MADRID

Colección Leva. Maiestas Mariae

Introducción

En el año 2005 dábamos a conocer este mural, inédito hasta entonces, conservado en la colección Leva de Madrid. Su procedencia es desconocida y sólo con muchas reservas puede actualmente identificarse con uno de los tres fragmentos, citados por Elías Tormo, relacionados con los descubrimientos de 1928-29 por anticuarios castellanos. Años éstos en los que la fiebre coleccionista y la política de conservación museística de la pintura románica no estaban reñidas con los arranques furtivos de la misma, con el fin de ser vendidos mayoritariamente en el extranjero.

Las dispersas, aunque pequeñas, lagunas de pigmentación, no afectan a la lectura de una singular composición del tema de la *Maiestas Mariae*. Su calidad pictórica y personal estilo de ejecución, hacen que esta obra contribuya a ampliar el catálogo de la pintura románica española del siglo XII, así como el campo de relaciones entre las escuelas y sus focos pictóricos.

Este mural, que estilísticamente supone un compendio de las principales tradiciones de la pintura románica hispánica, la italobizantina, la mozárabe y la clasicista, también resulta una afortunada síntesis iconográfica sobre el cumplimiento de la profecía mesiánica.

Maiestas Mariae (Colección Leva)

Descripción

La ubicación original del mural fue el cuarto de esfera de un ábside románico, al cual se adecuaría perfectamente el motivo y la composición. Sobre el fondo blanco de la preparación, salpicado de estrellas, las hieráticas figuras de la Virgen entronizada y del Niño en su regazo, insertas en una mandorla portada por dos ángeles, constituyen el tema de esta pintura. La monumental representación pictórica, rigurosamente simétrica y ponderada en la distribución de sus masas, formas y colores, muestra la paradigmática severidad compositiva románica desarrollada en los ábsides. Actualmente el mural responde a un formato rectangular formado por tres paneles, enmarcados de manera independiente, pero yuxtapuestos, siendo sus dimensiones totales 245 cm de altura por 252 cm de anchura. Dispuesto como un gran tríptico, la sección central corresponde a la figura de María y las laterales a los ángeles.

La figura nimbada de la Virgen, de esbeltas proporciones, viste una túnica roja y un manto azul holgado que, ciñéndose a su cabeza a modo de toca, enmarca el rostro. Los rasgos faciales, ojos, cejas, nariz, pómulos, barbilla y comisuras de los labios, recuerdan el grafismo de los pintores que trabajan en el Círculo de Taüll, especialmente del Maestro de Santa María de Taüll. En su diestra, la Virgen sostiene enfáticamente con dos dedos una rama florecida en tres blancos pétalos. La estilizada construcción de la mano, así como las articuladas falanges recuerdan también la *Dextera Domini* de San Clemente de Taüll. Esta flor es la clave del mensaje último de esta *Maiestas Mariae*. Virgen, Niño y flor responden a las profecías mesiánicas sobre el retoño de *Jesé* y el *Enmanuel* del libro de Isaías. Ambos textos (Is. 7,14; 11,1) fueron asociados y leídos juntos en Adviento, resumiendo el mensaje de este tiempo litúrgico previo al de Navidad.

El Niño, como Señor y Salvador, viste una saya azul y un brial rojo terciado sobre el hombro izquierdo. Su cabeza con nimbo crucífero dorado subraya esa doble condición, al igual que lo hace su mano izquierda sosteniendo el Libro de la Vida cerrado y la derecha extendida en actitud de gracia y protección. La doble entronización del Niño, subraya y alude simbólicamente a la doble naturaleza de Cristo y a su dúplice condición de rey y sacerdote. De esta forma se acentúa también el sentido de María como *Kiriotisa*, Trono de Dios y Trono de Sabiduría (*Sede Sapientiae*), subrayando el paralelismo entre tallo y flor, o lo que es lo mismo, entre Virgen y *Enmanuel* respectivamente.

El trono, similar a otros que aparecen en tablas y miniaturas de la época, está formado por una silla curul de tradición clásica de la que sólo son visibles sus montantes, que rematan en dos cabezas de águila. Sobre la silla, un amplio almohadón verde, trenzado con hilos dorados, completa el asiento de María. La propia mandorla sirve de escabel a los pies descalzos de la Virgen, creando un ligero efecto ilusionista, similar al de los relieves en algunas placas de esmalte. También recuerda la labor de esmalte la decoración de esta misma mandorla, constituida por puntas de flecha en los colores básicos de la paleta del conjunto mural, dispuestos alternativamente: blanco-azul-blanco-rojo-blanco-ocre. Secuencia cromática que unida a la disposición descendente de las puntas desde el vértice superior, le otorgan un dinamismo óptico que potenciaría el carácter visionario de la representación.

Los ángeles portantes son dos figuras elegantes y estilizadas que sostienen la mandorla, flexionando las rodillas, con la dignidad de quien conscientemente porta algo sagrado. Su primitivo contraposto, conjugado con la caída recta de sus mantos, contribuye a la "magia escénica" de la visión, compensando el estatismo de las alas que vuelven a retomar el ritmo vertical de los mantos. Ambos visten túnicas rojas y mantos azules, cuya disposición varía al caer los pliegues por detrás y por delante, respectivamente, consiguiendo romper la monotonía; detalle que nos pone ante un artista de recursos. Los pliegues en abanico generados y otros detalles como la forma de asir el marco místico, no son lejanos al clípeo con la Santa Cruz y el *Agnus Dei* de Maderuelo. Sus alas, con un evidente tratamiento ornamental, contribuyen al equilibrado efecto de la estética del conjunto. Inspiradas en la observación natural, pero sintetizadas en ritmos decorativos, su apariencia responde a la estética románica, a su vez deudora de la inmediata prerrománica. Así, los rizos en espiral tienen su inspiración en la miniatura mozárabe, mientras las plumas centrales en forma de llamas ocres y rojas recuerdan soluciones de modelos italobizantinos, como las de los serafines de Maderuelo.

Otro elemento, paradigmáticamente románico, como los paños mojados del abdomen de los ángeles, muestra una influencia bien distinta a la italobizantina. Se trata de la clasicista francesa, procedente de la escuela del Loire. En España más propia de la escuela leonesa, aunque en el ámbito catalán se dan tempranas muestras como en la conocida representación de la lapidación de San Esteban de San Juan de Boí (MNAC) de hacia 1100. Este clasicismo todavía se hace más evidente en los pliegues de los mantos de los ángeles. Transmitidos por la miniatura carolingia y otoniana, cuando no por la escultura monumental, pronto desembocarán en figuras como las del Pórtico Real de Chartres. Este alargamiento de formas y plegados, de indudable sabor antiquizante, nos pone ante un refinado

pintor que además sabe sacar partido del efecto óptico de la distancia, adecuándolos al punto de vista del espectador y al espacio esférico en que se ubican.

Técnica pictórica

El tiempo transcurrido desde el arranque de la pintura y vicisitudes posteriores, han ocasionado desprendimientos de la película pictórica. Los desconchones existentes en la superficie pictórica a través de los cuales se aprecian el color de base, una leve preparación de cal como base de la pintura y huellas superficiales de la urdimbre de la tela de arranque, indican que dicho proceso se realizó por la técnica de *strappo*. La técnica pictórica parece responder al *mezzo* fresco o pintura a la cal, técnica muy habitual en la pintura mural románica y que da un tono lechoso a la pintura. Ésta consistía en pintar sobre una capa de cal mientras se mantenía húmeda, la cual actuaba como la del verdadero fresco, y en la que los colores quedaban igualmente fijados por carbonatación. Sobre este encalado podían hacerse variaciones y retoques, obteniendo medias tintas y transparencias que enriquecen la gama cromática utilizada. En ocasiones, estando seca la primera intervención, se aplicaban colores al temple para retocar, añadir o corregir detalles. En definitiva una técnica mixta, muy generalizada en toda la pintura mural románica.

El proceso pictórico de este mural parece ser el siguiente. Un primer silueteado de la composición en negro y los colores de base de los campos de color, como el fondo de la mandorla, los nimbos, las vestes de los personajes y del trono, serían realizados al fresco. En una segunda fase con un temple, quizás de cal, se perfilaron los plegados, los rasgos de las caras y articulaciones de las manos y pies de los personajes, además de otros detalles. También en esta fase se repasan, y en ocasiones corrigen, los contornos, tal como se aprecia en la toca de la Virgen a la altura del cuello, afirmándose con gruesas líneas negras sobre los campos de color. Así mismo se pintan ahora las líneas blancas y de colores aclarados, que sirven para realizar los pliegues y los puntos de luz de los mismos.

Estilo pictórico

Las pinceladas variadas, rectas, curvilíneas, largas, anchas y firmes, en general sin repasar, muestran la actividad de un maestro con oficio que trabaja rápido y con seguridad. Los dos aspectos más significativos del estilo pictórico son la linealidad y el cromatismo. Las rectas, muy

Maiestas Mariae, rasgos y toca de María (Colección Leva)

Cara del ángel portante derecho de la Maiestas Mariae (Colección Leva)

Ala del ángel portante derecho de la Maiestas Mariae (Colección Leva)

Trono de la Maiestas Mariae Maiestas, prótomo aquiliforme (Colección Leva)

marcadas y verticales en las figuras de los ángeles, les dotan de un ritmo muy elegante dentro de su estatismo. La linealidad se manifiesta incluso en la manera bizantina de marcar las luces en blanco, llegando a adquirir en ocasiones un carácter caligráfico caprichoso, como en el dorso de las manos. Estas líneas de luz ayudan a estructurar las formas y dejan traslucir la tensión de los invisibles músculos bajo las túnicas. El cromatismo del conjunto queda definido por un buen sentido del color, manifestado en el contraste de cálidos y fríos allí donde las formas se yuxtaponen, en la compensación de las masas de color y también en los acentos de partes menores, cuya aplicación aviva y enriquece la composición cromática. La gama cromática es relativamente reducida, como es propio de la pintura románica. Son seis los colores básicos utilizados además del blanco. Este blanco de cal, carbonato cálcico, se utiliza para aclarar en ocasiones los otros colores. Propiamente dichos son: un amarillo de ocre natural para los nimbos; una tierra tostada para las carnaciones; una tierra roja con alto componente de hierro y un azul de azurita u óxido de cobalto para las vestiduras; una tierra verde para el trono y un negro de carbón vegetal para los perfiles. Estos colores se utilizan puros para los campos amplios de color, aclarándose con el blanco de cal para marcar los pliegues, incidir en las luces de los mismos y para dar ciertos matices en los rostros.

La uniformidad estilística de este mural nos lleva a atribuir la obra a un único pintor, cuyo estilo se define, además de por la linealidad y el dominio del color mencionados, por múltiples fórmulas o detalles resolutivos. Señas de identidad que contribuyen a establecer la filiación y cronología del conjunto. Entre estos convencionalismos destacan determinados pliegues y detalles anatómicos. Así, los pliegues en forma de pequeña campana, la forma de recoger los pliegues tras los músculos y articulaciones de las piernas, o la forma de rematar los plisados de las túnicas, resueltas con una especie de comillas o lazadas negras muy artificiosas. Anatómicamente, la manera de marcar los tobillos y los tendones de los pies, es comparable a tallas

Maiestas Mariae, detalle de la mano con la vara florecida (Colección Leva)

Ángeles portantes izquierdo y derecho (Colección Leva)

de madera articuladas, como el famoso Cristo de los Gascones de San Justo de Segovia o los descendimientos catalanes, utilizadas en las representaciones del teatro religioso. Estos detalles anatómicos nos conducen hasta las figuras de Maderuelo, especialmente a las de Adán y Eva en las escenas de la Creación y el Pecado Original.

Filiación y cronología

Existe en esta obra un bizantinismo latente que recuerda en muchas ocasiones, tal como hemos venido consignando, a los maestros de las dos iglesias de Taüll, al principal de Berlanga y sobre todo al de Maderuelo. Lo cual podría deberse a que lombardo pudo ser el origen del principal maestro o taller que dio lugar a una misma corriente estilística perseguible en estos cuatro conjuntos. La tesis más aceptada es que un maestro de origen italiano, o más probablemente un compañero o ayudante de su taller, activo en Cataluña al menos desde 1123, fecha aproximada para Taüll, se desplazaría en fechas inmediatas con un pequeño equipo desde Cataluña hacia la Meseta, donde puede seguirse su actividad en Berlanga y en Maderuelo principalmente.

Esta *Maiestas Mariae* de la colección Leva, muestra una clara afinidad con el Círculo de Taüll, perteneciente al modo dominante italobizantino de la secuencia altorrománica, que se extiende cronológicamente desde fines del siglo XI hasta mediados del siglo XII. En este modo dominante, considerado paradigmático de la pintura mural románica en Cataluña, pueden advertirse dos tradiciones que también se hacen evidentes en nuestra *Maiestas*. Por un lado, la mozárabe del estilo leonés, por otro, la del bizantinismo italiano. La primera es clara en las figuras de los ángeles, especialmente en la disposición de las alas formando ángulo recto, en su gran tamaño y estilización, así como en el tratamiento formal y decorativo de las mismas. Es muy significativo de ello la forma de rizarse las plumas

en espiral en la parte superior de las mismas. Ejemplos de ello pueden verse en el Beato de San Miguel de la Escalada (*Nueva York, Pierpont Morgan Library*) o en el de Don Fernando I y Doña Sancha, procedente del *scriptorium* real de San Isidoro de León (Madrid, Biblioteca Nacional). Esta fórmula llega a la pintura románica, siendo su mejor plasmación las figuras aladas de Maderuelo, las cuales guardan una intensa afinidad con las de los ángeles de la *Maietas* Leva, si bien en estos últimos el grueso y expresivo grafismo de la tradición mozárabe se ha amortiguado. La segunda tradición, la italobizantina, que impregna muchos de los grandes conjuntos murales catalanes, la apreciamos en la estilización, el rígido hieratismo y la frontalidad, además de en aspectos formales, grafismos y en la singular iconografía.

No obstante, la *Maiestas* Leva muestra más coincidencias con los modelos castellanos que con los catalanes en cuanto al aspecto formal, si bien iconográficamente existe una mayor dependencia con las abundantes y variadas representaciones marianas catalanas. Esta apreciación no nos da la certeza de la procedencia de tierras catalanas del autor de la *Maiestas* o de su consiguiente desplazamiento a tierras de Castilla, pero sí la posibilidad de un vínculo, que podría estar en el uso de un libro de modelos común en los dos ámbitos geográficos.

Tanto si partimos de la llegada de un maestro desde Cataluña, que potencia la pintura mural en Castilla, como si lo hacemos desde la posibilidad de un maestro local permeable a las influencias, lo cierto es que las pinturas castellanas de Berlanga y Maderuelo cobran una personalidad propia debido a las influencias leonesas, ya referidas, además de a otros factores. Entre estos últimos está el condicionamiento de la superficie arquitectónica (Berlanga con su articulada arquitectura y Maderuelo en su exiguo espacio de cabecera recta), también debe considerarse la propia evolución del taller o el deseo de personalización del estilo. Incluso la forma de reinterpretar un tema mariano o el hecho de adaptarlo a un nuevo espacio, en nuestro caso un casco absidal, son factores que contribuirían a forjar esa nueva personalidad. Así por ejemplo, los gestos litúrgicos de las composiciones catalanes, pierden en Castilla el ambiente cortesano de raíz bizantina, trocándose, como en Maderuelo, en la austeridad solemne de un monasterio.

Entre las soluciones comunes que advertimos entre la *Maiestas* Leva y Maderuelo está la total similitud en el tratamiento formal y decorativo de las alas de nuestros ángeles, y las de los serafines y de los cuatro vivientes alados de Maderuelo, que además tienen la misma disposición de giro en tres cuartos. Una rigurosa comparación entre el viviente que representa a San Marcos y los ángeles de la *Maiestas*, nos descubre la repetición, una por una, de todas las fórmulas utilizadas para los pliegues (campaniformes, plisados, tubulares, uves, comillas, espirales, líneas discontinuas verticales…) pero con un grafismo menos dinámico y expresivo, de líneas más finas y menos marcadas. En definitiva un modo que responde al progresivo abandono de la tradición mozárabe en beneficio de un mayor clasicismo.

También la Virgen con el Niño, que recibe la adoración de uno de los reyes en el muro testero de Maderuelo, es muy semejante a la de la *Maiestas*: el gran nimbo amarillo, la misma forma de ceñir la toca sobre la frente y las sienes (toca que volvemos a ver en las Marías ante el sepulcro de Berlanga), la misma forma de solucionar las líneas que configuran el rostro, el mismo pliegue en *uve* del manto por delante, la misma estructura campaniforme de los pliegues en el bajo de la túnica. Con leves variaciones, ambas imágenes parecen responder a un mismo modelo y a manos próximas, acaso a las de un maestro y un discípulo muy cercano.

Otras fórmulas comunes son las de la media melena y el pronunciado flequillo recto, la forma de las orejas y de las líneas internas del pabellón auditivo, la línea en *tau* curvada que describe cejas y nariz, así como la forma acorazonada de las fosas nasales, la coloración de los pómulos o la manera de dibujar la boca. Esta última, en ambos casos, formada por un segmento y una característica *eme* para marcar el labio superior. También las pupilas negras, redondeadas y elevadas. Igual es también la solución de realizar los cuellos con tres líneas ligeramente cóncavas, o la de dibujar la base del pie y el segundo dedo, como montando sobre el pulgar. Así pude observarse en los pies representados de perfil en los ángeles de la *Maiestas* y los correspondientes que vemos en las figuras de los Tetramorfos y de Adán en Maderuelo. Hasta las estrellas, formadas por ocho puntas radiantes desde un núcleo central, son las mismas aquí, en el ábside de Santa María de Taüll y en la bóveda de Maderuelo.

Concluimos que la mayoría de las similitudes apuntadas coinciden sobre todo con Maderuelo, aunque también las hay con Berlanga y los dos conjuntos de Taüll. De la misma manera que en lo iconográfico se da una evolución y síntesis que origina un nuevo tema mesiánico, también en lo formal se pierde, respecto a lo catalán, buena parte del bizantinismo de la decoración de perlas y gemas de las orlas de los mantos, tan característicos. Algo que se compensa decorativamente con unos plegados más clásicos y de mayor caída. He aquí una diferencia importante en una representación que se prodigará en la secuencia tardorrománica y en el primer arte gótico. El hecho de apreciar un estilo ligeramente más evolucionado en el dibujo, donde las notas mozárabes se atenúan, las clasicistas aumentan y

la iconografía se transforma, nos lleva a encuadrar la cronología aproximada del mural entre 1130 y 1140.

Analizando las áreas geográficas de origen de los murales castellanos mencionados, Segovia y Soria, unidas a las de otros restos afines estilística y secuencialmente: Elines en Cantabria (*in situ*), Tubilla del Agua en Burgos (Mus. Marés) y Cuenca (Col. privada), la *Maiestas* de la colección Leva puede insertarse por estilo y cronología entre alguno de estos puntos, e incluso constituir un nexo con el foco leonés. A este respecto hay que volver a señalar el fondo estilístico bizantino, las notas mozárabes y el evidente clasicismo de los plegados de los ángeles, arriba mencionados. Tres influencias presentes, en mayor o menor medida, en los murales del Panteón de San Isidoro, datados entre 1100 y 1130. Como ocurre en San Isidoro, el autor de la *Maiestas* de la colección Leva renuncia a los llamativos fondos de bandas coloreadas de la tradición mozárabe, vistos en las pinturas catalanas y castellanas, para aprovechar el blanco de la preparación. Ésta constituye un auténtico celaje estrellado, con el que se buscan una nueva espacialidad y relación cromática de amplios campos de color, a diferencia de los más reducidos, pero también más variados, de la miniatura mozárabe que todavía apreciamos en Maderuelo.

La relación con el ámbito leonés puede seguirse en el tratamiento dado al trono de la *Maiestas*, cuyos montantes rematan en prótomos aquiliformes. Tronos similares los encontramos en algunas de las miniaturas, que representan a reyes, reinas e infantes de Castilla y de León, en el llamado *Tumbo A* de la Catedral de Santiago. Muy influidas por modelos otonianos, fueron realizadas entre 1129 y 1133, y en ellas se da una realista visión del vestuario y mobiliario de la primera mitad del siglo XII. El origen de estos tronos está en el mundo romano, de éste pasó a la miniatura carolingia y otoniana, de donde a su vez los tomó el románico. Un representativo ejemplo otoniano es la miniatura del retrato del evangelista San Marcos (folio 61 verso) del *Códi-*

Ángel portante izquierdo, detalle de pliegues, pies y estrella (Colección Leva)

ce Áureo conservado en la Biblioteca de El Escorial. En esta obra de mediados del siglo XI, el trono del evangelista, al igual que los compostelanos, muestra unos prótomos con cabeza de león, quizás con el simbolismo de protección que desde la Antigüedad rodeó a este felino. El taller de miniaturistas que trabaja en Compostela, se ha puesto en relación con otros *scriptoria* como Oviedo o León, e incluso con la pintura mural. Del *scriptorium* real leonés procede efectivamente el llamado *Libro de las Estampas*, donde volvemos a encontrar los retratos reales de los donantes con una tipología similar. Aquí, en la imagen de Ramiro III, los prótomos adquieren forma de cabeza de águila como en la *Maiestas* Leva. Se plantea así la hipótesis de que este sustrato iconográfico otoniano, presente en el trono de la *Maiestas* de la colección Leva, pudiese proceder del ámbito miniaturístico leonés, estrictamente contemporáneo de la cronología que damos para la *Maiestas*. En la *Maiestas Mariae* del frontal de El Coll, La Selva, Gerona, procedente de la iglesia del Priorato, hoy en el Museo de Vic, tan cercana iconográficamente a la *Maiestas* Leva, encontramos también un trono de similares características, aunque la obra pertenece ya a la segunda mitad del siglo XII.

