema de "San Miguel luchando con el dragón" del tímpano de la portada de San Miguel de Cornezuelo es, en realidad, San Miguel luchando contra el león). Destaca también la escenificación de la lujuria a base de figuras masculinas o más frecuentemente femeninas cuyos senos y genitales son atacados por serpientes. Iconográficamente llama poderosamente la atención el templo de San Martín Rojo por las curiosas escenas de música y danza de sus capiteles (varios de ellos procedentes del cercano templo de Fuente Humorera) y la escenificación genérica del vicio o pecado presente en una de las arquivoltas de su portada; en todas ellas intervienen figuras humanas y animales e incluso alguna que está a caballo entre ambas cosas.