Iconografía

La Virgen, Trono de Sabiduría o *Sede Sapientiae*, tiene como tipología básica la de María entronizada con el Niño en su regazo. La fuente literaria más remota en la que se inspira es el texto apócrifo del Pseudo Mateo (16,2), relativo a la Adoración de los Magos de Oriente, en el que se narra cómo, transcurridos dos años "…entrando en su casa, vieron al niño Jesús, que reposaba en el seno de su madre". Fue Bizancio a través de donde pasó al Románico de Occidente este prototipo, aunque podamos encontrar ya la figura de María sedente con el Niño, recibiendo la adoración de los Magos, en pinturas paleocristianas del siglo III y en los sarcófagos desde el siglo IV. En la pintura románica el tema de la Adoración de los Magos se continúa representando, pero apreciamos cómo en ocasiones la figura de María entronizada se inscribe ya en una mandorla para darle mayor preeminencia y pasando a ocupar el lugar del ábside reservado al Pantocrátor. Podemos decir que del tema original bizantino de la Virgen Trono de Sabiduría, la figura de María se enriquece para formar en Occidente un tema con entidad propia y nuevos significados, la Virgen en Majestad o *Maiestas Mariae*. Ésta llega a representarse, como en el mural del que tratamos, con una total autonomía, añadiéndose nuevos elementos iconográficos como resultado de una profundización teológica. Estamos en un momento en que la imagen de María adopta ricos y diversos matices e interpretaciones, casi siempre de mediación de la promesa mesiánica o alegoría de la Iglesia. Así no se duda en santificarla con la mandorla, al modo de la *Maiestas Domini*, apropiándose de elementos iconográficos que le otorgan la categoría de corredentora o de Señora de todo lo creado.

La solemne y bizantinista Virgen en Majestad de *Santa María Della Libera de Foro Claudio* (Campania), datada hacia 1100, es una muestra del posible modelo de *Maiestas Mariae* que se introduce en el ámbito hispánico románico. En España, Cataluña es el territorio que aporta, tanto en tabla como en muro, con mayor frecuencia y variedad, esta representación románica. Entre los que, como en el caso de la *Maiestas Leva*, ocupan la cuenca absidal del templo está la prácticamente perdida representación de la ermita de Santa María d'Áneu, Lérida (MNAC), que recibe la adoración de los magos junto a la presencia de los arcángeles Miguel y Rafael. Muy parecida es la de San Juan de Tredós, Valle de Arán, Lérida, hoy conservada en el Museo *The Cloisters* de Nueva York. En este caso también se asocia a la presencia de los magos y los arcángeles portando estandartes imperiales y flanqueando la composición. Similar iconografía, asociada a la Epifanía, presenta la de Santa María de Taüll, Lérida (MNAC) y la de Sant Sadurní d'Osormort, Barcelona, en el Museo Episcopal de Vic, muy perdida pero con la novedad de asociarse a la representación del Tetramorfos. Estos cuatro conjuntos corresponden a la primera mitad del siglo XII. Un quinto ejemplo, de la segunda mitad del siglo XII, es la del presbiterio de San Pere de Sorpe, Lérida, asociada a dos árboles que representan la dualidad Iglesia-Sinagoga. Fuera de Cataluña debe recordarse por las afinidades expuestas más arriba, la de Maderuelo, que en realidad forma parte de una Epifanía abreviada.

Pero como en ninguno de los ejemplos conocidos, la *Maiestas* de la colección Leva adquiere una fórmula iconográfica plena al ser portada por los ángeles, y unas dimensiones pictóricas equivalentes a las de los Cristos apocalípticos. Esta *Maiestas Mariae* exalta la contribución de María a la historia de la Salvación, que no es otra sino el cumplimiento de la profecía mesiánica del Antiguo Testamento en el Nuevo. Así ha de interpretarse la rama florecida que María sostiene, como símbolo epigramático que otorga a la Virgen Trono una nueva dimensión interpretativa del tema. Se trata de la síntesis visual del tema profético y genealógico del árbol de Jesé, en el que hay que distinguir entre el tallo o árbol propiamente dicho, que se da en las más desarrolladas representaciones del tema, y el retoño aislado utilizado como atributo. Este retoño florecido es el que la Virgen sostiene, e indica que el Niño en su regazo es el Mesías profetizado.

Salvador Niño (Colección Leva)

Ejemplos de *Maiestas* de la segunda mitad del siglo XII, como la ya mencionada representación del frontal de El Coll, y otras del siglo XIII, como la castellana de la iglesia de San Clemente de Segovia, donde la Virgen también sostiene una flor de lis, mientras recibe los dones del Espíritu Santo, muestran la diversidad de matices del tema y su permanencia en el arte medieval.

Texto: SMV - Fotos: XESJ

Bibliografía

AA.VV., 2007, p. 905; MANZARBEITIA VALLE, S., 2005; TORMO, E., 1928-29, IX, pp. 494-495.

Colección privada. Cristos de bronce

1.- Anónimo. Hacia 1130-1140
Bronce dorado. 14 cm
Colección privada. Madrid

Durante el siglo XII la producción de Cristos crucificados de bronce fue abundante, siendo gran cantidad de ellos empleados para presidir cruces procesionales y de altar. En su gran mayoría muestran relieve plano o cilíndrico con forma de tronco de árbol, o bien con un alma de madera recubierta con placas repujadas y decoradas con labor de filigrana o cabujones. La inmensa mayoría de estas piezas no se han conservado y en las que nos han llegado el crucificado muestra los huecos de los clavos que le asían a la cruz en el caso de no haber sido desprendido del soporte con violencia, con lo que es frecuente que perdiera parte de las extremidades.

En época románica los broncistas utilizaban una aleación pobre en estaño, empleada ya desde tiempos del Imperio Romano, dando lugar a fundiciones muy líquidas que facilitaban el acabado. No perduró la elaboración de moldes por piezas, con lo que no se han conservado los modelos originales de cera que permitirían la reproducción en serie de la pieza. En las obras de gran tamaño, como pilas bautismales, puertas, sepulcros, etc., resultaba imprescindible la colaboración de los talleres de fundición de campanas, pudiéndose discernir entonces el trabajo del escultor que modelaba la cera y el del fundidor que la sustituía por metal. En las piezas más pequeñas, y especialmente en las más populares, esta división es a veces imposible de precisar.

El presente Cristo es totalmente hierático, no presenta rasgo alguno de dolor ante la crucifixión, permaneciendo aún aparentemente vivo. Se apoya sobre el *suppedaneum* bajo el que se observa el hueco mediante el que se fijaba al soporte, sustituyendo los habituales clavos de los pies. Viste el *perizonium* como es norma en este período, que cuelga hasta las rodillas y dibuja ondulados pliegues rectos. Se anuda a la cintura mediante un cordón, cayendo por el centro el paño sobrante. Aún siendo habitual en el siglo XII no porta corona, muestra descubierta la melena, que cae simétrica por ambos lados de la cabeza hasta los hombros, formando tirabuzones con incisiones en diagonal. El rostro es ovalado aunque bien proporcionado, y en él se distribuyen correctamente y de forma simétrica los repetidos ojos almendrados, la nariz recta y una no muy poblada barba que le perfila el mentón. Los brazos, desproporcionados por su longitud, se encuentran ligeramente flexionados, con lo que quedan las manos a la altura de la cabeza con los dedos extendidos. El torso tiene forma de triángulo invertido mostrando de forma sumaria pectorales y costillas mediante un suave modelado. Las piernas son delgadas y se encuentran extendidas.

1.- Anónimo. Hacia 1130-1140

Según sus documentos de compra la pieza podría provenir de algún taller alemán, probablemente de la región de Westfalia, aunque esta cuestión no se encuentre totalmente cerrada. En las mismas notas se le cataloga como obra del segundo cuarto del siglo XII.

2.- Anónimo. Hacia 1170-1180
Bronce. 20,5 cm
Colección privada. Madrid

Estilizado Cristo que sigue el tipo de los conocidos como "de cuatro clavos", si bien aquí no se representan. La figura aparece coronada, luciendo barba y con voluminosos ojos. Ha perdido parte de sus extremidades superiores, posiblemente al ser arrancado del objeto que presidiera, limitándose su caracterización anatómica a marcar los

2.- *Anónimo. Hacia 1170-1180*

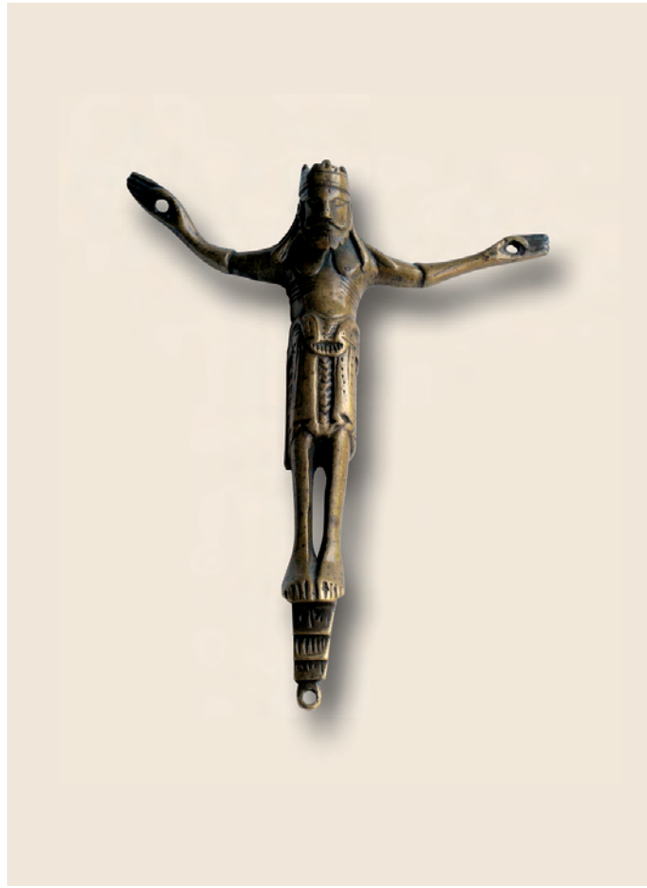
codos, así como a unas líneas paralelas incisas, señalando el costillar.

Luce *perizonium*, recogido en la parte central, que llega hasta la altura de las rodillas, sobre cuya superficie se deja notar la representación de cierta ornamentación a base de bandas y puntos.

Como ya se ha señalado, la figura apoya en los dos pies, estando éstos separados y no mostrando huella alguna de clavos.

3.- *Anónimo. Mediados del siglo XII*
Bronce dorado. 20,5 cm
Colección privada. Madrid

Este Cristo realizado en bronce se encuentra asentado sobre un *suppedaneum* de tres cuerpos cuadrangulares en releje bajo el que se encontraba asido a la cruz junto con los clavos de las manos. Se trata de un Cristo tocado con corona, representado como rey de reyes entregado por su propia voluntad al sufrimiento de la cruz. Tiene larga melena lisa distribuida en mechones planos que le cuelgan más allá de los hombros, incluso prolongándose por los brazos. Como es habitual el rostro es totalmente inexpresivo, sin reflejar signo alguno de patetismo. En él los ojos se marcan mediante líneas incisas formando un agudo y prolongado ángulo en la zona exterior, la nariz es recta y la barba rebasa el contorno del rostro formando ondas. Sorprende la gran anchura del cuello, que une la cabeza



3.- *Anónimo. Mediados del siglo XII*

con un corto tronco en el que mediante dos líneas curvas se marcan los pectorales y con otras horizontales y paralelas las costillas. Los brazos son largos y se encuentran levemente flexionados, quedando el derecho más alto que el opuesto. En sus extremos las manos se perfilan toscamente, marcándose en ellas los dedos mediante sencillas líneas incisas paralelas, quedando el dedo pulgar recogido sobre las palmas, facilitando así su conservación. El *perizonium* está recogido en el centro mediante lo que parece un broche metálico que recuerda una venera en el que confluyen los dos extremos del paño de pureza desde la zona superior, formando dos grandes ondulaciones. Toda la prenda se encuentra decorada con incisiones y líneas, aunque la zona más rica es el frente en el que en una banda vertical se superponen motivos triangulares. Las piernas son delgadas y desproporcionadas por su excesiva longitud.

Esta pieza ha sido fechada a mediados del siglo XII y como origen probable de la misma se tiene algún taller francés; no obstante también se produjeron Cristos de similares características, pero en madera y sobre cruz gajada, en España durante el mismo siglo.

4.- Anónimo. Mediados del siglo XII
Bronce. 21 cm
Colección privada. Madrid

Representación de Cristo Crucificado en buen estado de conservación, al no haber padecido pérdidas ni roturas. Siguiendo un esquema de gran rigidez en que el tronco y extremidades superiores se organizan en ángulo recto, sólo la cabeza ligeramente girada e inclinada hacia su derecha rompe tal severidad.

Cristo aparece barbado, siendo éste el principal rasgo del por otro lado somero tratamiento de caracterización fisonómica; luce corona regia rematada en cruces y largos mechones de cabello sobre sus hombros.

El tronco muestra un trabajo que, si bien esquemático, no deja de resultar detallado en la representación de los pectorales, esternón y costillas, así como de la zona abdominal y ombligo.

Viste paño de pureza que cae hasta las rodillas, cuya ornamentación se reduce a pequeñas incisiones organizadas en bandas.

Siguiendo un conocido modelo, los pies apoyan separadamente, mostrando cada uno de ellos abultados clavos.

4.- Anónimo. Mediados del siglo XII

5.- Anónimo. Siglo XII. ¿Comienzos?
Bronce dorado. 12,5 cm
Colección privada. Madrid

En Bizancio, al menos desde el siglo VIII, fue habitual la representación de la figura de Cristo muerto, apareciendo en el arte occidental una centuria más tarde, aunque no se popularizaría hasta rebasarse el año 1000. En el románico este tipo de representaciones se generalizaron debido a un cambio de sensibilidad, en el que paulatinamente las imágenes se irían aproximando cada vez más al naturalismo imperante en el gótico. Progresivamente la iconografía de Cristo va mudando; cada vez más sufriente y vencido por la muerte, hasta llegar, como en el caso que aquí ocupa, a representarse su cuerpo suspendido de los clavos en pronunciada flexión, ondulado el torso y la cabeza caída sobre los hombros. Al decir de Vasallo Tovar (vid. AA.VV., 2003f, pp. 215-216), esta ondulación del cuerpo se produjo de forma coetánea en oriente y occidente desde el siglo X aproximadamente, aunque el acusado abatimiento de Cristo se generalizaría a partir de la siguiente centuria. Esta pieza se suma, pues, a esta tradición al igual que las miniaturas, marfiles y otros trabajos de metalistería en los que desde el segundo cuarto del siglo XI y hasta fines del XII se presenta a Cristo muerto, desplomado en la cruz, asido a ella con cuatro clavos y con los brazos flexionados.

Muestra un rostro demacrado en el que se marcan los pómulos y un agudo mentón con barba poblada y largo bigote. El cabello, peinado hacia atrás, se agrupa en gruesos mechones, excepto en la zona de los hombros en que su factura es más suelta. Los brazos están flexionados, rematando el izquierdo en una esquemática mano que ha perdido el derecho al haber sido arrancada con violencia la pieza de su soporte. El torso es delgado y débil, sensación que aumenta un marcado despiece de las costillas. Como es habitual se cubre con el *perizonium* anudado en el frente, en el que no se advierte más decoración que alguna línea incisa en zigzag en uno de los laterales y un acusado pliegue en V en el centro. También las rodillas se encuentran flexionadas, marcándose en ellas las rótulas. Únicamente cuenta con un pie, que a su vez ha conservado el clavo que le asía a la cruz. No tiene ni tuvo *suppedaneum*.

Thoby propuso como fecha de factura de la pieza el siglo XII en general, ajustando a su primera mitad Bloch y Vasallo posteriormente. Tampoco coinciden en cuanto al lugar de procedencia, que para el primero sería España debido al realismo y expresionismo de la figura. Bloch le otorga origen francés a la vista del paño de pureza, relacio-

5.- *Anónimo. Siglo XII. ¿Comienzos?*

6.- *Anónimo. Mediados del siglo XII*

nándola con miniaturas inglesas de la escuela de Winchester y con marfiles franceses. Antes de pertenecer a su actual propietario formó parte de la colección parisina de Brimo de Laroussilhe en la década de los sesenta del siglo pasado.

6.- *Anónimo. Mediados del siglo XII*
Bronce. 9,5 cm
Colección privada. Madrid

Este Cristo de pequeñas dimensiones reproduce gran parte de las características vistas en otros ejemplos contemporáneos. En disposición marcadamente frontal, su cabeza, inclinada hacia su costado derecho, parece abandonar la rigidez común en este tipo de representaciones, al igual que sus manos, que aquí aparecen caídas, inertes.

Su caracterización se reduce a la representación de la barba, las guedejas que caen sobre sus hombros y una desgastada corona, todo en una cabeza llamativamente alargada, donde se conservan testimonios de haber estado dorado.

Sencillo igualmente resulta el tratamiento anatómico del tronco, así como del paño de pureza, anudado éste a un costado y cayendo hasta las rodillas.

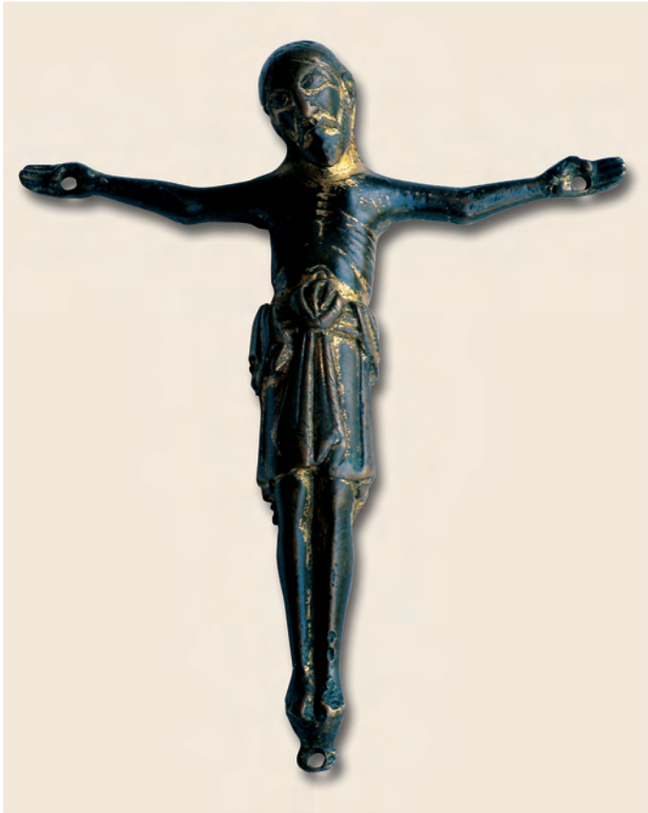
Sus pies descansan independientemente sobre una peana sin clavos ni huellas de haberlos tenido.

7.- *Anónimo. Primer cuarto del siglo XII*
Bronce. 11,5 cm
Colección privada. Madrid

Esta imagen de Cristo crucificado quedó mutilada probablemente en el momento de ser separada de su soporte, por lo que en la actualidad ha perdido los brazos. Se trata de un crucificado al modo románico, en que Cristo es clavado a la cruz con cuatro clavos y viste paño de pureza hasta las rodillas. Se asienta sobre un sencillo *suppedaneum* bajo el que quedaba el tercer punto de anclaje al soporte para el que fue diseñado. Muestra larga melena, sin modelado alguno y que cuelga más allá de la altura de los hombros. El rostro es ovalado y estereotipado, en el que la única nota a resaltar sería el que la boca se encuentre abierta. Sumariamente se marcan los pectorales mediante sendas líneas curvas, que son el único modelado del torso. Se ciñe el *perizonium* a la cintura mediante un cinturón plano bajo el que se dispone el paño con pliegues sugeridos mediante líneas incisas rectas. En suma, un modelo de facciones rígidas, hierático y pronunciada axialidad que probablemente sea obra de un maestro secundario.

En sus documentos de compra se le tiene por obra procedente de Alemania, acaso de un taller de la Baja Sajonia.

7.- *Anónimo. Primer cuarto del siglo XII*



8.- *Anónimo. Mediados del siglo XII*

8.- *Anónimo. Mediados del siglo XII*
Bronce dorado. 12,5 cm
Colección privada. Madrid

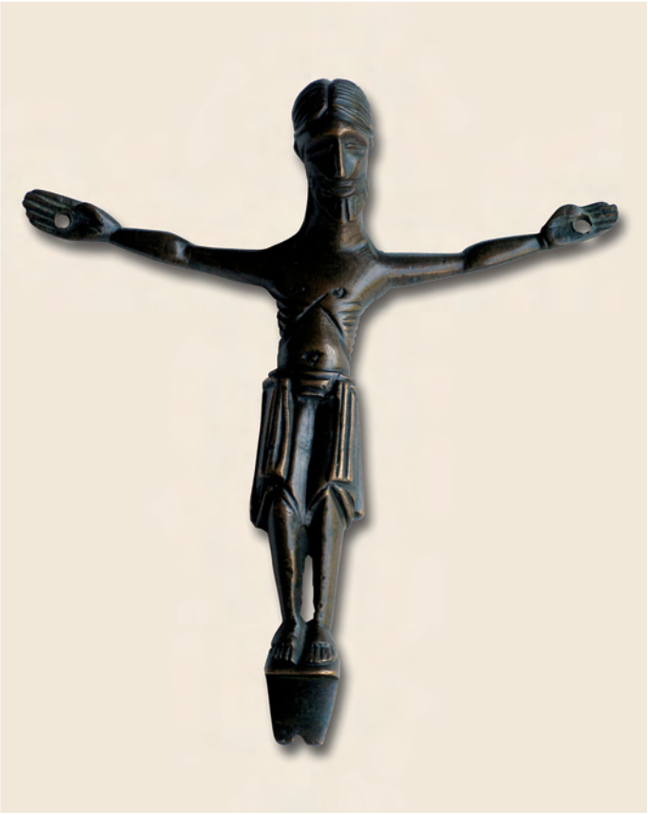
Delicada representación del Crucificado, en una imagen de gran serenidad y donde se patentiza la finura de este trabajo, en el que por otra parte se conservan huellas de haber estado dorado. Siguiendo la repetida disposición ortogonal de tronco y extremidades superiores, aquí éstas se doblan ligeramente, rematando en unas manos de dedos extendidos y palmas perforadas para los clavos. La cabeza se dispone con cierta inclinación, careciendo de corona, y muestra algún detenimiento en la caracterización fisonómica del rostro, barbado como es habitual. Este suave tratamiento se repite tanto en el torso como en el *perizonium* –anudado en su parte central– que cayendo hasta las rodillas presenta unas finas representaciones de sus pliegues. Unas estilizadas extremidades inferiores apoyan juntas, sin presencia de clavos.

A nivel formal, y contando con el atribuido origen francés de esta pieza, no deja de presentar ciertas similitudes con una de las piezas conservadas en el Domschatz Museum, de Ratisbona.

9.- *Anónimo. Hacia 1170-1180*
Bronce patinado. 17 x 15,5 cm
Colección privada. Madrid

El presente crucificado repite el modelo "de cuatro clavos" habitual en el románico, si bien en este caso los dos inferiores no se han representado, ya que la figura se amarraba al soporte bajo el *suppedaneum*. Aparentemente Cristo aún está vivo, triunfante ante la muerte aunque sin la corona real que porta en otras representaciones. La figura es de extremadas rigidez y axialidad que queda patente incluso en los plegados del paño de pureza. El rostro es ovalado, muy alargado y tosco en su fisonomía en la que resalta una pronunciada nariz recta y los ojos dentro de profundas cuencas.

La cabellera se peina con raya en el centro, cayendo a cada lado los mechones rígidos, sin volumen. La misma técnica se emplea para la barba, que excede el mentón. Un ancho cuello algo desplazado da paso al torso en el que se perfila esquemáticamente la caja torácica mediante dos diagonales a cuyos lados se marcan las costillas. Los brazos se extienden casi en la horizontal de los hombros rematando en manos de sumarios dedos rectos. El



9.- *Anónimo. Hacia 1170-1180*

10.- *Anónimo. Primera mitad del siglo XII*

paño de pureza se anuda en el centro y como se ha dicho muestra rígidos pliegues que se multiplican sobre las piernas.

En sus documentos de compra se la ha catalogado como una pieza de origen alemán, concretamente de la zona de Colonia, aunque provenía del mercado de arte francés. En opinión de Vasallo Toranzo la desproporción de la cabeza y los brazos, lo sumario de algunos rasgos anatómicos y su rigidez hacen pensar que sea obra de un taller secundario en el que aún se empleaban modelos superados en el momento de su factura.

10.- Anónimo. Primera mitad del siglo XII
Bronce. 18 cm
Colección privada. Madrid

Figura de Cristo Crucificado que aparece abandonando en parte la rigidez y disposición frontal, común a otros ejemplos. Las extremidades superiores muestran una postura extendida y ondulante, que visualmente resulta un tanto anómala, en cuyos términos se sitúan las manos con los dedos extendidos y en cuyas palmas se encuentran las señales de los clavos.

La cabeza gira hacia su derecha y carece de corona, siendo la zona donde mejor se aprecia haber estado dorado; sus ojos son abultados y se aprecia cierto detalle en el tratamiento de la gruesa nariz, los labios y las orejas. La barba se organiza en mechones, así como el cabello que le cae por encima de los hombros.

Las extremidades inferiores, por su parte, se presentan flexionadas y algo giradas con respecto al eje del tronco, luciendo un largo paño de pureza con una ingenua representación de la organización de los paños y pliegues.

Los pies apoyan separadamente, situándose la huella del clavo en la base común.

Textos: IHGB/RMB - Fotos: IHGB

Bibliografía

AA.VV., 2003f, pp. 213-216; BLOCH, P., 1992, pp. 203, 210, 213; FALKE, O. von, y MEYER, E., 1983; LEISINGER, H., 1956; THOBY, P., p. 107.

Colección Várez Fisa

Frontal pintado procedente de la ermita de Nuestra Señora de Peñalba

La única obra de pintura sobre tabla del románico riojano que ha llegado a nuestros días procede de la ermita de Nuestra Señora de Peñalba, y es un frontal de altar o antipendio pintado al temple, de finales del siglo XII o principios del XIII. Según testimonio de José Antonio Sopranis Salto, apareció en 1941 por debajo de una pintura sobre lienzo del siglo XVIII de mala calidad, que se hallaba en una pared de la capilla de la epístola, dedicada a San Juan de Ortega. Estaba clavado por detrás del lienzo en sentido vertical. Tras su hallazgo se trasladó a la iglesia parroquial de San Servando y San Germán de Arnedillo y al poco tiempo se vendió por orden del obispado para poder atender las necesidades de dicha parroquia en tiempos del párroco Pedro Regadera. Estos datos constan en un inventario parroquial de Arnedillo de la primera mitad del siglo XX: el 2 de julio de 1941 se registra en él "un cuadro que representa a la Adoración de los Reyes, estilo romántico [*sic*] primitivo, pintura española, hallado en la ermita de Peñalba, de valor incalculable. Ofrecen por él 6.000 pesetas, aunque se cree de mucho más valor. Se conserva en la sacristía". El 23 de agosto de 1945 se da de baja el citado cuadro, vendido por 15.000 pesetas a Emilio Bernaldo de Quirós, de Madrid, con autorización de la diócesis de Calahorra (Archivo Parroquial de Arnedillo: *Inventario parroquial de Arnedillo (1923-1950)*. Sin foliar). Actualmente pertenece a la Colección Varez-Fisa de Madrid. Algunos autores que lo estudiaron, como José Gudiol Ricart o Juan Sureda, desconocían su verdadera procedencia, y basándose en caracteres iconográficos y estilísticos, y en la información que obtuvieron del actual propietario de la obra, lo consideraron procedente de la provincia de Huesca, siendo José Gabriel Moya Valgañón el que insistió en su verdadero origen riojano.

Los dos primeros lo denominan en sus publicaciones "Frontal de la Infancia de Jesús", ya que en él se representan en dos registros sendas escenas historiadas referentes al Ciclo de la Infancia. En la banda superior se halla la Epifanía o Adoración de los Reyes Magos, apareciendo de derecha a izquierda, San José, la Virgen con el Niño, Baltasar, Melchor y Gaspar. En el registro inferior se halla la Presentación en el Templo con la presencia, también de derecha a izquierda, de la Virgen, San José, el Niño, el justo Simeón y la viuda Ana. Aunque estos episodios se narran en los Evangelios Canónicos, veremos que existen algunos detalles que tienen su justificación en los Apócrifos, concretamente en el Evangelio del Pseudo Mateo. En los dos episodios todos los personajes aparecen con inscripciones que los identifican, y se sitúan bajo arquerías de medio punto casi rebajadas apoyadas en capiteles vegetales, con los fondos claros y oscuros alternativamente. El marco se decora con un motivo ornamental muy típico del románico, a base de tallos vegetales ondulados rematados en hojas y bucles.

El tema de la Adoración de los Reyes Magos al Niño Jesús sólo se localiza en el primero de los Evangelios Canónicos, el de Mateo, pues ni Lucas, ni Marcos ni Juan lo mencionan. En Mateo (2, 1-12) se alude a unos sabios orientales que llegaron a Jerusalén en la época del nacimiento de Cristo preguntando por el rey de los judíos, pues una estrella les había revelado que nacería en Belén de Judá. Herodes el Grande, rey de Judea, les envió allí haciéndoles prometer su vuelta con noticias. Los Magos, guiados por la estrella que les precedió mostrándoles el camino, llegaron junto al Niño y le ofrecieron como dones oro, incienso y mirra. Después no volvieron a ver a Herodes, sino que regresaron a su tierra por otro camino. Esta escena también se narra en el evangelio del Pseudo Mateo (16, 2).

En el frontal de Arnedillo se sigue la fórmula más usual en el románico. Se ambienta en una mansión simulada por la estructura arquitectónica, y es esta idea de lugar la que está presente en el Pseudo Mateo. San José es relegado a un extremo, en este caso el derecho, ajeno al hecho que se desarrolla ante él. Su aspecto es de hombre maduro, con una mano apoyada sobre la mejilla como dormitando, en actitud somnolienta, meditabunda y triste. A continuación se ubica María con el Niño, cuya iconografía sigue las mismas pautas que en la escultura monumental y en la imaginería, reflejando el modelo de Virgen sedente en majestad con el Hijo en sus rodillas, inspirado en los retratos de emperatrices romanas o soberanas bizantinas en el trono. La Virgen entronizada nos presenta a su Hijo orgullosa de ser la Madre de Dios encarnado, *Sedes Sapientiae* o silla del Niño en tanto que Sabiduria Divina. Aquí se figura de frente con el rostro un poco ladeado llevando un cetro en forma de flor de lis, atributo mariano por excelencia, y Jesús se sienta en su rodilla izquierda de perfil, tendiendo una mano hacia Baltasar, que se acerca ofreciéndole su presente.

Los Magos se figuran llevando sus ofrendas sin diferencia de edad apreciable, aunque Gaspar y Baltasar son barbados, simulando mediana edad, mientras que Melchor

aparece imberbe para simbolizar la juventud. En esta época todavía no se ha fijado con exactitud su asimilación con las tres edades de la vida que prevalece hoy en día, según la cual Melchor encarna la ancianidad, Gaspar la edad madura y Baltasar la juventud. Tampoco se respeta aquí la ordenación lógica que suelen tener, al aparecer primero Baltasar y después Melchor y Gaspar. En cuanto a su indumentaria, aunque en principio se representan con ropa oriental, en el románico avanzado suelen adoptar un atuendo contemporáneo, parecido al de los soberanos de la época (vestido real de larga capa y corona), y así los vemos en esta obra. Sus actitudes se van haciendo más variadas conforme avance el estilo. De este modo, la postura idéntica inicial en los tres, va cambiando paulatinamente: el Mago más próximo a la Virgen y el Niño comienza a poner una rodilla en tierra en posición de *prosquinesis-prostratio* (término que designa adoración o postración para adorar); el segundo suele señalar con el dedo índice a la estrella situada en lo alto y se vuelve para conversar con el tercero. Exactamente de este modo aparecen en esta tabla, lo que reafirma para ella una cronología en torno al 1200.

En el resto de la Rioja románica aparecen escenas de la Epifanía en la escultura pétrea, concretamente en la tapa del sepulcro de doña Blanca de Navarra en Nájera, de hacia 1156, en un capitel de la girola de la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada, datado entre 1158 y 1180, en un relieve de la Virgen con el Niño, hoy

Frontal de altar

en la iglesia parroquial de Santa María en Alcanadre, que formó parte del tímpano de la ermita de Santa María de Aradón, fechado hacia 1188, en el tímpano de la portada occidental de la ermita de Santa María de la Antigua en Bañares, de finales del siglo XII o comienzos del XIII, y en un capitel de la misma época situado en el arco triunfal de la iglesia del Salvador en Tirgo. En estos ejemplos, como en Arnedillo, se siguen las fórmulas habituales, aunque con ligeras variantes. En Nájera y Santo Domingo, obras que se atribuyen al escultor Leodegarius, aparece el primer Mago arrodillado según la fórmula de la *prosquinesis prostratio*, así como en el tímpano de Bañares, que incorpora además a otro personaje en un extremo, que podría identificarse con el profeta Isaías. En Alcanadre faltan los Reyes, pero las figuras de María y el Niño bastan para relacionar este fragmento con la escultura de otras iglesias aragonesas, navarras, sorianas y burgalesas, concretamente con el círculo de maestros formados en Aragón pertenecientes al llamado "taller de Agüero o de San Juan de la Peña". De todas las muestras escultóricas pertenecientes a esta corriente, la Virgen de la Epifanía del tímpano de Nuestra Señora de la Llana procedente de Cerezo de Río Tirón, hoy en Nueva York, es muy similar. Por último, el capitel de Tirgo presenta como novedad respecto a los ejemplos anteriores, que las cinco figuras representadas se colocan bajo una estructura arquitectónica, al igual que en el frontal de Arnedillo.

El episodio de la Presentación de Jesús en el templo es narrado en los Evangelios Canónicos sólo por San Lucas (2, 22-40): cuando María y José llevaron al Niño Jesús al templo de Jerusalén para consagrarlo al Señor según la ley de Moisés con la ofrenda de una pareja de tórtolas, un hombre llamado Simeón –que había sido avisado por el Espíritu Santo de que no moriría sin ver al Mesías–, lo reconoció y lo cogió en sus brazos, y una anciana profetisa llamada Ana que también se hallaba en el templo, dio gracias a Dios por el hallazgo. Tras cumplir con la ley del Señor, María y José volvieron a Nazareth. Esta escena es recogida también en el Evangelio del Pseudo Mateo (15, 1).

En el frontal de Peñalba el tema se resuelve con una total simetría. En la arquería central se ubica el Niño Jesús en posición frontal y simétrica sobre un altar, con nimbo crucífero sobre su cabeza y túnica ceñida con cíngulo. A ambos lados lo flanquean, agarrándolo de sus brazos, los dos protagonistas masculinos del episodio: San José a su izquierda y Simeón a su derecha, vestidos con túnica talar y manto echado sobre uno de sus hombros, pero el primero figurado como un hombre maduro mostrando la palma de la otra mano abierta, y el segundo representado como un anciano con cabellos y barba blanca, portando un incensario. En los extremos aparecen las dos mujeres con idéntica indumentaria (túnica talar y manto echado sobre la cabeza a modo de velo) pero sin diferenciación de edad, portando ambas en su mano izquierda velada, la ofrenda de la pareja de tórtolas.

Es curioso el cambio de posición de los personajes respecto al modo habitual de figurar esta escena en el románico, ya que aquí es José en vez de María quien presenta al Niño ante Simeón, detalle que aparece recogido en el Evangelio del Pseudo Mateo. Según Juan Sureda, en este caso son los dos personajes masculinos los que muestran al Niño ante los fieles en un intento de acentuar el simbolismo de la escena, según el cual Jesús es presentado en lo alto de un ara porque desde su nacimiento fue una víctima expiatoria destinada al sacrificio.

Es probable que este tema se represente también en un capitel de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, situado en la jamba derecha del exterior de una de las ventanas del absidiolo central. En este caso la pieza, en la que aparece un personaje en el centro, flanqueado por cuatro a los lados, se ha identificado tanto con la Presentación de Jesús en el Templo como con Jesús entre los doctores, aunque parece ser más correcta la primera hipótesis. Jesús sería la figura del centro, y a ambos lados se hallarían los cuatro personajes del episodio, distribuidos dos a cada lado de forma simétrica, siendo en este caso los de la izquierda San José y María, y los de la derecha, Simeón y Ana. El deterioro actual del capitel es tan grande que no podemos discernir bien las actitudes de todos ellos.

El "Frontal de la Infancia de Jesús" posee ciertas características no habituales respecto a otros del mismo período, como, por ejemplo, la disposición del doble piso de arquerías, la representación de dos episodios en vez de uno y la ausencia de figura central presidiendo el conjunto. Esta pieza presenta otras particularidades, como el hecho de que en ambos episodios las mujeres lleven nimbos circulares y los hombres no, y que algunos de éstos introduzcan sus brazos o manos en una arquería distinta a la suya, como el rey Baltasar, que invade con su mano la arquería perteneciente a la Virgen, o José y Simeón, que sujetan con sus brazos al Niño metiéndose en su arco.

La composición de ambas escenas es absolutamente simétrica, no sólo en los personajes, sino en la combinación de los colores de los fondos alternando dos tonalidades. Sólo se rompe dicha simetría en los tres Reyes Magos, por su necesidad de dirigirse hacia María y el Niño. El tratamiento de las figuras es simple y geométrico, pues son absolutamente rígidas, lineales y de tintas planas, con los perfiles bien delineados.

Al pensar erróneamente en un origen aragonés, José Gudiol lo data a finales del siglo XII relacionándolo con pinturas al fresco de la zona, como la decoración de la cripta del convento de benedictinas de Jaca y el gran Calvario de San Fructuoso de Bierge, y atribuyendo a su autor un estilo influido tanto por el arte de la miniatura como por el de la pintura mural. Sin embargo, Juan Sureda es más partidario de retrasar su cronología al primer tercio del XIII, pues defiende la influencia en él del neobizantinismo que penetra por Cataluña a finales del XII, y que es palpable también en el frontal de Aviá. El estado de conservación del frontal de Arnedillo es bastante bueno, ya que por su falta de corladura, los colores se conservan con una nitidez de esmalte.

Texto: MSR - Foto: Colección Várez Fisa

Bibliografía

CANELLAS-LÓPEZ, A., SAN VICENTE, A., 1971, p. 29; GUDIOL RICART, J., y COOK SPENCER, W. W., 1950, pp. 162-163; GUDIOL RICART, J., 1971, nº 15, pp. 17, 71, y fig. 39 de p. 129; MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1982b, p. 62; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2006b, II, pp. 197, 198; SOPRANIS SALTO, J. A., 1956, p. 93; SUREDA, J., 1985, pp. 112-115, 143, 300, 360, 361.

Iglesia de San Isidoro de Ávila

ESTE TEMPLO ROMÁNICO instalado en 1914 en el Parque del Retiro madrileño, sobre la montaña de los Gatos, cerca de la confluencia entre O'Donell y la Avenida Menéndez Pelayo, procede de la ciudad de Ávila, donde estuvo desde finales de la segunda mitad del siglo XII en la zona aún denominada Atrio de San Isidro, frente al torreón nº 60 de la muralla, el más occidental de los colindantes con la Audiencia (el emplazamiento exacto se recoge en el plano de Ávila de Francisco Coello de 1858). En 1877 fue desmontado, para terminar trasladándose parte de sus restos a Madrid, en una última y agitada etapa de su historia que repetidas veces se ha contado. Sus primeras advocaciones fueron las de San Pelayo y San Isidoro, siendo a partir del XVIII denominado de San Isidro (Tello Martínez lo cita así en 1788), seguramente por ser la sede de la cofradía de Labradores de Ávila. Con esta últi-

Portada en el Parque del Retiro en la actualidad

ma advocación es también conocido en Madrid (Repullés utilizará ya ese nombre en 1894), ciudad de la que era patrón el santo labrador.

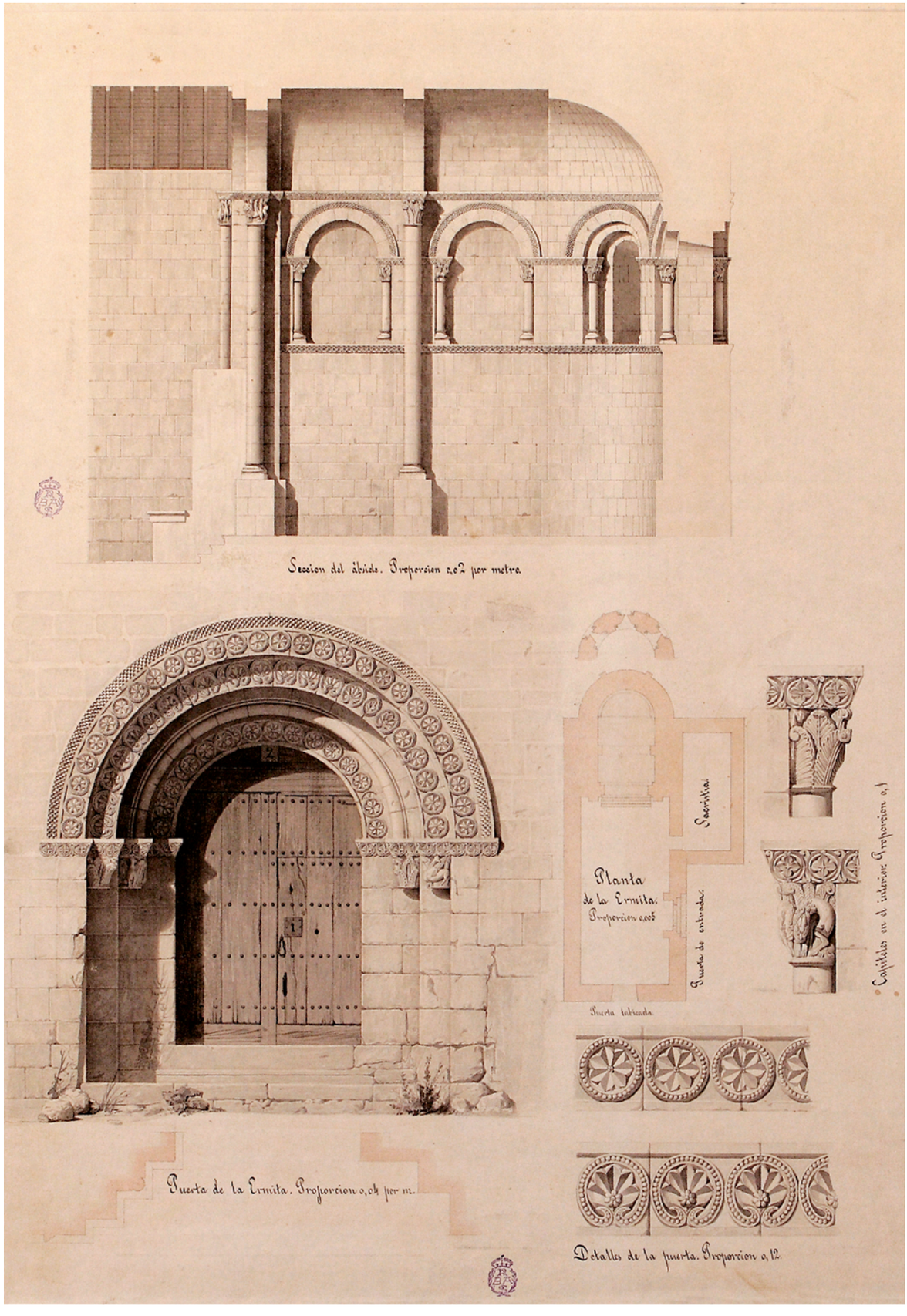
Según antiguas tradiciones recogidas o quizás inventadas por los historiadores abulenses del XVII, un templo románico dedicado a San Pelayo ya existía a mediados del siglo XI, cuando albergó los restos de San Isidoro de Sevilla y los de San Albito, que eran trasladados a León desde Sevilla, y fueron depositados el 21-22 de diciembre de 1063 en el monasterio leonés de San Pelayo, que cambió entonces su titularidad por la de San Isidoro. De estas tradiciones se hizo eco a principios del XVII el benedictino Luis Ariz que se hace eco de una lápida que dijo leer en los muros del templo, que para Gómez Moreno estaba muy interpolado y para Quadrado estaba "llena de increíbles solecismos":

In honores S. Marial, Deo Christi, Plagio ipso me Pedro Abulense quedamq; varones vere Christiani confirmavit, atq; consecravit Eclessiamq, reducta es isidorum, chalendis nobembris, Era. 1270, año.1232. Et in honores divi Marial, fecit consecrare banc Ecclesiam cuis animae Requiescat impace, amen.

Además de esta lápida, cita Ariz otras tres relacionadas con las consagraciones de otros tantos templos románicos abulenses. Una fechaba San Nicolás en 1198, otra fecha Santo Domingo en 1208, y otra San Bartolomé/ Santa María de la Cabeza en 1210. La única que se conserva es la de Santo Domingo, que está en el Museo de Ávila, y su texto coincide con el dado por Ariz, por lo que puede suponerse que también existiesen las otras tres. Pero en lo referente a San Pelayo/San Isidoro hay que señalar que la fecha de 1232 es la de la segunda consagración y cambio de advocación del templo (*reducta es isidorum*). Aún obviando la similitud que el cambio de titularidad tiene con la apuntada en el citado monasterio leonés y los problemas para encajar en 1232 un apócrifo Pedro en el episcopologio abulense, lo que es evidente es que el edificio y su escultura son de mediados del XII, por lo que se podría –a lo sumo– aceptar que hubo un primer templo situado en este emplazamiento, dedicado a San Pelayo en el que descansó el sabio santo sevillano, que fue sustituido por otro de de mediados del XII, y que en 1232 fue consagrado con una nueva advocación. Debe hacerse constar también que desmiente esa fecha para el cambio de titularidad la conocida y muy fiable carta del Cardenal Gil de Lyon de 1250, en la que aún es nombrada como de San Pelayo, indicando que no tenía que pagar nada. Las fuentes del XVII hacen aún más complejo el asunto, ya que la lápida es también recogida por Cianca y Fernández Valencia, y Ariz también dice en 1607 que el "letrero de una de las dos campanas que tiene manifiesta ser de más de quinientos años" con lo que existiría un templo –como mínimo– de los primeros años del siglo XII. También señalan los citados autores que estos cuatro templos tenían lábaro, pero en lo que a este templo afecta hay que señalar que nada se sabe de él y que en los precisos dibujos de los Monumentos Arquitectónicos de España no aparece. Frente a tal fárrago de datos, el edificio indica claramente que es obra de finales de la segunda mitad del XII, fecha aceptada por todos los que de él se han ocupado

Los datos hasta ahora aportados son evidentemente circunstanciales y, como ocurre con buena parte de nuestro románico, hay que recurrir a la fábrica de la iglesia, que ha llegado a nosotros en una mínima parte y muy deteriorada (puede documentarse gráficamente el inexorable proceso de destrucción de los últimos 30 años, cuando la contaminación ha borrado la mayor parte de las molduras de impostas y arquivoltas), y que debemos analizar partiendo de las contadas imágenes del mismo en su emplazamiento abulense: del siglo XVI el conocido dibujo de Vanden Wingaerde o Antonio de las Viñas, en el que aparece el templo, marcado con la letra T y la Leyenda San Desidoro, y del XIX los dibujos de Repullés de 1869 en los que el templo parece reducirse ya a una cabecera parcialmente arruinada, la espléndida litografía de los Monumentos Arquitectónicos de España realizada en 1873 (el bellísimo dibujo previo con aguadas que aquí se reproduce es de Francisco Aznar), una hasta ahora inédita fotografía del interior, de la colección de Juan Antonio del Castillo (una anotación numerada parece apuntar que la foto corresponde al reportaje ejecutado por el anticuario comprador para promocionar la venta del ábside y portada del templo) y una planta y sección del proyecto de reconstrucción de Velázquez Bosco que repiten –en general– las de los Monumentos Arquitectónicos).

La planta tenía cabecera profunda y una única nave cubierta con madera, como es norma del estilo en Ávila, con puerta románica al Sur de la cabecera, lado en el que se adosaba una pequeña sacristía, y con una sencilla puerta al Oeste, recogida en las plantas conocidas y en el dibujo de Antonio de las Viñas, que parece similar a la que San Segundo tiene en el mismo frente occidental, siendo seguramente puerta y sacristía obras de mediados del XVII, del episcopado de Martín de Bonilla (1656-62). Al Norte se alzaba una reducida espadaña de dos huecos. La puerta sur, la que –de alguna manera– queda, presenta la organización normal en las del románico de su ciudad, pero sin sobresalir del muro (sigue el modelo de la meridional de San Segundo), con roscas decrecientes de medio punto sobre jambas y columnas con capiteles cuyos ábacos se prolongan en una imposta quebrada de rosetas de cuatro pétalos



Grabado al aguafuerte sobre acero de Joaquín Pi y Margall por dibujo de Francisco Aznar, Monumentos Arquitectónicos de España, 1856-1882. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

inscritos en círculos, que va por todo el derrame de la puerta. En las roscas hoy sólo queda una mínima huella de las variadas rosetas de tres de ellas, del baquetón de la segunda y del taqueado de la chambrana, y únicamente se identifican los capiteles de helechos, casi perdidos ya los dos que se decoraban con sirenas explayadas y grifos volviendo violentamente la cabeza, semejantes a los de los de la portada oeste de San Andrés de Ávila.

El ábside tenía tramo doble recto y tramo curvo, y se cerraba con bóveda de cañón con toral y un fajón y otra de horno, siguiendo el modelo de otros templos abulenses: San Vicente, San Pedro, San Andrés, San Segundo y San Esteban. En el exterior, entre los codillos del tramo recto y dos columnas semiadosadas que dividen en tres el semicilindro, se disponen tres ventanas de medio punto (una de ellas perdida) con dos arcos decrecientes, de los que el exterior se rodea de una chambrana con billetes y el interior descansa sobre columnas de gastados capiteles (los dos leones arqueados vicentinos y hojas como las de la portada son los únicos motivos reconocibles hoy en ellos). Tres impostas con flores de cuatro pétalos y lacerías recorren el exterior del ábside: una marcando el inicio de las ventanas, otras prolongando los ábacos de sus capiteles y la última decorada con billetes, sobre los huecos. El interior repite la organización exterior con ligeras variantes. Las ventanas marcan un abocinamiento que culmina casi en una saetera y tienen –las dos que quedan– en sus capiteles, en uno, las hojas ya vistas en la puerta y en el exterior del ábside; en otro, una versión simplificada de los zancudos con el pico entre las patas que hay en San Andrés, y en los otros, dos cuadrúpedos muy destrozados. En el desaparecido tramo recto se organizaban arcos ciegos, uno a cada uno de los dos lados de las esbeltas columnas con plinto en las que descansaba el fajón, que arrancaban de impostas con entrelazos y se disponían como las ventanas, pero con un único arco, y decoraban sus capiteles con leones, leones agachados, aves y hojas cercanas a los acantos. En la fotografía del interior de San Isidoro se ven aves de estilizados cuellos idénticas a las de la arquería ciega del norte del ábside central de San Pedro. Los capiteles de los arcos del cañón se decoran con temas vegetales cercanos a los acantos y con felinos, y quizás uno de ellos sería el capitel con un castillo a lomos de un elefante, idéntico al del ábside central de San Vicente que cita Gómez Moreno. Daban entrada a la cabecera el toral, con sus dos fuertes semicolumnas y otras dos dispuestas en los frentes, que quizás sean testimonio de un proyecto de iglesia más amplia.

Utilizando el monumento como principal documento sigo considerando válido, en los aspectos fundamentales, lo ya apuntado en 1982 sobre que el templo recoge influencias arquitectónicas y escultóricas de las iglesias abulenses de San Vicente, San Pedro y San Andrés principalmente, y hasta de San Segundo y San Esteban, y es posterior a lo primero románico de todas ellas, proponiendo una fecha cercana a la mitad del siglo XII para su datación. Para ello es fundamental establecer la estrecha relación en planta, organización y decoración de la profunda y elevada cabecera de esta iglesia con los ábsides de arquerías murales de las tres citadas en primer lugar, relación que es también constatable en la temática de los capiteles, y hasta en el modo de la talla (como siempre queda abierta la duda de la posible relación de este templo con otros románicos abulenses desaparecidos o transformados y especialmente con Santiago, San Juan, Santo Domingo y San Silvestre). La planta general del templo es similar a la de San Esteban. Apoya lo dicho la gran semejanza entre la portada conservada de la iglesia y la meridional de San Andrés. Para Vila da Vila sus escultores procedían del primer taller de San Pedro y del segundo de San Vicente y levantaron las portadas de San Andrés y hasta se vinculan con San Segundo, y la obra debe de ser posterior a 1135, pero se debe realizar pronto, ya que mediada la centuria estaría acabada.

Las últimas páginas de la historia del monumento son, ciertamente, más complicadas e incluyen la ruina, desamortización, traslado y "reconstrucción". La ruina se puede seguir en un libro de ella que encontré en la sacristía de San Nicolás de Ávila y en la documentación municipal. La de San Isidoro es una desamortización epigonal que cierra el ciclo de la desamortización en Ávila y en consecuencia un vergonzoso traslado y una reconstrucción imposible. La de su traslado a Madrid y reconstrucción, puede seguirse en artículos de la época y en documentos de los archivos abulenses, de las Reales Academias de Bellas Artes y de la Historia, y en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.

La ruina definitiva del templo, que ya aparece en los *Libros de Fábrica* de 1749 como anexo a la parroquia de Santo Tomás, tendrá un antecedente documentado ya en 1743, pero comienza hacia 1854 y en mayo de 1856 el edificio está en "inminente peligro de hundirse", por lo que el arquitecto Andrés Hernández Callejo presenta un presupuesto para la reparación. En diciembre de 1861 comienzan a caerse piedras y apuntalan la iglesia, y en 1866 la techumbre debe de estar ya por los suelos, puesto que mandan "recoger los materiales útiles que allí haya, porque no se acaben de perder en el próximo invierno". La recogida fue total en diciembre de 1873, y en febrero de 1874 comienza una serie larga de escritos del alcalde, pidiendo el derribo de la ermita por representar ésta un

peligro para los ciudadanos, que termina en 1876. Contundente es la visita de la Comisión de Obras municipal y del arquitecto de la ciudad, Pérez y González, que tras recorrer la ermita que "se halla en un inminente peligro de ruina, ha resuelto que por la Alcaldía se adopten las medidas para su derribo". Ante estas peticiones la Asociación va a dudar, dados sus pocos medios, entre acometer ellos el desmontaje o ceder la Ermita al Ayuntamiento para que derribe sus restos, y efectúe "el desmonte ordenado de aquellas bajo las reglas arquitectónicas y bajo la dirección de persona facultativa". Estupor produce ver hoy la reacción municipal: primero se ordena el derribo y cuando la Asociación ofrece la ermita al Ayuntamiento, la Corporación municipal contesta rotunda que no tiene fondos para tal empresa y añade que "si los materiales valen tanto, que se quede la Asociación con ellos y que la derribe". A pesar de las dificultades económicas que como gremio tenían los labradores, pensando que más adelante podrían reconstruir el templo, en 1876 la Asociación de Labradores hizo un fallido intento de repartimiento económico entre sus asociados para derribar la ermita. Luego la administración "acordó se proceda a su venta en pública subasta", indicando que si nadie se comprometía a la edificación la subasta se concretaría a la venta de "los materiales, con la obligación al comprador de ejecutar el derribo a su cuenta y dejar expedito y llano el solar de la ermita". Cuando el derribo se estaba preparando por cuenta de la Asociación, el Jefe de la Administración Económica de la Provincia mandó tasar y vender el templo en concepto de pertenecer al Estado con todas sus adyacencias según las leyes vigentes de desamortización.

Se gestionó en contrario por la Asociación hasta el punto de recurrir en queja contra la resolución del Jefe Económico de la Provincia a la Dirección General de Propiedades y Derechos del Estado, pero nada se logró y finalmente será el Estado el que organice el derribo y posterior venta del templo en 1877. La administración había olvidado aquel Decreto de 16 de diciembre de 1873 en cuyo preámbulo se afirmaba que "El Gobierno de la República ha visto con escándalo los numerosos derribos de monumentos artísticos notabilísimos, dignos de respeto por su belleza intrínseca y por los gloriosos recuerdos históricos que encierran... Précianse todos los pueblos civilizados de conservar con religioso respeto los monumentos que atestiguan las glorias de su pasado y pregonan la inspiración de sus preclaros hijos... La República, que mira el porvenir, sin renegar en absoluto del pasado; que ha de enlazar en armónica fórmula la tradición con el progreso y de conceder protección decidida a todas las grandes manifestaciones de la actividad humana, no puede consentir

Restos de la ermita en 1982

Vista del interior de la iglesia. Colección Juan Antonio del Castillo

Interior del ábside

esos excesos que la deshonrarían", y en cuyo articulado se daban normas para defender ese patrimonio que en absoluto casan con las actuaciones del municipio y del Estado, que pusieron las bases para el sombrío futuro que esperaba al monumento.

En abril de 1877 se subastará la iglesia, (el arquitecto municipal y diocesano de Ávila Juan Bautista Lázaro informó que ni las piedras, ni el solar interesan al Ayuntamiento) y el templo por 10.980 reales, terminó en 1880 en manos José Ignacio Miró y Aguilera, literato, coleccionista y anticuario que primero cuidó aquellos muros que no desmontó y luego venderá los mejores sillares y capiteles a Emilio Rotondo Nicolau (ingeniero, anticuario y Director del Museo prehistórico de Madrid), y utilizó los restantes para nuevas construcciones. Luego su viuda venderá en 1889 sus arruinados restos y solar a Miguel Cuadrillero, y así la mayor parte de los sillares quedaron *in situ* y terminaron en las edificaciones cercanas a su primitivo emplazamiento abulense, donde aún pueden verse muchos de ellos en los muros de cerramiento. Lo más valioso desde un punto de vista escultórico, como se ha dicho, ya lo había vendido su marido a Rotondo Nicolau, que trasladó los sillares a Madrid y los almacenó numerados en un chalet.

Sillares reutilizados en Ávila

En 1892 aquella mínima parte de los sillares desmontados y elementos escultóricos fueron ofrecidos al Estado que, oído el informe de la Academia de la Historia, los compró por 18.000 ptas. que a buen seguro habrían sido más que suficientes para restaurar el templo en Ávila, y en 1894 se dispuso a montarlos en los jardines del Museo Arqueológico de Madrid, bajo la dirección de Ricardo Velázquez Bosco, que trató de comprar los restos que en Ávila quedaban de la iglesia, pero esto no pudo hacerse, ya que –como se ha dicho– la ermita se había derruido y sus sillares estaban formando parte de nuevas construcciones. Antes de levantar el "nuevo" templo dentro de la verja del edificio, en el emplazamiento designado por el arquitecto del edificio Ruiz de Salces, en la esquina de las calles Serrano y Villanueva, fue preciso oír el parecer de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que en varias sesiones de su Sección de Arquitectura de 1895 trató el asunto, oponiéndose mayoritariamente, primero, a la reconstrucción de la iglesia, e incluso de los mínimos restos del ábside y la puerta meridional (se opusieron Ávalos, Capra, Duro y Ruiz de Salces, que era el presidente, y apoyaron la reconstrucción parcial Rada, Fernández Casanova, Bosco y Fernández y González).

En 1894 el arquitecto Enrique María Repullés y Vargas, que en 1869 había realizado un apunte de las ruinas, pide en un artículo que éstas sean trasladadas al Retiro, donde era mas factible levantar y abrir al culto la iglesia mozárabe que propiciaba Antonio Cánovas. En 1895 se insiste en desmontar los restos, justificando la medida en que "quitaban vistas en el patio del Museo Arqueológico", y en enero de 1896 se ceden al Ayuntamiento de Madrid, haciendo Velázquez Bosco, en abril, un proyecto con plano compositivo y sección longitudinal, que incluía la cabecera y la puerta, reducía las columnas de entrada al presbiterio del hemiciclo, e incorporaba una ventana neorrománica imitando las del ábside en el hastial de los pies, en el lugar de la puerta tapiada de tiempos de Martín de Bonilla. La iniciativa parecía que iba por buen camino: en 1896 los restos fueron cedidos al Ayuntamiento de Madrid, en 1897 los restos estaban en el Retiro y se tenía autorización de Roma, y en abril de 1899 remite su proyecto de traslado Velázquez Bosco. Todo parecía bien encauzado, pero quizás la muerte del estadista en 1897 frustró el intento de reconstruir el templo, y todo quedó en montarlo de nuevo en los jardines como recoge Gómez Moreno en el manuscrito de su *Catálogo de Ávila*, redactado en 1901.

En 1915 Cuevas da cuenta de que por el suelo están diseminados, "fustes, capiteles, trozos de cornisas, restos de ventanales y otros despojos" que destrozan los elementos. Por entonces, Adolfo Fernández Casanova, debió de presentar su proyecto de reconstrucción del templo auspiciado por Juan de Rada, pero el 29 de junio de 1916 el Ministerio de Fomento desestimó la propuesta del arquitecto ya fallecido.

"En 1958 se desmontaron las piedras nuevamente con intención de que configurasen una ermita en la Ciudad Universitaria", según indica Gaya Nuño en un texto de 1961, que por lo tanto está muy cercano al dato y que podría ponerse en relación con las noticias orales de una anterior ubicación en la rosaleda del Retiro. Ninguna confirmación documental conozco de tal traslado, que como proyecto quizás deba relacionarse con las actuaciones que en esa época se hacían en el entorno del Instituto de Restauraciones Artísticas, el Museo de Reproducciones Artísticas, las escuelas de Bellas Artes, Arquitectura y Aparejadores.

Año tras año las piedras de San Isidoro han agonizado en el Retiro, y ya era tarde cuando en 1998 se acometió una restauración a fondo, propiciada por el por el Ayuntamiento de Madrid y realizada por CLAR. SA. Se descubrió entonces que las ruinas estaban montadas sobre considerables muros de lo que fueron los azogues de la desaparecida Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, y aparecieron dos desfigurados capiteles de San Isidoro enterrados allí, uno con caulículos y los restos de un cuadrúpedo con jinete, y se trató de adecentar aquellos despojos, consolidando los muros. A pesar del mimo de la intervención, nada más se pudo hacer, que aquí es de justa aplicación aquello de que "lo que no puede ser, no puede ser". Capiteles, impostas, y arquivoltas casi se han evaporado bajo los efectos de la contaminación de las últimas cuatro décadas. Casi nada queda de aquel templo románico abulense que hace 130 años comenzó el triste peregrinar aquí contado, y quizás el único destino digno para tan nobles y erosionadas piedras fuese proceder a su entierro ceremonial en el Retiro.

Texto: JLGR - Fotos: JLGR /Valentín Berriochoa/Colección Juan Antonio del Castillo/ Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Bibliografía

AA. VV., 1985; AA. VV., 1847, 1867, 1887; AMADOR DE LOS RÍOS, J., 1857-1891; ARIZ, L., 1607; ARIZA, C., 1990, p. 211; AYORA, G. de., 1519; BALLESTEROS, E., 1896; BERRIOCHOA SÁNCHEZ-MORENO, V., 2002, pp. 60-61; CARRAMOLINO, J. M, 1872 (1999); CHIAS NAVARRO, P., 1986; CIANCA, A. de, 1595 (1993); COELLO, F., 1864; CUEVAS TEODORO, F., 1915; CHUECA GOITIA, F., 2001; FERNÁNDEZ VALENCIA, B., 1857 (1992), pp. 96-97; GARCÉS GONZÁLEZ, V., 1863; GARCÍA ARIAS, B., 1877; GAYA NUÑO, J. A., 1955; GAYA NUÑO, J. A., 1961; GÓMEZ-MORENO, M., 1983, p. 164; GÓMEZ-MORENO, M., 1943, pp. 11-46; GONZÁLEZ DÁVI-

LA, G., 1618, (1981); GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L, 1979; GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L, 1982; GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L, 1985), pp. 103-137; GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L., 1998, pp. 133-146; GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L., 2002, pp. 184-186; LEÓN FERNÁNDEZ, M. de los A., 1985; LUIS LÓPEZ, C., GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L., REVILLA RUJAS, M. y GÓMEZ ESPINOSA, T., 1982; MADOZ, P, 1845-1850 (1984); MARTÍN CARRAMOLINO, J, 1872 (1999); MAYORAL FERNÁNDEZ, J, ,1935; MIRÓ, G., 1952, pp. 65-72; MONTALVO, J. J., 1928 (1983); ORDIERES DIÉZ, I., 1995; PARDO SUÁREZ, R., 1955; QUADRADO, J. M.ª, 1884; QUADRADO, J. M.ª, 1865; RADA Y DELGADO, J. D., 1914, pp. 162-165; REPULLÉS Y VARGAS, E. M.ª, 1974; REPULLÉS Y VARGAS, E. Mª, 1974; RUIZ-AYÚCAR ZURDO, I., 1990-1991, p. 411; TAPIA SÁNCHEZ, S. de, 1991; TELLO MARTÍNEZ, J.; VILA DA VILA, Mª M., 1999, pp. 133-139; VILA DA VILA, Mª M., 2000, pp. 617-618; VILLAR CASTRO, J., 1984.

Iglesia de San Nicolás de los Servitas

LA PARROQUIA DE SAN NICOLÁS, conocida como "de los Servitas" o "de Bari", se encuentra en el centro histórico de la capital, siendo una de las iglesias más próximas a aquél alcázar antecesor del incendiado la Nochebuena de 1734. Ocupa la manzana cuatrocientos veintiséis del distrito Centro, cuyo perímetro ciñen las calles del Biombo, Juan de Herrera, San Nicolás y la plaza del mismo nombre, quedando situada en tiempos del Fuero en el centro de un triángulo conformado por las desaparecidas iglesias de Santa María, el Salvador y San Juan. A éstas se unían en el Madrid de principios del siglo XIII las de Santiago, San Miguel de la Sagra, San Miguel de los Octoes, San Pedro, San Justo y San Andrés. Junto a San Pedro es la única que ha conservado estructuras de esta época, siendo considerada la de mayor antigüedad de la capital.

No es mucho lo que se conoce de su historia ya que ha sido una de las iglesias madrileñas que menos se ha prodigado en la documentación –sus libros de fábrica comenzaban en 1525 en tiempos Madoz– y en la bibliografía debido a su pobre arquitectura, que comúnmente ha sido tildada de mezquina desde el siglo XIX.

Álvarez y Baena la supone tan antigua que no le parece posible discernir sus orígenes. Quintana, ávido de otorgar antigüedad a las parroquias de la villa, la cree construida en el siglo IV, incluso antes de la muerte de San Nicolás, por lo que entiende que aún debió de tener una advocación anterior. León Pinelo la pone en pie antes del año 717, habiendo sido respetada por los musulmanes merced a un acuerdo por el que se habría permitido a los mozárabes continuar celebrando sus oficios en determinadas iglesias. Entre ellas se contarían las madrileñas de Santa María, San Martín, San Ginés, el Salvador, San Pedro y San Nicolás.

Dejando de lado estos orígenes legendarios contamos con una fecha *ante quem* que concuerda con las características de su arquitectura más antigua conservada, como es la mención en 1202 en el apéndice del Fuero de la ciudad otorgado por Alfonso VIII. Con el paso de los siglos, fueron llegando distintas reformas y adiciones, sometiéndola a un continuo proceso de mudanza que desemboca en su peregrina imagen actual.

Algunas de las obras llegaron para realizar enterramientos, entre los que se cuenta el de Alvar García Díaz de Ribadeneyra, maestresala de Enrique IV y embajador de Fernando el Católico, fundador del monasterio de la Piedad Bernarda en 1463 y un hospital en 1483 en Vallecas. Narra Quintana que sus casas se encontraban en la parroquia, lo que le decidió a elegir como lugar de enterramiento la "bóveda debajo de las gradas del altar mayor" según había dispuesto en su testamento. En este mismo siglo se hace constar en las actas de la visita episcopal al arcedianato de 1427 que la iglesia contaba como ornamentos litúrgicos más destacados con una cruz de plata sobredorada, una cruceta de plata para comulgar, dos cálices dorados, otros dos sin patenas blancos porque la otra patena se echó en la cruz y un incensario de plata.

La capilla de la familia Luzón se erigió cercana a los pies, en la nave de la epístola. Como observara Á. de la Morena es reconocible en el plano de Texeira de 1656, en el que sobresale su cubierta sobre la de la nave para posteriormente ser sustituida por una cúpula barroca.

Muchas más dudas ofrece el que fuera enterrado en el templo el arquitecto Juan de Herrera, como señalaba en su *Diccionario* Sebastián Miñano en la década de 1820, quien situaba sus restos olvidados en la bóveda. No se ha llegado a un acuerdo sobre la cuestión, ya que hay quien opina que fue enterrado en Santiago y más tarde trasladado a San Juan o San Sebastián. Olaguer-Feliú y Alonso recoge la siguiente inscripción en una lápida de mármol emplazada en el sotocoro, en la que se fecha la muerte de un Juan de Herrera el 16 de diciembre de 1654, cuando, como es sabido, el de Movellán falleció el 15 de enero de 1597:

ESTE PILAR Y RETABLO ES DE D. JUAN DE HERRERA. YACE / EN SU SEPULTURA JUNTO A EL ALTAR MAIOR EL

Vista meridional

QUAL FUNDO / EN EL CONVENTO DE SAN BERNARDO DOS CAPELLANIAS Y EN ESTA / IGLESIA CINCO Y DEJO QUE DEL REMANENTE DE LA ACIENDA / SE DOTASEN LAS GUERFANAS QUE ALCANZASEN DANDO / A CADA UNA CINCUENTA DUCADOS PARA AIUDA DE SU REMEDIO / SON PATRONOS LOS SRS ABBAD DEL CABILDO DE MADRID / Y EL DE SAN BERNARDO Y EL CURA DE ESTA IGLESIA Y EL LICENCIADO / D. JOSE PHDEGAETA, BENEFICIADO DE ELLA / OTORGÓ SU TESTAMENTO ANTE MARCOS MARTÍNEZ LEON A IX / DE DICIEMBRE DE MDCLIV FALLECIO EN XVI DEL DICHO MES Y AÑO.

Sí está probada la relación del templo con el poeta y guerrero Alonso de Ercilla, nacido en 1533 y bautizado el 16 de agosto en la pila de San Nicolás.

En el primer cuarto del siglo XVIII la parroquia cobró auge, como se desprende de un Cómputo fechado en 1723 por el que se sabe que a ella se adscribían setenta y tres casas y ciento dos vecinos, que se traducían en quinientas veintiuna "personas de comunión". Con estas cifras sólo era superada por las de San Miguel, San Sebastián, San Ginés y San Justo. A finales de este siglo Ponz se refiere a ella como una de las más antiguas de Madrid, y en consecuencia de pequeña y pobre fábrica. No obstante encon-

Arcos de herradura

traba en sus muros distintas pinturas de valor firmadas por Cabezalero, Donoso o Claudio Coello.

Poco después, hacia 1805-1806, fue abandonado el edificio tras ser declarado en ruinas, pasando la parroquialidad a la vecina iglesia de El Salvador. Afortunadamente se salvó del derribo en la campaña emprendida por José Bonaparte entre 1808 y 1809, con el fin de desahogar el contorno del Palacio Real de la gran cantidad de construcciones maltrechas que lo rodeaban y sustituirlas por espacios libres que proporcionasen un marco adecuado al edificio regio. En 1825 el templo y sus terrenos aledaños fueron entregados en propiedad a los Padres Servitas, comunidad creada en Florencia en el siglo XIII por los Siete Santos Fundadores, basados en el ejemplo de María como sierva del señor. Éstos repararon y decoraron el interior y adosaron el que es aún hoy su convento. Volvió San Nicolás a ser parroquia en septiembre de 1840, tras decidir el Consistorio el derribo de la de El Salvador a pesar de que el gremio de plateros, dueño de la capilla mayor y la sacristía, presentó el dictamen de tres arquitectos contrario al que había dado el de la villa declarando ruinoso el edificio. A mediados de siglo estaba servida por el párroco, un teniente mayor, otro de sacramentos, un colector, un mayordomo de fábrica y cuatro capellanes de número. En 1891 se llevaron a cabo nuevas reformas en el templo y el convento auspiciadas por el obispo Sancha.

El siglo XX comenzó para San Nicolás de forma accidentada debido a un incendio producido en 1912 tras el que se repararon y repintaron las zonas más afectadas, quedando con ello especialmente desfigurado al exterior el cuerpo superior de la torre por la aplicación de un inapropiado revoco. Tras los escritos de Elías Tormo y especialmente de Manuel Gómez Moreno, la torre fue declarada Monumento Histórico Artístico el 3 de junio de 1931, a la que seguirían nuevas declaraciones en 1977 para la iglesia y 2002 para el entorno. A mediados de siglo se acometió una campaña restauradora impulsada por el Ayuntamiento de Madrid dadas las precarias condiciones en que se halla-

Arcos pentalobulados

ba. Las obras fueron dirigidas entre 1948 y 1953 por Francisco Íñiguez Almech. Según sus propias palabras "consistieron en recalzos y saneamientos de muros, reparación de la cubierta, dejando visto el artesanado, y la liberación de la torre, casi enteramente oculta por el anodino convento, al cual fueron quitadas dos plantas, aumentándose la del remate actual horizontalmente para compensar la pérdida. Fue obligado el derribo de las bóvedas construidas a mediados del siglo XVIII, de tipo escurialense, pero mezquino y soso, así como el adecentamiento de los muros externos y la exploración de todo el interior, seguida de su reparación hasta donde fue posible". Además se reconstruyó la fachada meridional al exterior; y en el interior se dejaron al descubierto los restos de arquerías polilobuladas de la capilla mayor y una puerta con yeserías tardogóticas en el presbiterio. A finales del siglo pasado y bajo la dirección de Jaime Lorenzo Saiz-Calleja se han acometido nuevas rehabilitaciones que se han prolongado desde 1983 hasta comienzos del siglo actual. Para lo que aquí se trata interesa la restauración de gran parte de la fábrica de ladrillo de la torre, se ha rehecho uno de los huecos de iluminación que en ella había, de cuya forma original no quedaban trazas, se ha reforzado y consolidado el último cuerpo y el chapitel y se ha abierto un patio para que al menos el lienzo occidental quede liberado en su totalidad. Además en esta fase se han recuperado espacios como la capilla de San Nicolás y se ha rehecho la escalera de entrada, que en su día se desarrollaba hacia la calle, siendo demolida por orden del Ayuntamiento en 1870 para sustituirla por otra de peor traza debido a la escasez de espacio al interior.

El templo se encuentra canónicamente orientado y está construido en fábrica mixta de ladrillo, mampostería y sillería, lo que ayuda a discernir algunas de las distintas campañas constructivas. Tiene planta basilical de tres naves irregulares –con dos capillas en la del mediodía– conformadas por tres tramos cada una, a las que se acomoda una cabecera de profundo presbiterio y testero ochavado.

Como se ha apuntado, la traza del cuerpo de naves es sumamente irregular, quizá debido a que hubo que adecuar su planta a un solar preexistente en el abigarrado caserío: la central es más estrecha que la cabecera, la septentrional aumenta su anchura en la zona de los pies y la meridional queda interrumpida por las capillas barrocas de San Nicolás y el santo Cristo de Burgos –de los Siete Fundadores y de la Soledad para algunos autores–, que muestran sus cúpulas al exterior. Cubría la nave central una bóveda de medio cañón, hasta que en la remodelación de mediados del siglo pasado se dejó al descubierto la armadura que ocultaba sobre ella. No se encuentra completa, si bien muestra labor de lazo en los extremos del almizate. Ayudan a creerla obra renacentista los perfiles en "S" de los canes en que apoyan los tirantes. Cierran las naves laterales bóvedas de aristas separadas por medios cañones del tiempo de la sustituida en la central.

Se accede a la capilla mayor por medio de un triunfal de herradura apuntado de gusto toledano. La cubre una bóveda nervada de terceletes con plementos de albañilería enjalbegados. Apoyan los nervios en ménsulas con decoración renacentista de gallones, que invitan a retrasar su factura al siglo XVI. Decoran el costado meridional del presbiterio dos arcos de herradura apuntada insertos en otros polilobulados que podrían ser los últimos vestigios de un primitivo ábside coetáneo de la torre en opinión de Pavón Maldonado. Además en este mismo costado se abre una puerta guarnecida con tardías yeserías bajo nichos avenerados.

La torre se adosa al templo por el Sur, a la altura del presbiterio y enfilada con la cabecera de la nave colateral. Cuenta con planta cuadrada de 3,70 m de lado en cuyo interior acoge un machón central igualmente cuadrado de 1,13 m, dejando para el espacio de la escalera perimetral 63 cm –resulta estrecha en comparación con otras torres madrileñas– y siendo el grueso de los muros de unos 65 cm. Su aparejo es fundamentalmente de ladrillos de 30 x 19 x 4 cm, por tanto algo mayores que los empleados en otras obras de raíz musulmana de la provincia de lugares como Talamanca o Buitrago de Lozoya e incluso que los más antiguos del foco toledano (Cristo de la Luz 25 x 17 x 4), aunque preservan la proporción de 3:2 entre el largo y el ancho, como advirtiera Gómez Moreno. En la base, al exterior, contaba con un zócalo de sillares que no alcanzaba el metro de altura y que era prolongación de los cimientos. Al interior se insinúan algunas bandas de mampuesto en el machón, encintadas con dos, cuatro o cinco ladrillos y que no llegan a los 30 cm de alto siguiendo modelos toledanos, pese a la falta de regularidad y al número de verdugadas. En la parte superior se emplea de forma exclusiva el ladrillo según costumbre andaluza repetida en modelos almohades de la segunda mitad del siglo XII y primera del XIII como la Giralda o la torre de la ermita de Cuatrovitas (Sevilla).

Al exterior la parte más antigua, probablemente del siglo XII, llega a una altura poco superior a los 15 m y en ella se superponen tres bandas de arcos que no alcanzan los ángulos y se repiten en los cuatro frentes. La inferior se compone de tres arcos con el mismo número de lóbulos, la central de otros tres pentalobulados y la superior de cuatro arcos de herradura que debieron ser retocados ya en el momento en que se alzó el remate moderno del cuerpo de campanas. Las tres fajas reposan en columnillas de piedra rematadas en capitelillos vegetales, colocadas probablemente en la intervención dirigida por Íñiguez Almech, pues no existían cuando en 1927 Gómez Moreno publicó su artículo sobre la torre. Sustituyen a las originales que debieron ser bien de piedra, como en casos andaluces (San Marcos de Sevilla) o aragoneses (Santo Domingo de Daroca), bien de barro vidriado como sucede en otras aragonesas y toledanas. Como ya observara don Manuel Gómez Moreno es usual que las torres toledanas se decoren con arquerías en la zona superior siguiendo el modelo de la mezquita mayor cordobesa. No obstante le parecía anormal su repetición, constituyendo un rasgo de influjo andaluz empleado desde el siglo XII, como en el ya mencionado ejemplo de la torre de Cuatrovitas, aunque en aquel las arquerías acogiesen vanos de iluminación y en San Nicolás sólo lo hicieran dos al paso del profesor granadino y actualmente ninguna por haber sido todas cegadas.

Igualmente han sido modificadas las ventanas que iluminaban la parte baja de la escalera. Todas ellas albergaban saeteras y dibujaban al exterior arcos de herradura bastante cerrados. La inferior estaba situada en el paño meridional y a unos 3 m de altura, por encima se abría otra a levante, a unos 5 m, y la tercera a poniente un metro más alta. Para Pavón Maldonado este esquema repite nuevamente modelos de la arquitectura almohade andaluza exportados a las torres castellanas, empleándose esta sucesión de vanos siempre en la zona inferior del primer cuerpo.

Remata la torre un campanario moderno, probablemente dispuesto hacia el segundo cuarto del siglo XVII, como apunta su diseño y parece corroborar su distinta fisonomía en las representaciones de los planos de De Wit en 1620 y de Texeira en 1656. Lo cubre un chapitel con el que ya contaba al dibujarse el primero. Al igual que el resto de la torre está construido en ladrillo y muestra un gran arco de medio punto por frente, rehundido en el interior de un recuadro. Vino a sustituir a otro anterior de época medieval con el que hubieron de desaparecer dos o

Interior de la escalera

tres idas de la escalera. En opinión de Pavón Maldonado, la colocación del campanario barroco pudo tener como causa el desplome del anterior, con lo que además se provocaría la ruina de la mayor parte del primitivo ábside, conservándose únicamente el paño meridional que acoge los arcos lobulados y un muro que le liga a la torre a unos 10 m de altura. De ser así habría que pensar que la remodelación del ábside –que como se ha dicho presenta bóveda tardogótica, sustentos renacientes y triunfal de herradura apuntado– se llevaría a cabo empleando elementos ya en desuso hacía muchas décadas, lo que creo plantea una interrogante aún por despejar.

En el interior la escalera se desarrolla mediante idas de cuatro escalones más otros dos triangulares haciendo las veces de meseta en los ángulos, repitiendo de nuevo modelos almohades pese a haber sido modificada. Se cubre mediante techos escalonados formados con tablas empotradas en los muros exteriores y en el machón que arrancan y rematan en arquillos rebajados de ladrillo dispuestos en los ángulos marcando el desnivel. Se ha hecho derivar este tipo de cubrición de los alminares del siglo X aunque en casos como los de Santa Clara de Córdoba y San José de Granada la estructura se realizara en piedra. El mismo tipo de cubrición se empleó en la cercana torre de San Pedro en Madrid, apartándose ambos casos de los modelos repetidos en la provincia de bovedillas de ladrillo por aproximación de hiladas de progenie toledana.

De los rasgos e influencias apuntados parece colegirse que la torre de San Nicolás presenta un interesante eclecticismo entre material y formas toledanas sobre un

Cubierta de la escalera

trazado andaluz, lo que parece explicar que algunos autores como Tormo o Riosalido la hayan tenido por un alminar perteneciente a una desaparecida mezquita. Atendiendo a sus dimensiones y arquerías se encuentra a medio camino entre un modesto minarete de los siglos X u XI y las torres de ladrillo de mayor porte y suntuosa decoración de los siglos XIII y XIV, entre las que sería ejemplo la de Santa María en Illescas. En palabras de Pavón: "La torre de San Nicolás es la síntesis de esa convivencia, dándose en ella fábricas arquitectónicas, estructuras y decoración árabes y mudéjares, con acentos pronunciados entre andaluces y toledanos; y con emplazamiento, en medio de dos mezquitas próximas –Santa María y El Salvador–, de las que sólo ella sabe cómo eran".

Texto: RMB - Fotos: IHGB

Bibliografía

AA.VV., 1990a, p. 33; AA.VV., 1990c, pp. 138-139; AA.VV., 1991b, p. 182; AA.VV., 1991c, p. 108; AA.VV., 1999b, p. 9; AA.VV., 2003a, I, pp. 7, 18; AA.VV., 2003e, pp. 226-227; Abad Castro, C., 1985, p. 61; Aldea Vaquero, Q., Marín Martínez, T. y Vives Gatell, J., 1972-1975, II, p. 1382; Álvarez y Baena, J. A., 1786 (1978), p. 69; Andrés Martínez, G. de, 1986a, pp. 180-181; Anón., 1927, p. 24; Andrés Martínez, G. de, 1986b, p. 26; Baztán, F., 1959, p. 169; Burillo, L. y Lorenzo, J., 1988, pp. 13-14; Chueca Goitia, F., 1951, p. 80; Chueca Goitia, F., 1954, p. 133; Chueca Goitia, F., 1965 (2001), I, p. 480; Cuevas Fernández, V. e Hidalgo Monteagudo, R., 2002, p. 32; Esparraguera Calvo, G., 1990, pp. 323-328; Ferrándiz, J., 1924, p. 341; Flores, C. y Amann, E., 1967, p. 5; Fuertes García, M. A., 2004, pp. 47-59; García Cortés, M., 1950, p. 17; Guerra de la Vega, R., 1996, pp. 168-173; Hidalgo Monteagudo, R., 1993, pp. 7-13; Iglesia, 2000a, p. 8; Iglesia, 2000b, p. 16; Íñiguez Almech, F., 1971, pp. 106-108; Jiménez de Gregorio, F., 1968, p. 17; Lavado Paradinas, P. J., 1994, p. 356; León Pinelo, A. de, 1971, p. 3; Madoz, P., 1848 (1999),

p. 197; MARÍN PERELLÓN, F. J., 2002, p. 17; MESONERO ROMANOS, R. de, 1854 (1967), p. 293; MESONERO ROMANOS, R. de, 1861 (1981), pp. 86-87; MIÑANO, S. de, 1826-1828, V, p. 529; MONTERO VALLEJO, M., 1993b, 97; MONTERO VALLEJO, M., 2003a, p. 19-20; MONTERO VALLEJO, M., 2003b, pp. 126-127; MORENA BARTOLOMÉ, A. de la, 1974, pp. 31, 34-35; MORENA BARTOLOMÉ, A. de la 1983, pp. 97-98, 108-110; MUÑOZ FERNÁNDEZ, A., 1993, p. 444; NIETO SORIA, J. M., 1983, p. 30; ORTEGA RUBIO, J., 1921, I, p. 61; PELLICER Y SAFORCADA, J. A., 1791 (1983), pp. 19, 23; PONZ, A., 1793 (1988), II, p. 103; QUADRADO, J. Mª y FUENTE Y BUENO, V. de la, 1885 (1977), p. 80; QUINTANA, G. de, 1629 (1954), pp. 152-153; QUINTANO RIPOLLÉS, A., 1955, p. 19; RIVERA RECIO, J. F., 1966-1976, I, pp. 103-104; RODERO, L., 1927, p. 694; ROMERO FERNÁNDEZ-PACHECO, J. R., 1995, p. 58; SÁNCHEZ, M. I., 1763, p. 50; TORMO Y MONZÓ, E., 1927, pp. 115-118; TORRES BALBÁS, L., 1949, pp. 256, 266; YARZA LUACES, J., 1979 (2004), p. 315.

Iglesia de San Pedro

SITUADA EN LA PLAZA que lleva su nombre, entre la calle Segovia y la Costanilla de San Pedro, esto es, en el centro de la capital, en el "corazón del viejo Magerit", según dice Chueca Goitia, este templo se ha considerado secularmente como de los más antiguos de Madrid.

Su existencia documental se remonta a 1194 en un elenco de las diez parroquias que por aquel entonces existían en la población, publicado por Fita y Colomer; poco más tarde, 1202, vuelve a aparecer, esta vez en el *Fuero de Madrid*.

Por otra parte, refiere Tormo un documento de 1512 según el cual el templo actual no sería el levantado en origen, sino otro fruto de un traslado; en tradición extendida sobre todo a partir de Quintana, San Pedro habría estado algo más cerca de Puerta Cerrada, hasta la primera mitad del siglo XIV en que tras un conflicto entre las comunidades cristiana y musulmana, se produjo el cambio de emplazamiento en tiempos de Alfonso XI.

En la actualidad aparece literalmente envuelta por construcciones posteriores, en un terreno en el que debe salvar una sensible diferencia de cota entre sus costados, con su galana torre jerarquizando el espacio; en palabras del ya mencionado Chueca Goitia, "Parece por su situación la iglesia que domina la organización del pueblo medieval, o hasta, si se quiere, es como una pequeña catedralita que atrae hacia sí las líneas vitales del burgo que se acoge a su divina protección".

De entre los autores que han tratado este particular, resultan especialmente interesantes las páginas escritas por Abad Castro, quien realiza una argumentada propuesta de cómo habría sido en origen este templo. Señala esta autora que la actual cabecera ocupa el lugar donde presumiblemente estuvo otra compuesta de tramo recto y ábside, siguiendo un modelo ya visto. De esto, el único testimonio que se conserva –aunque oculto– corresponde al tramo recto en su costado meridional, distinguiéndose tres arcos doblados de medio punto inscritos en recuadros, al modo de lo que se puede ver en la parroquial de Camarma de Esteruelas, o en el Cristo de la Vega, de Toledo, salvando las distancias; formaría esta teoría de arcos uno de los registros del presbiterio, desconociéndose el número completo del conjunto.

Del exterior del templo poco más es reseñable, debido a las obras posteriores que lo ampliaron y reformaron; tan sólo anotar la presencia de un friso de esquinillas que corre por lo alto de los muros meridional y septentrional, y que corresponderían a la caja desde origen.

El interior del templo ha sido aparentemente transformado, si bien como vuelve a señalar Abad Castro parte de sus elementos continúan siendo los mismos, ocultos eso sí, en su mayor parte. El presbiterio se compondría de dos tramos algo desviados con respecto al eje de la iglesia; ésta contaría con tres naves organizadas por dos arquerías de triples arcos de medio punto, apeados en pilares escalonados, con unos ladrillos de perfil de nacela a modo de impostas. La cubierta del templo debió de sufrir un importante proceso de degradación, que hizo necesaria su sustitución; algunas piezas se conservan en parte reutilizadas tras los yesos barrocos que actualmente cubren las naves. Estudiada por Nuere Matauco, propone un parentesco con la presente en la sinagoga del Tránsito toledana, retrasando algo la construcción de ésta, hablando por tanto de la segunda mitad del siglo XIV.

A los pies del templo y algo descentrada con respecto al eje de las naves, se sitúa la torre; sobre un alto basamento hoy chapado y enfoscado exteriormente, se levanta este esbelto elemento de planta cuadrada, con unas proporciones cercanas a 1:6, predominando en su construcción la presencia masiva del ladrillo. Este punto y la ausencia de ornamentación caracterizan una torre de apariencia sobria y homogénea, en la que a lo largo de sus paramentos sólo unos pequeños vanos de iluminación rompen la monotonía; entre éstos se distinguen unas pequeñas aberturas rectangulares trasdosadas por un arco de ojiva túmida, estando éste inserto en un alfiz rehundido con respecto al muro. A estos huecos acompañan unos

Torre

pequeños óculos de doble moldura dispuestos en lo alto de las caras oriental y occidental, completando de este modo los escasos y reducidos elementos de iluminación del interior de la torre. Sobre este cuerpo y tras hacer notar la presencia de dos impostas salientes, también de ladrillo, se llega al espacio dedicado a las campanas; con las mismas características vistas en el resto de la fábrica, este cuerpo luce dos vanos por flanco, doblados y con perfil de medio punto, los arcos se muestran rehundidos con respecto al conjunto del muro, corriendo sobre ellos un friso de esquinillas por toda ornamentación. Abad Castro propone que en origen estos arcos serían de herradura, siendo su actual forma fruto de alguna restauración.

Al interior de la torre se accede por un portillo situado a los pies del templo, si bien la situación actual de este lugar es algo precaria. La estructura sigue un modelo ya conocido según el cual entre un machón central cuadrado –de ladrillo y alma de calicanto– y los muros de caja, se disponen los tramos de escalera paralelos a aquellos; la solución de las cubiertas resulta sin embargo singular, al estar realizada por una sucesión de techos planos de madera –al igual que en San Nicolás–, con pequeños arcos de ladrillo uniendo el machón y la caja en cada ángulo. En esta parte se distingue una convivencia entre fábricas justificada por motivos estructurales, pues en el cuerpo bajo y a modo de cimentación aparece un potente cuerpo de calicanto que tras los primeros tramos de escalera da paso al uso exclusivo de ladrillo.

Este elemento es la parte del templo sobre el que más páginas se han escrito. Fue justificación de la discusión sobre si se trataría del alminar de una mezquita, al igual que ocurrió con la torre de la cercana iglesia de San Nicolás, hoy de los Servitas. Posteriormente ha sido su datación la que ha originado más disputas; a partir del hipotético traslado del templo, su construcción se situó a mediados del siglo XIV, e incluso en el siglo XV. Abad Castro, al considerar el conjunto de la fábrica como algo unitario e incluir la torre en la estructura primigenia, adelantó la cronología hasta comienzos del siglo XIII. Estudios posteriores, como los realizados por Ávila Jalvo o, especialmente, Caballero Zoreda y Murillo Fragero –cuando tratan las posibles campañas constructivas–, parecen coincidir en el último aserto. Por todo esto, parece que tanto la hipótesis del posible alminar como una cronología del siglo XIV han perdido fuerza, situándose su construcción en la transición de los siglos XII y XIII.

Texto: IHGB/RMB - Fotos: IHGB

Bibliografía

AA.VV., 1990a, p. 33; AA.VV., 1991b, p. 182; AA.VV., 1991c, p. 108; AA.VV., 2003a, I, pp. 7-19; ABAD CASTRO, C., 1986, p. 59; ABAD CASTRO, C., 1991, II, pp. 134-140; ANDRÉS MARTÍNEZ, G. de, 1986a, pp. 170-171; ANDRÉS MARTÍNEZ, G. de, 1986a, pp. 170-171; ANDRÉS MARTÍNEZ, G. de, 1986b, p. 21; AYUNTAMIENTO DE MADRID, 2002, pp. 78-79; BERLINCHES ACIN, A., 1983, pp. 130-133; CHUECA GOITIA, F., 1951, p. 55-56 y 65-66; CHUECA GOITIA, F., 1954, p. 133; CUEVAS FERNÁNDEZ, V. e HIDALGO MONTEAGUDO, R., 2002, p. 32; ESPARRAGUERA CALVO, G., 1990, pp. 323-328; FITA Y COLOMER, F., 1886a, p. 78; FLORES, C. y AMANN, E., 1967, p. 6; FUERTES GARCÍA, M. A., 2004, pp. 113-126; GARCÍA GUTIÉRREZ, P. F. y MARTÍNEZ CARBAJO, A. F., 1993, pp. 15-26; GIBERT Y SÁNCHEZ DE LA VEGA, R., 1949, pp. 92-93; GÓMEZ IGLESIAS, A., 1962, pp. 41 y 47; GÓMEZ MORENO, M., 1927, p. 132; HIDALGO MONTEAGUDO, R., 1993, pp. 13-17; ÍÑIGUEZ ALMECH, F., 1971, p. 106; LAVADO PARADINAS, P. J., 1980, p. 91; LAVADO PARADINAS, P. J., 1994, p. 356; LEÓN PINELO, A. de, 1971, pp. 51-52; LÓPEZ, T., 1763 (1988), p. 24; MADOZ, P., 1848 (1999), p. 198; MESONERO ROMANOS, R. de, 1861 (1995), p. 63; MONTERO VALLEJO, M., 2003, pp. 19-20; MORENA BARTOLOMÉ, A. de la, 1974, pp. 31, 34-35; MORENA BARTOLOMÉ, A. de la, 1983, pp. 97, 98 y 116-117; MORENA BARTOLOMÉ, A. de la, 1995, p. 7; PELLICER Y SAFORCADA, J. A., 1791 (1983), pp. 18 y 21; QUADRADO, J. Mª y FUENTE Y BUENO, V. de la, 1885 (1977), pp. 80-82; QUINTANA, G. de, 1629 (1954), pp. 164-168; ROMERO FERNÁNDEZ-PACHECO, J. R., 1990, pp. 138 y 141-142; ROMERO FERNÁNDEZ-PACHECO, J. R., 1995, p. 58; SÁNCHEZ, M. I., 1763, p. 50; TORMO Y MONZÓ, E., 1927, pp. 54-57; TORRES BALBÁS, L., 1949, pp. 256 y 266.

Museo Arqueológico Regional

Restos arquitectónicos de Santa María de la Almudena (Madrid)

PROCEDENTES DEL TEMPLO de Santa María de la Almudena, derribado en 1868, se conservan en el Museo Arqueológico Regional un total de nueve piezas entre las expuestas y las custodiadas en almacenes, a las que hay que sumar una más que se expone en el Museo de San Isidro, de la capital.

Por lo que se puede ver, estos restos conservan más un valor testimonial que documental, histórico o artístico, dada la escasa entidad de las piezas, muchas de ellas simples elementos portantes.

Expuestas a la visita se encuentran tres piezas, lógicamente las de mayor calidad; se trata de dos capiteles y el

Capitel y otros restos

fragmento de una moldura. Son éstas, un capitel cuya composición testimonia haber estado situado en el ángulo de un arco doblado, decora dos caras de su cesta con un mismo motivo; se trata de un ave –paloma, posiblemente– que inclina la cabeza hasta picarse las patas, luciendo un cuerpo rechoncho con alas extendidas y planas, todo ello de muy ruda talla.

Junto al anterior, otra pieza –ésta fragmentada– presenta en su base un motivo vegetal de hojas carnosas de marcados nervios, volviendo ligeramente sus puntas, sobre el que se sitúa un fragmento avolutado del que resulta aventurado decir nada más. En el alto ábaco dispuesto sobre esta cesta se distingue un tallo sinuoso, cuyo trabajo redunda en la tosquedad del conjunto.

La tercera de las piezas expuestas debió de formar parte de una imposta o una chambrana y presenta el conocido motivo de tacos, del que huelga mayor descripción.

Los depósitos de la institución albergan el resto de las piezas, garantizando su conservación, de una parte, y su control y rápida localización, por otra. Se trata de un par de sillares con marcas de cantero –uno de ellos con una estilizada flor de lis–, el tambor de un fuste, una pieza que conserva la talla de un motivo vegetal de hojas que se recogen en espiral, parte de un arco abocelado que era trasdosado por una moldura de listel y nacela y, por último, la clave de un arco que en su frente se decora con un bocel y un listoncillo describiendo un ángulo.

Texto y fotos: IHGB

Bibliografía

AA.VV., 1978-1979, I, pp. 161-180; Andrés Martínez, G. de, 1986b, p. 20; Ardanaz Arranz, F., 1990, pp. 33-34; Fita y Colomer, F., 1896, pp. 420-426; León Pinelo, A. de, 1971, p. 19; López, T., 1763 (1988), p. 22; Morena Bartolomé, A. de la, 1983, pp. 117-120; Museo Arqueológico Regional, 2004, pp. 54-69; Ortega Rubio, J., 1921, I, p. 194; Quadrado, J. Mª y Fuente y Bueno, V. de la, 1885 (1977), pp. 78-80; Romero Fernández-Pacheco, J. R., 1990, p. 138.

Museo del Prado

Las salas del Museo del Prado albergan un conjunto de fragmentos pictóricos que en su día decoraban los muros de las ermitas castellanas de San Baudelio de Berlanga (Soria) y de la Vera Cruz de Maderuelo (Segovia).

Pinturas murales de San Baudelio de Berlanga

En el año 1957, a raíz de una gestión iniciada en 1939 por el entonces director de las colecciones medievales del Metropolitan Museum de Nueva York (The Cloisters), James Rorimer, con el Estado Español para adquirir y trasportar al citado museo la iglesia segoviana de San Martín de Fuentidueña (Segovia) y como contraprestación a esta cesión, se trasladaron a España, en calidad de préstamo indefinido, una parte de las pinturas de San Baudelio, propiedad del Museo neoyorkino.

Estos fragmentos constituyen una parte significativa de la decoración de la zona inferior de los muros del espacio oriental de la nave de la ermita soriana y del pretil de la tribuna. El conjunto –cabe decir que las partes mejor conservadas– de las pinturas de San Baudelio habían sido adquiridas por comerciantes en arte y, después de un largo y complejo pleito, arrancadas de sus muros, montadas en soportes *ad hoc* en Londres y finalmente llevadas a los Estados Unidos, entre los años 1923 y 1925 (Garnelo, 1924, Saenz, 1959, Sánchez Cantón, 1959, Ortego, 1972, Bassegoda, 1980, informe inédito de M. Frinta conservado en los archivos del Metropolitan Museum de N.York).

Los fragmentos arrancados se montaron en paneles independientes. Comprenden la representación de dos escenas de cacería que ocupaban en origen el muro norte, por encima de la puerta de entrada a la ermita, y una serie de figuras humanas y animales que no forman escenas,

Ermita de San Baudelio. Vista Completa. Reconstrucción pictórica-infográfica. Félix González. FLAS

Cacería del Ciervo. Pintura al fresco trasladada a lienzo. 1,85 x 2,46 m. Depósito del Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Museo Nacional del Prado, P7263

situadas en el pretil de la tribuna. Las dos principales escenas son la cacería del ciervo a pie y con ballesta y la de liebres mediante la técnica de la persecución del cazador a caballo y con tridente, precedida de tres perros, en un paisaje arbolado, hacia las redes. Estas alusiones a la caza se completaban con la figura de un halconero a caballo dirigiéndose hacia su derecha –actualmente en el Museo americano de Cincinatti–, situada en el muro oriental de la nave, a la izquierda del arco de paso al ábside. Nada restaba de la figura que, sin duda alguna, hacia *pendant* con el halconero, al otro lado de la puerta.

Del pretil de la tribuna y de los muros externos de la minúscula capilla abierta en ella, proceden las figuras de un guerrero con escudo circular y lanza, un elefante con *howdah* o castillete sobre el lomo y un oso (por este orden de izquierda a derecha). Un motivo ornamental que imita un suntuoso tejido decorado mediante figuras de águilas encerradas en *rotae* se repetía en el pretil, junto a la escalera de acceso a la tribuna. Uno de los dos paneles se conserva en el Museo del Prado. Del otro subsisten algunos fragmentos no arrancados *in situ*. En el Museo de Nueva York se exhibe todavía la figura de un dromedario que ocupaba en origen el muro sur de la capilla de la tribuna. Y, por último, dos canes que, en posición rampante, llenaban el espacio a ambos lados del pilar que soportaba la cubierta, en el muro oriental de la misma capilla. Este conjunto de figuras y escenas se yuxtaponían, enmarcándose cada una de ellas con un tema ornamental independiente. Su lectura estaba prevista para un espectador situado en el interior de la nave, aproximadamente a la altura del ojo humano, por

Cacería del Ciervo. Reconstrucción pictórica-infográfica. Félix González. FLAS

encima del tema de cortinaje pintado que ocupaba la parte inferior de los muros. Por tanto, eran visibles desde el espacio accesible a los laicos y, como intentaremos demostrar, en un discurso dirigido a ellos. Más aún, las considerables dimensiones de las figuras, la intensa iluminación en esta zona de la iglesia, así como la contrastada policromía y la altura respecto de los receptores, acentúan la contundencia del discurso que a ellos se dirigía y otorgan a este ciclo un papel relevante en el programa iconográfico. Tanto es así que, en el conjunto, resultaban mucho más legibles e inmediatas que las escenas del ciclo evangélico situadas en el friso superior y, por supuesto, que las que ocupaban los paramentos entre los arcos de la cubierta.

El espectador, el laico, accedía a la ermita por la única puerta situada en el lado norte y, dada la configuración de los espacios y las prácticas litúrgicas de una iglesia monástica, no tenía la posibilidad de introducirse en el ábside ni ascender hasta la tribuna. Es por ello que el programa que a él se dirigía debía expresarse en las pinturas accesibles desde el espacio exclusivo de la nave. En ellas observamos una selección de temas en los que se sintetizaban los principios y valores básicos del discurso salvífico cristiano, a saber: la institución de la Eucaristía y el anuncio de la pasión (Última Cena en el muro norte), el prendimiento de Cristo y el camino al Calvario (muro oriental), posiblemente la Crucifixión (pinturas perdidas del muro oriental, a la derecha del arco de paso al ábside) y la Resurrección (Las Tres Marías ante el Sepulcro en el muro sur). En la cubierta de la zona oriental de la nave a la que nos estamos refiriendo, entre los nervios de la cúpula, se leían algunos

Cacería de liebres. Pintura al fresco trasladada a lienzo, 1,85 x 3, 60 m. Depósito del Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Museo Nacional del Prado, P7265

episodios del ciclo de la infancia de Cristo: la Anunciación y la Visitación, la Natividad, la Anunciación a los Pastores y la Epifanía. Esta última se disponía en el friso superior exactamente encima de la escena de las Tres Marías.

Es en este contexto iconográfico y a este mismo público que se dirigía el discurso ordenado a partir de figuras yuxtapuestas, sin carácter narrativo estricto: las que se conservan mayoritariamente en la actualidad en el Museo del Prado.

El análisis de los temas representados, su misma selección, nos demuestra la voluntad de recoger un conjunto de figuras o de escenas que hacen referencia a la cacería y a la guerra, pero también a objetos lujosos y apreciados. En definitiva, temas relacionados de manera inmediata con las actividades, inquietudes y valores propios de la nobleza y que, desde antiguo, se habían convertido en sus más evidentes símbolos. He podido estudiar y publicar *in extenso* (GUARDIA, 1982) los paralelos concretos para cada uno de ellos. De este análisis se deduce que sus modelos, aunque de variada procedencia –la tradición clásica, iraní y sus interpretaciones en la cultura cristiana y musulmana–, son, por ello mismo, una muestra clara de la acumulación de repertorios, sin duda un episodio maduro en la configuración de lo que A. Grabar denominaba el ciclo principesco.

Aún sin ánimo de profundizar aquí en esta cuestión, puede ser ilustrativo el comentario de algunos de los paralelos que podemos aducir para las figuras y escenas que en San Baudelio encuentran acogida. Así, y se trata de uno de los casos más claros que nos ilustra sobre el proceso de transmisión de modelos dentro de esta categoría, podemos considerar la figura del elefante portando el *howdah* o castillete sobre su lomo, en origen el habitáculo de las tropas. De su raigambre clásica, pero también de su "actualización" en el arte hispano-musulmán hemos hecho amplia mención en un estudio previo al que remitimos. Los testimonios de la continuidad de esta figura, o mejor, tal vez, de su recuperación a partir de repertorios antiguos en el arte carolingio, se ha interpretado, con excesiva rapidez a mi juicio, en relación al célebre elefante obsequiado por Harum al-Raschid a Carlomagno, cuando se trata, en los ejemplos conservados, de copias de modelos, no reales, sino transmitidos a partir de tejidos o marfiles, de posible origen oriental. Su presencia es reiterada en ciclos monumentales románicos, bien como tema ornamental contenido en las *rotae* de los cortinajes pintados (Santa Maria de la Libera, Ventaroli) u ordenados junto con otros seres, reales o fantásticos desgajados de bestiarios o zodíacos (pinturas murales de sant Pere de Sorpe y de Sant Joan de Boí, baldaquino de Toses), bien de manera muy especial en las composiciones geométricas de los mosaicos de pavimento (mosaico del ábside de las iglesias de Ganagobie, Otranto, Turín). No son infrecuentes en las series de figuras que ornan los canecillos, capiteles o metopas sin formar parte de ciclo alguno (Aulnay, Saint-Jean de Mon-

Cacería de Liebres. Reconstrucción pictórica-infográfica. Félix González. FLAS

tierneuf en Poitiers, Lyon, etc.), e incluso como soporte o base de algún trono episcopal (Canosa de Apulia) pero también en los marfiles o como ornamentación marginal en los manuscritos ilustrados (*Segunda Biblia de Saint-Marcial de Limoges*, París, Bibl. Nat. lat. 8, II, fol. 170v y en el evangeliario procedente, tal vez, de Cuixà, de la Biblioteca de Perpignan, ms. 1, fols. 9 y 13v). Aunque, por lo general sin castillete, el elefante es, por otra parte, omnipresente en los ciclos de bestiario y en las representaciones del arca de Noé. A mi entender, su consideración como motivo desprovisto de su sentido primigenio, por otra parte perdido ya durante su transmisión a lo largo de la Edad Media, resulta evidente en todos los contextos en el arte cristiano, excepto en el último caso o bien cuando se insertan en una cosmovisión en la que los seres, fantásticos o reales, ocupan un lugar en relación a la geografía conocida o imaginada (mosaicos de pavimento de Aosta, San Salvador de Turín, Otranto).

La exótica bestia, sólo en sus representaciones en el arte hispano-musulmán conservó, con algunas excepciones, como en la decoración escultórica de San Giovanni al Sepolcro de Brindisi, o en las páginas ilustradas de las Biblias de Rodes (París, Bibl. Nat. lat. 6, III, fol. 144v y 145) y de Ripoll (Biblioteca Apostólica Vaticana, lat. 5729, fol. 342) su antigua utilización como animal de guerra o como suntuosa y real montura de los monarcas orientales, sugerida mediante la representación del *howdah* o castillete ocupado por personajes armados o con vestimenta de aparato.

Otra figura de elefante, con un castillete muy simplificado en comparación con el que soporta el que decora la zona del pretil, se representó en las pinturas de la cubierta de la nave de San Baudelio. Responde mejor que aquél a la tipología usual en la pintura y especialmente en la escultura románica y admite, por ello, mejores paralelos (GUARDIA, 2006).

El dromedario, con la característica jiba única de las bestias indias, es también habitual en la iconografía hispano-musulmana, como se demuestra en las arquetas o contenedores de marfil, pero también en la cerámica (cuenco del Institute of Arts de Detroit, pieza procedente de al-Zahra), sin ser infrecuente en la pintura y la miniatura románicas (pinturas de Sant Joan de Boí, *Biblia de Rodes*, París, Bib. Nat. Lat. 6, vol. III, fol. 65v). El halconero, en escenas de cacería o bien como imagen del noble puede remitir indistintamente a la iconografía musulmana y a la cristiana. En este último caso cabe recordar los ejemplos pictóricos de Ebreuil, Càldegues o en el célebre bordado de Bayeux. El anciano guerrero a pie con el escudo circular, por su parte, admite un paralelo directo con diversas figuras que en la miniatura hispánica alto-medieval, aluden al contexto de lucha contra el otro, en sus múltiples posibilidades, bíblicas o con referencias a la actualidad (*Liber Commicus* de San Millán, Madrid, BAH, cod. 22; salterio

emilianense, Madrid, BAH, 64bis, fol. 26v; códice de Silos, París, Bibl. Nat., nouv. acq. lat. 235, fol. 72v).

Las escenas de cacería, por su parte, indican sin duda un origen clásico en su oportuna actualización, no tanto en técnicas como en el utillaje y el arnés de cazadores y monturas. Finalmente, es un tópico, antigua y largamente utilizado en el arte cristiano de Occidente, la traducción pintada en los muros de las iglesias de suntuosos tejidos, la mayoría de procedencia oriental, musulmana o bizantina.

Con todo, intentar determinar en detalle las proporciones clásicas o musulmanas en el repertorio acumulado en San Baudelio no es más que un primer paso. Lo que interesa es especialmente explicar las razones que llevaron a esta selección, las intenciones de quien programó este conjunto en relación al resto de la decoración pictórica. La amplitud y riqueza del ciclo que observamos en San Baudelio no tiene paralelos conocidos en la pintura mural románica y ello ha estimulado, obviamente, un interés muy particular, hasta el punto de intentar, a mi juicio infructuosamente, desgajarlo cronológica e ideológicamente, del resto de las pinturas (ZOZAYA, 1976). Algunos conjuntos románicos nos ofrecen, aunque sea a menor escala, puntos de referencia para intentar una explicación. Así, merece recordarse la representación de una cacería coronando la escena de la Crucifixión y la figura de San Cristóbal en la capilla castellera de Appiano, una iglesia particular vinculada a un noble; o bien los episodios de cacería figurados en un friso en la tribuna de la iglesia de Ebreuil. O, tal vez mejor, el programa del mosaico de pavimento encargado por Gui, obispo de Lescar (Sur de Francia) para el presbiterio de su catedral (1114-1141) en el que se combinan un episodio que remite, con un trasfondo erudito notable al Roman de Rénard, junto a escenas de cacería y representaciones de animales. Gui, un noble, pero también obispo, que practicaba con pasión el deporte de la caza, fue un destacado guerrero en los ejércitos de Alfonso I el Batallador de Aragón, al cual acompañó en la conquista de Zaragoza y en la batalla de Fraga, además de ser un hombre profundamente implicado en los asuntos políticos de los reinos hispánicos. Otra obra fundamental en este sentido es el bordado de Bayeux, una pieza significativa por la acumulación de referentes nobiliarios. Aunque se trata de una obra de tema profano, cabe recordar que fue tempranamente donada a la catedral de Bayeux por su promotor y utilizada precisamente como banda o friso, a la manera del friso pictórico de Berlanga,

Elefante. Pintura al fresco trasladada a lienzo, 2,05 x 1,36 m. Depósito del Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Museo Nacional del Prado, P7264

Dromedario. The Cloisters. Nueva York

"envolviendo" en un determinado nivel, los muros de la iglesia (YAPP, 1987, GAMESON, 1997, LEWIS, 1998, WERCKMEISTER, 1976).

En San Baudelio, al margen del origen diverso, plural, de los repertorios, creo que se intentó unificar el conjunto, acentuando las referencias a los símbolos nobiliarios propios del promotor de la obra, pero también las alusiones comunes a la nobleza del "otro": el enemigo musulmán. El contexto en el que debemos situar las pinturas es el momento en que se está configurando precisamente la imagen del "otro" (SÉNAC, 1983). En la unificación de los repertorios, yuxtapuestos y aislados, juega un papel esencial la alternancia en la utilización de dos colores o tonos de fondo: el rojo y el blanco, sobre el cual resaltan las figuras o escenas. Es un recurso que no se repite en las escenas evangélicas o cristianas en el resto de la decoración. Precisamente el rojo es el color utilizado reiteradamente en los fondos de las cajas u objetos hispano-musulmanes trabajados en marfil para destacar los motivos ornamentales o figurados en relieve (*huqqa* de Ziyab ibn Aflah). ¿Tal vez en un intento de evocarlos? Es bien conocido que estos objetos de marfil sustituyeron el ámbar o los perfumes por otros contenidos no menos apreciados al pasar a manos cristianas por compra, botín o regalo: las reliquias de los santos. Su habitual utilización para esta nueva función en las iglesias de los reinos cristianos del Norte ha permitido su preservación (arquetas de Leyre y de Pamplona, entre otras). Estos objetos eran decorados con repertorios que, como podemos comprobar, incidieron también en la práctica artística local. Junto a ellos, los suntuosos tejidos de seda fueron otro importante vehículo de conocimiento y de transmisión de una parte del elenco de temas que, modestamente traducido a los muros pintado de una iglesia, observamos en San Baudelio de Berlanga (GUARDIA, 2003).

Los valores de la nobleza, puestos al servicio de la religión cristiana por parte de los señores que participaban activamente en la lucha contra el musulmán, se expresaron, como se puede constatar en San Baudelio, a través de unas imágenes que eran de alguna manera comunes a ambos contendientes, como resultado de una larga y común historia de transmisión iconográfica. Pero podemos entenderlos también como una forma de referencia al lujo y esplendor propios de la cultura del otro, casi como una apropiación de los símbolos del vencido (DODDS, 2001). Esta peculiar y espléndida decoración, dirigida de manera muy especial a los laicos, en el espacio que les era

Oso. Pintura al fresco trasladada a lienzo, 2,02 x 1,13 m. Depósito del Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Museo Nacional del Prado, P7263

Oso. Reconstrucción pictórica-infográfica. Félix González. FLAS

Halconero. Cincinnatti Art Museum.

reservado, pudo ser entendida, en su momento, como una evocación de las suntuosas arquetas musulmanas de marfil o de metal revestidas en su interior por magníficos tejidos en su función, tal vez semejante a la del propio edificio en su conjunto, de verdadero relicario.

La decoración pictórica de la iglesia de San Baudelio fue, a mi juicio y tal como he podido defender y argumentar en otras ocasiones (GUARDIA, 1982, 1999, 2003), unitaria, realizada en un tiempo que no podemos determinar en detalle, aunque hemos apuntado a una horquilla cronológica probable entre 1129-1134, por un equipo de muralistas que resolvieron, con las habituales diferencias de ejecución y las derivadas de la adaptación de repertorios diversos, el programa ornamental e iconográfico en su conjunto. Las viejas propuestas defendidas por algunos autores (CAMÓN, 1958; ZOZAYA, 1976) que suponían una distancia notable en el tiempo de realización, distinguiendo una primera fase que correspondería a las pinturas de las partes bajas de la nave como obra de un "pintor mozárabe" realizadas inmediatamente después de la construcción del edificio, de una segunda fase en la que se decorarían las partes altas, por parte de pintores ya "románicos", no han sido aceptadas en términos generales por los estudiosos. Ello es debido, entre otras razones, a que la argumentación partía exclusivamente del análisis parcial del repertorio iconográfico y porque, además, ello supondría una evidente falta de lógica dentro de los procesos puramente técnicos. Algunos detalles confirman de manera clara la unidad del programa decorativo. Así, el uso de repertorios ornamentales que se repiten en el conjunto con un tratamiento idéntico, como son las arquitecturas que forman el castillete del elefante en la parte inferior de las pinturas y las que compartimentan o enmarcan algunas escenas evangélicas de los muros altos; o identidades en la forma de resolver algunas figuras, como son el caballo del halconero y la mula de la Entrada de Cristo en Jerusalén; o incluso recursos propios de un pintor hábil en adaptar sus repertorios a la arquitectura, como es el caso de la incorporación de las aberturas, puertas o ventanas reales, en ocasiones en un peculiar *trompe l'oeil*, a las escenas que resultan, por ello, compositivamente modificadas. Es el caso del "altillo" al que ascienden los criados en las bodas de Cana para proveerse de los jarros u odres vinarios, o el cazador de ciervo que apoya su rodilla en un montículo, en realidad la curva del arco de la puerta, o el mago de la Epifanía que fuerza su posición para superar, como si de un obstáculo se tratara, el ventanuco que se abre en la capilla de la tribuna. O bien la inclinación del tema de cortinaje, pintado para adaptarse a la escalera. Estas y tantas otras observaciones invalidan, a mi juicio, las hipótesis anteriormente aludidas. Pero es, sobre todo, en el análisis de la articulación del programa iconográfico, un argumento en el que no nos podemos detener aquí, donde se puede demostrar la unidad del conjunto. Esta redecoración que supuso la reinterpretación de un edificio preexistente, que datamos en el último cuarto del siglo XI, se debió a la promoción, según creo haber podido demostrar en otro lugar, del señor o tenente de Berlanga que, documentalmente, entre los años 1929 y 1934 fue el aragonés Fortunio Aznárez.

Izquierda: soldado o montero. Pintura al fresco trasladada a lienzo, 2,90 x 1,34 m. Depósito del Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Museo Nacional del Prado, P7266
Derecha: soldado o montero. Reconstrucción pictórica-infográfica. Félix González. FLAS

Las pinturas de la ermita de la Vera Cruz de Maderuelo

Las pinturas de la ermita de Maderuelo se dieron a conocer a principios del siglo XX (MATA Y ÁLVARO, 1907), el mismo año y en el mismo *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, donde se publicaron las de San Baudelio (ÁLVAREZ Y MÉLIDA, 1907). El primer estudio riguroso del conjunto (COOK, 1929) coincide con el momento de la adquisición de la ermita por el gobierno español después de algunos intentos de compra de las pinturas que fueron, afortunadamente en este caso, abortados. Solamente se conservaban las pinturas del ábside, puesto que la nave de la iglesia, sin cubierta, había sufrido una degradación definitiva. Fueron arrancadas en los años 50 y trasladadas al Museo del Prado (LAFUENTE FERRARI, 1950). Se montaron en una estructura que permite reproducir aproximadamente su ubicación original: un ábside cuadrado (4 x 4 m) cubierto con bóveda de cañón que genera dos lunetos semicirculares en los lados oriental y occidental. El arco de acceso al ábside desde la nave y la simple ventana de iluminación en el testero plano completan el marco arquitectónico en el que se adaptó la decoración pictórica.

Poco es lo que se conoce de la ermita, al margen de su dedicación a la Vera Cruz, una advocación de antiguas resonancias en el mundo hispánico pero, no debemos olvidarlo, de renovada importancia a raíz de las cruzadas en el conjunto de Occidente. Será preciso investigar todavía a partir de la documentación y de las circunstancias contextuales precisas a ella referidas.

El muro plano del fondo acoge, en el luneto superior, la representación de una gran cruz gemada cuyo centro es ocupado por un clípeo que encierra el *Agnus Dei*, sostenido por ángeles. A ambos lados se disponen dos figuras masculinas medio arrodilladas en actitud de ofrenda. Una de ellas, con un cordero sostenido en alto, es, sin duda alguna, Abel. La *Dextera Domini* surgiendo de un segmento de arco por encima de la cabeza de Abel expresa la aceptación de su sacrificio. La otra figura parece ofrecer una copa, de la que surgen tal vez algunas ramas de trigo. Una banda ondulada, que se repite como línea de suelo de las figuras, parece excluir o separar a esta figura de la Visión del *Agnus Dei*. Es por ello que pudiera identificarse como Caín, cuya ofrenda es rechazada por Dios.

La ofrenda de Abel y Caín es un tema reiterado en los programas iconográficos de las iglesias románicas y, sin más, podemos aducir como inmediato paralelo la decoración del ábside de las iglesias de San Baudelio de Berlanga y de San Miguel de Gormaz, en las que se utilizó con ligeras variantes el mismo modelo y disposición. En una versión más simplificada (Santa Maria de Taüll), o bien como parte del ciclo de Abel/Caín, es común a conjuntos relacionados con los castellanos o en la pintura pirenaica (Pedret, Mur, San Clemente de Taüll). La ofrenda de Abel y Caín se ha leído, en el contexto de la época, como una alusión inmediata a la obligación de ofrecer el diezmo, pero también a su categoría y calidad, a la iglesia (AL-HAMDANI, 1972-1973; BRAUDE, 1969, CASTIÑEIRAS, 1995, ARAD, 2001). El contundente discurso de recordatorio de este deber, tantas veces incumplido o discutido, adquiría tono de amenaza, mediante esta imagen, en los ambientes o espacios específicamente frecuentados por los laicos.

Con todo, no podemos excluir la posibilidad de que la figura que se identifica como Caín sea en realidad Melquisedec ofreciendo su copa como sacerdote y prefigura de Cristo (DANIÉLOU, 1951, sobre la exégesis patrística, YARZA, 1999, GUARDIA, 2003,). En contextos litúrgicos –como son las decoraciones de altares portátiles o en folios miniados de manuscritos litúrgicos– es habitual su presencia, haciendo *pendant* precisamente a Abel, no en vano se evocan en el ofertorio de la misa y en el momento de la consagración, de manera explícita, los munera de Abel y la figura de Melquisedec, entre otros personajes veterotestamentarios. No cabe duda de su identificación en algunas decoraciones de espacios presbiteriales a ambos lados de la representación de un altar y con el mismo sentido alusivo al sacrificio, como es el caso de la iglesia de San Vital de Ravenna. La situación de estas dos figuras en Maderuelo, pero también en Berlanga y Gormaz, en el muro testero del ábside, junto al altar del sacrificio, en el espacio reservado a los oficiantes, no dirigido por tanto directamente a los laicos, parece apuntar a esta segunda interpretación.

La oración de consagración de la misa acaba con una alusión explícita al Espíritu Santo, agente de la conversión del pan y del vino en el cuerpo y la sangre de Cristo. Se sugiere en la figura de la paloma que, cabeza abajo, parece apuntar al lugar mismo del sacrificio, el altar, representada en Maderuelo, Berlanga y San Miguel de Gormaz.

Precisamente, la Creación de Adán y el pecado y reprobación de los primeros padres, que se figura en el luneto opuesto en los tres conjuntos pictóricos castellanos, sobre el arco de entrada al ábside, es, sin duda, una clara alusión al pecado que se redime con el sacrificio de Cristo. En Maderuelo, Adán, semiarrodillado, con barba, desnudo e identificado con la inscripción ATM, es tomado de la mano por Dios que levanta su diestra en actitud de discurso. A la izquierda cierra la composición un árbol con hojas y frutos. La escena desarrollada a la derecha sintetiza la Tentación, con la repetida imagen de la serpiente enroscada en el árbol y Eva tomando el fruto de su

Maderuelo. Ermita de la Santa Cruz. Magdalena secando los pies de Cristo. Museo Nacional del Prado. Madrid.

Maderuelo. Ermita de la Santa Cruz. Creación de Adán Museo Nacional del Prado. Madrid.

boca. A su lado, Adán, de tres cuartos, apoya la mano en su barbilla en gesto de reflexión o duda. Grandes hojas de parra, indicativas del pecado cometido, cubren su sexo. Ambas figuras se acompañan con una inscripción: ATM AT EV(A).

Estas ideas básicas del discurso iconográfico cristiano –pecado y redención– se explicitan y enriquecen en el programa iconográfico mediante la alusión a los intermediarios o garantes de la salvación. En Maderuelo, como es habitual en la tradición exegética medieval que contrapone las figuras de Eva y María (Eva/Ave) (*auctrix peccati Eva, auctrix meriti Maria. Eva occidendo obfuit, Maria vivificando profuit. Illa percussit, ista sanavit*, San Agustín, sermón CCVIII; cfr. WERCKMEISTER, 1972), se insiste en ambas. El papel de la Virgen María, en alusión a la salutación angélica Ave, se muestra en la escena de la Anunciación, situada en el registro superior del muro lateral norte, precisamente junto a la figura de Eva del luneto occidental. En el muro de fondo aparece de nuevo la Virgen, esta vez como madre de Dios, entronizada y sosteniendo frontalmente a su Hijo en el regazo, en el acto de recibir el homenaje de uno de los Magos (la Epifanía). Esta aparente síntesis, que no mutilación, de la escena habitual de la Epifanía con la elección de uno de los tres Magos, puede responder a la falta de espacio en el muro oriental, pero no cabe duda de que la comprensión del significado de la escena fuera inmediata

en la época. En sus detalles la imagen encuentra paralelos en la característica Epifanía mayestática que observamos en las pinturas del ábside de Santa Maria de Taüll y en la capilla de la tribuna de San Baudelio.

Al otro lado de la ventana, en *pendant* con la anterior escena, se representa también una imagen sintética o parcial, esta vez del episodio evangélico de la cena en casa de Simón. Se trata del momento en que, después del lavado, María Magdalena seca los pies de Cristo con sus largos cabellos, acompañados de un ángel que sobrevuela y señala precisamente a la figura femenina. La exégesis cristiana de la Magdalena penitente tiene sus orígenes ya en el mundo insular y anglosajón y, a partir de Haymon de Auxerre, fue retomada y formulada en un célebre sermón de Odilón de Cluny, por lo que esta lectura pudo trasladarse mediante imágenes en los ambientes cluniacenses y, de manera más general, monásticos. En el arrepentimiento y la penitencia de María Magdalena, testimonio también privilegiado de la resurrección de Cristo, se concreta el modelo de actuación para redimir el pecado de Eva cuya garantía es María como madre de Cristo-Dios: *Sicut per beatam Mariam semper virginem quae spes est unica mundi, paradisi portae nobis sunt apertae, et maledictio exclusa Eve; ita per beatam Mariam Magdalenam opprobrium feminei sexus deletum est, et splendor nostrae Resurrectionis in Dominica resurrectione exortus, ab ea propinatus est* (Odilón de Cluny). Se enriquece y actualiza así con la Magdalena el programa redentor de Maderuelo.

La imagen de la pecadora arrepentida no es, con todo, frecuente en los conjuntos pictóricos de mediados del siglo XII puesto que su formulación iconográfica sigue con retraso a la exégesis (SCHAPIRO, 1987, ORTENBERG, 1992, BARRAL, 1992, FRUGONI, 1977, STAHL, 2002). Podemos aducir como paralelo iconográfico muy preciso para las pinturas de Maderuelo, en el que se intuye esta interpretación y sin pretender agotar los ejemplos, la representación en el tímpano de la iglesia de Neuilly en Donjon, en el que la cena en casa de Simón con la presencia de la Magdalena se completa con una sintética alusión al Pecado original (CAHN, W., 1965; BARRAL, 1992).

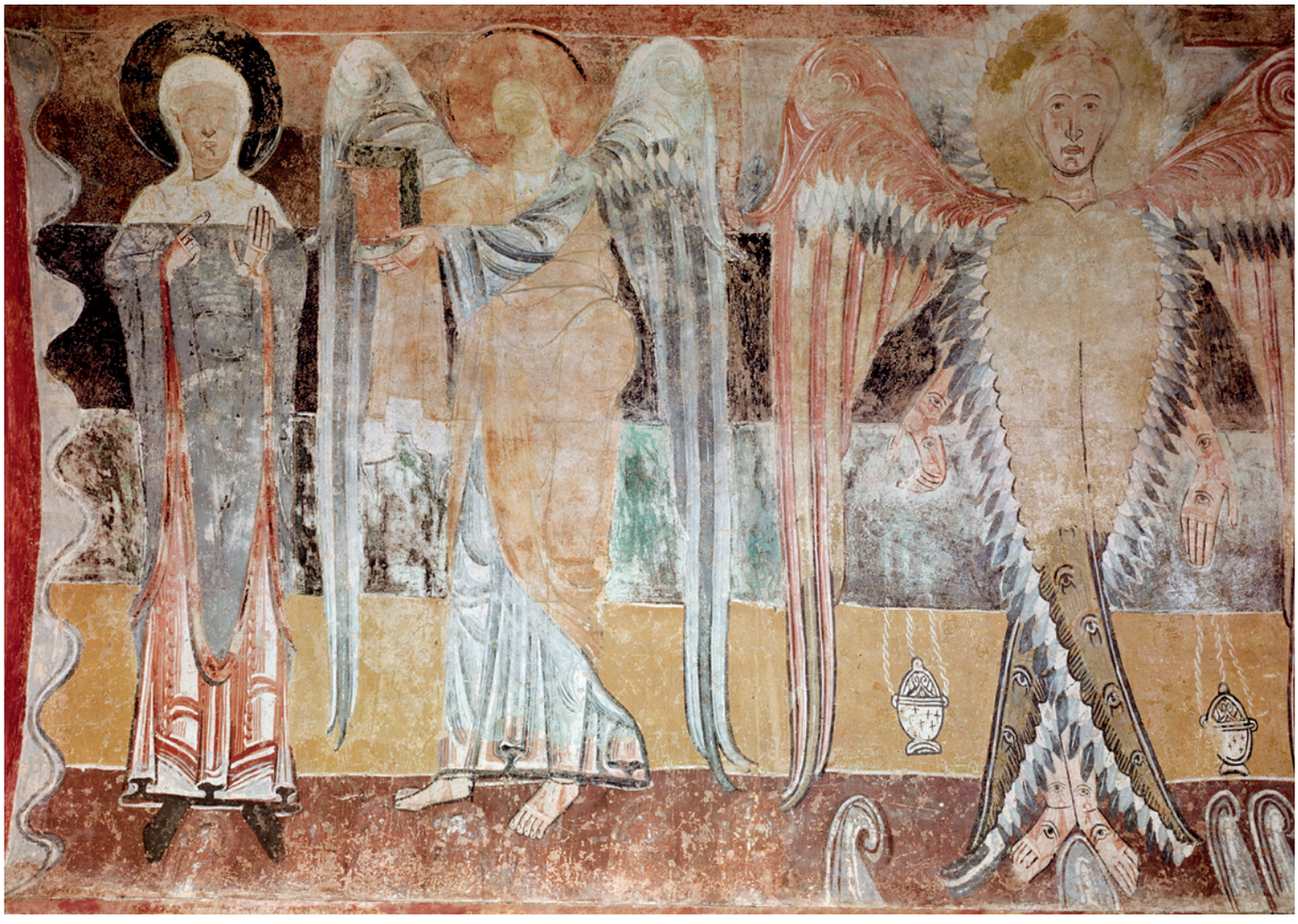
El conocimiento de modelos pictóricos, sin duda de origen traspirenaico, con el ciclo de la Magdalena por parte de los equipos de pintores que trabajaron en los conjuntos castellanos que nos ocupan, se confirma precisamente en la representación de dos momentos de la escena de la aparición de Cristo a la Magdalena en el Huerto, en San Baudelio de Berlanga (GUARDIA, 2003).

Los muros laterales se dividen en tres registros horizontales. El inferior, en todo el perímetro, debió de ser una cortina pintada, aunque no se conservan vestigios. En el segundo registro se muestran los doce apóstoles sentados bajo arcos. En el muro norte puede identificarse la figura de Pedro, con pelo blanco y barba, en el extremo oriental, con Pablo y Juan sentados a la izquierda. La falta de atributos y de inscripciones no nos permite identificar en concreto a los otros nueve. En el registro superior, en ambos lados, se despliegan las jerarquías angélicas: arcángeles, serafines y los símbolos de los evangelistas, además de Padres de la Iglesia. En el muro norte, según ya hemos indicado, precisamente en este nivel iconográfico, es donde encuentra acogida la escena de la Anunciación. Se ha sugerido la posibilidad de interpretar algunas figuras situadas en este nivel como alusiones a la visión de la Jerusalén Celeste en relación a la imagen de la *Maiestas Domini* en mandorla sostenida por ángeles que ocupa la bóveda. No hay duda de que la estructura en testero plano del ábside obligó a desplazar estas imágenes desde el cuarto de esfera del ábside, en el que habitualmente se dispone en otros conjuntos, a la cubierta.

Maderuelo y Berlanga en su contexto històrico-artístico

Las pinturas de ambos conjuntos se realizaron, como es habitual en el románico, con el procedimiento abreviado del fresco, con aplicación de pigmentos *a secco*. La imprimación de los pigmentos en los muros ha permitido que, una vez arrancadas las pinturas, se conserven *in situ*, como testimonio, las huellas de las capas aplicadas en el mortero húmedo o humedecido. Gracias a ello podemos, aunque sea una sombra de lo que existió, contemplarlas en los muros originales.

Desde una aproximación formalista al estudio de las pinturas de Maderuelo y Berlanga, se han puesto de relieve, a partir de las primeras publicaciones, las semejanzas en la resolución formal de las figuras y de los repertorios ornamentales. A ello debemos añadir la similitud en cuanto a los repertorios figurados, a los que hemos hecho algunas alusiones explícitas más arriba. En efecto, la configuración del programa del ábside de San Baudelio, conservado sólo parcialmente, presenta paralelos indudables con el de Maderuelo. También la representación del pecado en el luneto occidental se completa con la referencia al sacrificio u ofrenda eucarística de Abel/Caín Abel/Melquisedec flanqueando la cruz gemada con el *Agnus Dei* y con la paloma del Espíritu Santo en el intradós de la ventana. En San Baudelio, no obstante, el muro de fondo está presidido por las figuras de San Baudelio y de San Nicolás. La presencia de este último, sin duda, obedece a la adquisición o llegada de las reliquias del santo de Bari, cuyo culto se difunde en el contexto de los reinos cristianos occidentales desde el pío latrocinio de sus reliquias llevadas a Bari a finales del



Maderuelo. Ermita de la Santa Cruz. Jerarquías angélicas y Anunciación. Museo Nacional del Prado. Madrid.

siglo XI en relación a la frecuentación de las vías de peregrinación que llevaban, en última instancia, hasta Tierra Santa. En los muros laterales del ábside de San Baudelio, según ya hemos indicado, se identifica, en lo que resta, escenas referidas a la aparición de Cristo a la Magdalena, por tanto, una vez más, una muestra de la comunidad de repertorios entre ambos equipos.

Este panorama de relaciones entre ambos ciclos se ha enriquecido con el descubrimiento reciente y la restauración de la decoración pictórica de la modesta ermita de San Miguel de Gormaz, a los pies de la fortaleza califal. Las similitudes formales con los anteriores conjuntos son extraordinarias, pero lo es también la ordenación y el programa iconográfico del ábside que repite los mismos tópicos con algunas variantes. Así, en Gormaz coinciden las imágenes del pecado y de la ofrenda eucarística en los dos lunetos enfrentados, pero en el friso inferior se despliegan las imágenes de los 24 ancianos del Apocalipsis. También en Gormaz y en Berlanga la *Maiestas Domini* corona la bóveda del ábside.

Todo ello nos lleva a interrogarnos sobre la procedencia y formación de los equipos de pintores que trabajan en esta región, con unos modelos o repertorios muy próximos, a la determinación de la cronología y, por supuesto, a las razones que explican estas suntuosas decoraciones de edificios de estructura modesta y, posiblemente en todos los casos, preexistentes.

El estudio de la documentación y del contexto histórico en relación a San Baudelio de Berlanga me han llevado a unas conclusiones que permiten ser consideradas en relación a los otros dos conjuntos. La ermita soriana, según he podido argumentar extensamente en otro lugar (GUARDIA, 2003), fue construida en las dos últimas décadas del siglo XI a partir de modelos y de una tradición constructiva de raigambre taifal, en época de Alfonso VI, en un momento de apropiación y consolidación de algunas pla-

Maderuelo. Ermita de la Santa Cruz. Maiestas. Museo Nacional del Prado. Madrid

zas fuertes en la región y en los inicios de la población que fue interrumpida o abortada a raíz del avance de los almorávides y de las derrotas sufridas por las tropas castellanas. Años más tarde y a partir de la iniciativa del monarca aragonés Alfonso I el Batallador, estas plazas, de nuevo conquistadas, serán definitivamente consolidadas y pobladas. Los tenentes o señores del rey aragonés, pese a las disputas con los partidarios de la que fuera por poco tiempo su esposa, la reina Urraca de León, y de los pactos no siempre respetados con su hijo y heredero Alfonso VII, mantendrán el control de estas fortalezas hasta la muerte del Batallador en 1134. Sus dominios efectivos, por tanto, como una cuña en el reino castellano-leonés, comprenderán, aunque en algunos casos durante pocos años, ciudades como Toledo, Segovia y centros tan relevantes como Sahagún o Carrión. Por supuesto Soria y las fortalezas de la zona del Duero, entre las cuales Berlanga y Gormaz, serán controladas por ellos. No me cabe duda de que es a partir de la iniciativa de estos señores, en el caso de Berlanga de Fortunio Aznárez entre los años 1130 y 1134, que algunas iglesias construidas anteriormente son decoradas con ciclos pictóricos en los que, por lo menos en Gormaz y Berlanga, que conservan las pinturas de los muros de la nave, se alude implícitamente al estamento nobiliario y sus valores y, como no, a la ideología de cruzada y enfrentamiento con "el otro", propia del ambiente de la época (SÉNAC, 1983, DODDS, 2001). Deberemos esperar hasta la inminente publicación sobre el conjunto de Gormaz para conocer las circunstancias que explican la re-decoración con el ciclo de pinturas románicas de la modesta iglesia situada a los pies de la fortaleza califal apropiada por los cristianos en circunstancias coincidentes con lo sucedido en San Baudelio, aunque nos atrevemos a sugerir que bien podrían ser coincidentes. En relación a Maderuelo, tal vez de cronología posterior a los anteriores, es muy posible que el conjunto pictórico deba ser comprendido como la

consecuencia del establecimiento en la región de los equipos de pintores que, llegados para decorar las iglesias sorianas, atendieron encargos en los que aplicaron parte de los repertorios adquiridos.

A la hora de comprender la formación y orígenes de estos equipos de pintores, es imprescindible recordar las relaciones establecidas desde los primeros estudios con las pinturas ribagorzanas de Santa María de Taüll. También en este caso se trata de comparaciones que permiten comprender un similar horizonte artístico, pero no la identidad de los artesanos. Santa María de Taüll es también una iglesia construida en el siglo XI que, en torno a 1123 y en relación a los beneficios obtenidos a raíz de las conquistas aragonesas, singularmente de la plaza musulmana de Zaragoza, por los señores que controlaban el Valle de Boí y que formaban parte de las huestes del ejército aragonés, es decorada de nuevo con un complejo programa pictórico. De la formación de este estilo o tendencia geometrizante de la pintura románica que conocemos en los centros pirenaicos, particularmente en Taüll, de los débitos o intercambios enriquecedores con otros centros situados al otro lado de los Pirineos, no vamos a hablar ahora.

No me cabe duda, por otra parte, de que la itinerancia de los pintores murales es un hecho que debe ser matizado y comprendido en función del contexto histórico. Así, frente a la idea común de unos movimientos a larga distancia para explicar parentescos o similitudes formales, se impone la lógica de los circuitos reducidos, regionales. Precisamente las pinturas que nos ocupan permiten ilustrar de manera magnífica este debate, vivo entre los estudiosos. Llegados, llevados, desde los centros situados en la región pirenaica, estos equipos forman, por así decir, una cierta escuela regional. Es este hecho el que nos permite observar el manejo de unos repertorios comunes que son articulados y combinados en formas diversas en cada caso, una manera de trabajar, unos recursos automáticos propios del aprendizaje del oficio que se reencuentran en unos y en otros. Unas relaciones cruzadas que, no obstante, no nos permiten deducir el trabajo de las mismas manos o artesanos. A partir de los conjuntos conservados hasta la fecha podemos reconstruir un período de trabajo de esta escuela o grupo entre los años 20 (Taüll) y 30 (Gormaz, Berlanga) hasta mediados del siglo XII (Maderuelo). Poco importa si los promotores seguían vinculados o no a los ambientes aragoneses de Alfonso I, puesto que estos equipos pudieron seguir trabajando en encargos promovidos por otras instancias.

Texto: MGP - Fotos: Museo del Prado

Bibliografía

AL HAMDANI, B., 1972-73, pp. 405-462; ARAD, L., 2001, pp. 197-202; BARRAL, X., 1992, pp. 181-185; BASSEGODA, J., 1980, pp. 263-266; BRAUDE, P. F., 1969, p. 19; CAHN, W.,1965, 351-364; CAMON AZNAR, J., 1958, pp. 76-80; CASTIÑEIRAS, M., 1995, pp. 307-317; DANIELOU, J., 1951; DODDS, J. D., 2001, pp. 89-100; FRUGONI, C., 1977, pp. 177-188; GAMESON, R., 1997; GARNELO, J., 1924., pp. 96-109; GRAU LOBO, L. A., 1996; GUARDIA PONS, M., 1982; GUARDIA PONS, M., 1999, pp. 402-405; GUARDIA PONS, M., 2003, pp. 79-97; GUARDIA PONS, M., 2006, pp. 175-196; IOGNA-PRAT, 1992; LEWIS, S., 1998; MORENA, A. de la,1982, pp. 20-22; ORTEGO, T., 1972; ORTENBERT, V., 1992, pp. 13-35; SAENZ GARCÍA, C., 1959, pp. 237-243; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., 1959, pp. 163-170; SCHAPIRO, M.,1992, pp. 141-162; SÉNAC, P., 1983; STAHL, H., 2002., pp. 163-175; SUREDA, J., 1985 ; WERCKMEISTER, K. O, 1972, pp. 1-30; WERCKMEISTER, K. O., 1976, pp. 535-596; YAPP, W. B. 1987, pp. 15-73; YARZA, J.,1974, pp. 17-21; ZOZAYA, J., 1976, pp. 307-338.

Museo Lázaro Galdiano

EL MUSEO LÁZARO GALDIANO está ubicado en el número 122 de la madrileña calle Serrano, en el palacio que fuera residencia familiar. En él aún se conserva el ambiente que constituyó en su día el microcosmos de la familia Lázaro y en el que se desarrollarían las tertulias literarias y artísticas de un significativo grupo de intelectuales desde comienzos del siglo pasado.

El proyecto del edificio le fue encargado a José Urioste en 1903, siendo posteriormente reformado por Joaquín Kramer y Francisco Borrás siguiendo las indicaciones del propietario. El resultado fue un palacio neorrenacentista acorde con los gustos de la época al que se incorporaron al tiempo elementos clasicistas tomados de la arquitectura de Ventura Rodríguez. En él se conjugaban tradición y modernidad, como muestra el hecho de instalarse el que probablemente fuera primer ascensor en un edificio privado de la ciudad de Madrid, que aún se encuentra en perfecto uso. El programa pictórico del interior le fue encargado a Eugenio Lucas Villamil, en el que plasmó un retrato intelectual del promotor basado en alusiones mitológicas, literarias y artísticas.

El museo abrió sus puertas el 27 de enero de 1951 tras haber sido inventariados sus fondos por Emilio Camps Cazorla y adecuado el edificio y sus instalaciones por Fer-

nando Chueca Goitia según el proyecto museológico propuesto por José Camón Aznar. Mantuvo su programa sin cambios durante cincuenta años, hasta que en enero de 2001 cerrara sus puertas para acometer importantes obras de rehabilitación en el edificio y reorganización en la colección, según los proyectos de Fernando Borrego y Jesús Moreno, respectivamente, que se inauguraron en febrero de 2004.

En sus fondos conserva numerosas piezas medievales, varias de ellas de época románica, como son un conjunto de esmaltes –que se estudian en el trabajo introductorio de María Luisa Martín Ansón–, varios capiteles y una pila bautismal, que analizamos a continuación.

Capiteles románicos

Entre las piezas medievales de escultura monumental que guarda, muestra expuestos en el Gabinete –vitrina 22.1– dos capiteles de talla románica inventariados con los números 270 y 271, que probablemente fueron labrados por el mismo taller para compartir fábrica. El primero de ellos, de 29 x 24 x 24 cm, está tallado en caliza y ya pertenecía a la colección Lázaro en los años 1926-27, aunque se desconoce su procedencia. Muestra parejas de animales –quizá leones– rampantes en los ángulos y afrontados compartiendo cabeza. En ellos se prolonga la melena en dos bucles que culminan en las fauces, uno desde cada cara. Sobre ellos, en

Dos vistas del capitel 249

Capitel 2562

Detalle del capitel 2562

la zona central del frente, surge un rostro humano de gran boca que les muerde las patas y del que parten dos volutas que culminan sobre las testas de los animales. José Lázaro lo consideraba de origen español y fechado en el siglo XIII; Camps adelanta su factura una centuria.

El segundo –28 x 23 x 23 cm– es en su composición semejante al anterior, está labrado en el mismo material y también pertenecía a la colección en la década de los veinte del siglo pasado. En él se representan personajes humanos sedentes entre tallos entrecruzados recorridos por líneas e hileras de puntos incisos que rematan en palmetas en los ángulos de la cesta. Las figuras son masculinas, de volúmenes planos y muestran rostros esquemáticos y ovalados, de pequeños ojos, nariz recta, pelo distribuido en mechones con raya en medio y barba. En cuanto a su datación, Lázaro y Camps mantienen las fechas dadas para el caso anterior, si bien en nuestra opinión parece más acertada la del segundo.

En el almacén del Museo se conservan otras dos cestas de factura románica. El que tiene asignado el número 2562 del inventario está labrado en arenisca y muestra las cabezas de cuatro animales monstruosos de rasgos caninos en los ángulos mordiendo hojas lanceoladas de evidente nervio central. Cada una de las cabezas surge y se vuelve desde dos pequeños cuerpos –uno por frente– en posición rampante y de esqueleto marcado. Camps lo atribuye al siglo XIII. Sus dimensiones son 26 x 36 x 31 cm.

El último tiene el número 249 y está igualmente emplazado en un almacén en reserva. Sus dimensiones son 31 cm de alto por 44 de ancho en su lado más largo y entre 22 y 26 para el más corto ya que en una de sus caras se encuentra bastante deteriorado. Está labrado en arenisca y muestra una tosca y abigarrada representación de figuras humanas entre aves que Camps identifica con una escena de caza. Sobre ella corre una cenefa de losanges. En opinión del mismo autor su proveniencia podría ser Navarra y su fecha de labra la segunda mitad del siglo XII.

Texto: RMB - Fotos: RMB/Fundación Lázaro Galdiano

Pila bautismal italiana románica

Piedra dolomítica. Medidas: Altura total: 150 cm.; Altura de la basa: 20 cm.; Anchura de la basa: 52 cm.; Diámetro superior de la pila: 40 cm.; Diámetro máximo: 52 cm.; Altura de la pila: 58 cm.; Diámetro del fuste: 25 cm.

Se conservan en España dos pilas bautismales italianas, de características muy similares, una en el Museo

Pila bautismal italiana. Museo Lázaro Galdiano

Arqueológico Nacional y otra en el Museo Lázaro Galdiano, esta última, objeto de este análisis. La piedra dolomítica de que ambas pilas están fabricadas denuncia un origen en los Alpes Dolomíticos, en el norte de Italia, cuya impronta se evidencia tanto en la decoración como en la estructura; de dicho material se surtían los talleres venecianos.

La pila se compone de basa, fuste y pila propiamente dicha; está bastante degradada, ya que se ha hallado mucho tiempo a la intemperie, sufriendo las inclemencias del tiempo. La basa remata inferiormente en un cubo con decoración de hojas en los ángulos; sobre aquél apoya una estructura troncopiramidal con un toro decorado a base de sogueado, sobre el que a su vez monta una escocia. El fuste es cilíndrico y está decorado con animales fantásticos y agresivos, con predominio de águilas y cuadrúpedos. La pila adopta estructura semioval con borde cóncavo decorado con una teoría de escamas, interrumpidas en los extremos por cuatro jóvenes imberbes de largas cabelleras, portadores de diversos objetos: una llave, un libro cerrado con la representación de una cruz patada y un escudo. En la superficie se insiste en la representación de aves: dos pavos reales beben en un cáliz y a cada lado se sitúan otros dos enmarcados por una hoja en semicírculo; en dos de los frentes, un pavo pica una rama y otros dos sostienen un escudo, cuyo emblema es una torre de un castillo, como el situado entre dos águilas y en cuya parte inferior pican dos grifos a los lados de una rama central. En la parte inferior

Detalle de la copa. Museo Lázaro Galdiano

e inscritos en estructuras de arcos de medio punto, sendos pájaros pican las hojas centrales rematadas en frutos circulares junto a los que aparecen dos animales con cuerpo de perfil y cabeza gatuna de frente. También se han figurado seres humanos: tres cabecitas asoman en una barca de dos remos que remata en cabeza de ave.

Por lo que respecta al simbolismo estructural, pertenece al tipo de sustentación individual, que, a diferencia de la cuádruple –sostenida por cuatro columnas–, simboliza el eje del mundo alrededor del cual giran las existencias cambiantes. La pila bautismal es el baño de la purificación y revigorización y el renacimiento en un ser nuevo, todo lo cual conlleva el simbolismo preciso de la regeneración aludida. Este tipo de pila bautismal, que se repite insistentemente durante gran parte del medioevo en Europa, es mucho más frecuente que el de basa cuádruple.

La iconografía responde inicialmente a dos conceptos, de una parte la vida placentera y amable en el paraíso antes de la caída de Adán y Eva, y de otra, la lucha entre el bien y el mal, la psicomaquia, interpretada frecuentemente por medio de animales, reales y fantásticos, durante la Edad Media –cruz ebúrnea de D. Fernando y Dña. Sancha, M.A.N.; columna de Souillac (Francia). El primer aspecto se hace presente en los animales entre plantas, cuya interpretación como fuente de la vida en el paraíso se expresa muy claramente en este ejemplar, con los dos pavos reales bebiendo del cáliz. Se trata de un tema tomado de evangeliarios altomedievales, como el de Godescalco –781– y el de San Medardo de Soissons. P. Toesca menciona un relieve veneciano de San Marco, del siglo X, con dos pavos reales afrontados en torno a un árbol, y otro en la catedral de Torcello. Las estructuras circulares, identificables con tallos, que enmarcan a los animales, responden parcialmente al tipo de ramas espiraliformes del magnífico mosaico absidal de San Clemente, de Roma, que emergen de los cuatro ríos del paraíso. Los ríos se sustituyen en las dos pilas madrileñas por la propia agua bautismal como fuente de salvación. La lucha de los animales recoge una doble significación, la lucha entre el bien y el mal de forma genérica, y la lucha que el hombre debe de sostener con los vicios. En cuanto a los jóvenes que sobresalen del borde de la pila, y cuyas melenas ondean al viento, derivan, en mi opinión, de los cuatro vientos, tema de raíz clásica, pero que alcanzó gran profusión en Europa, y en nuestro país, a través de los Beatos. El simbolismo escatológico es evidente, y va unido a la idea de salvación, como la cruz. La figura portadora de una llave alude a San Pedro, el cancerbero celestial.

Estilísticamente, responde a la corriente artística italiana desarrollada en la región veneciana en contacto con el mundo bizantino y con el lombardo. De Bizancio proviene el sentido planiforme del bajorrelieve, que cobra vida a lo largo del arco adriático. Tiene influencia directa de las artes eboraria y textil, esta última inspirada en la idea de la simetría. Presenta paralelismos con un relieve del Museo Barracco, de Roma, comparado por Toesca con los mármoles venecianos y en el que también se aprecia la huella de Bizancio. La decoración planiforme y abstracta ha sido relacionada por Nordström con un maestro "Byzantios", extremo que resulta bastante significativo de cara a la configuración de un taller concreto, radicado en tierras venecianas, cerca de los Alpes Dolomíticos.

La cronología de esta pila me parece contemporánea a la del M.A.N., es decir, entre el último cuarto del siglo XI y primera mitad del XII, o ligeramente posterior. La pila es profunda –58 cm–, punto, que junto con la temática iconográfica concitan a argüir su finalidad como pila bautismal –no benditera– a pesar de que las dimensiones no son muy grandes.

De los esmaltes románicos existentes en este museo, como ya se ha dicho, se da cuenta en el trabajo de María Luisa Martín Ansón.

Texto: AFM - Fotos: FLG

Bibliografía

CAMPS CAZORLA, E., 1949-1950, números 249, 270, 271, 2562; FRANCO MATA, A., 1987, pp. 61-64; FRANCO MATA, A., 1990, pp. 130-135; LÁZARO GALDIANO, J., 1926-1927, I, p. 172; NORDSTRÖM, F., 1965.

Museo Nacional de Artes Decorativas

Tejidos bodardos procedentes de la catedral de Santa María de Calahorra

CON EL TEJIDO BORDADO aparece una técnica que desempeñó un importante papel en la artesanía medieval, tanto al servicio de la iglesia (iconografía religiosa) como de la nobleza (iconografía profana). Sin embargo, y a pesar de que es un arte legendario del que existen noticias desde la Antigüedad, ha sido frecuentemente infra-

Fragmento de cenefa de vestidura litúrgica

valorado y poco estudiado dentro de la Historia del Arte por considerarse una labor meramente artesanal. En general, el bordado o "pintura de aguja" es el adorno de un tejido con puntadas de hilo sobrepuestas, y según el hilo utilizado existen procedimientos clasificados en tres grupos: puntos de seda, puntos de oro y puntos de oro y seda.

En el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid se guarda un fragmento de cenefa de vestidura litúrgica, muy deteriorado, románico de hacia 1200, procedente de la catedral de Calahorra, que mide 33 x 23 cm. Está bordado al matiz y realce con hilos de seda y cáñamo con pergamino dorado sobre tejido. Como decoración presenta medallones circulares enlazados con bustos de santos distribuidos en franjas horizontales. La técnica posee ciertas peculiaridades; por ejemplo, las figuras están realizadas a puntada tendida, con los detalles y contornos acentuados a pespunte fino y algunas líneas de separación hechas a realce formando cordeles. Esta técnica es similar a la de los bordados de la mitra de San Olegario en la catedral de Barcelona, y tendrá gran desarrollo posterior.

Texto: MSR - Foto: Museo Nacional de Artes Decorativas

Bibliografía

ALCOLEA, S., 1975, p. 381; FLORIANO CUMBREÑO, A. C., 1942, pp. 53-54; MOYA VALGAÑÓN, J. G., 2006c, II, p. 208; SÁENZ DE PIPAÓN IBÁÑEZ, C. (coord.), 2007; VÁZQUEZ DE PARGA, L., 1962, nº 1701, pp. 498-499.