

TORRES DEL RÍO

La villa de Torres del Río está situada en la comarca geográfica del Somontano de Viana-Los Arcos y pertenece a la merindad de Estella. Dista 70 km de Pamplona, que se recorren mediante la Autovía del Camino de Santiago, A-12, hasta la desviación indicada a la altura de Lazagurría (NA-6330) que nos llevará directamente a nuestro destino.

La primera noticia escrita sobre la localidad remonta al año 1100, cuando el *senior* Jimeno Galíndez donó al monasterio de Irache un "monasteriolo" junto al camino de los peregrinos. Es el origen de la desaparecida iglesia de Santa María. En el fuero que en 1175 concedió Sancho VI el Sabio a Los Arcos, Torres aparecía entre las aldeas susceptibles de proporcionar pobladores. La inyección de vitalidad aportada por la repoblación y el Camino de Santiago dio paso a una nueva etapa en la vida de Torres y a la llegada de los canónigos sepulcristas constructores de la iglesia del Santo Sepulcro, en una fecha que nos es desconocida, pero que hay que situar en la segunda mitad del siglo XII. A finales de dicha centuria aparecen los cistercienses de Iranzu como propietarios de la Monjía, granja emplazada dentro del actual término municipal. De 1147 consta una donación efectuada por una dama de la más conspicua nobleza navarra, María de Lehet, quien entregó a Irache la mitad de su hacienda en *Turre de Arcos*, heredada de su difunto marido Eneco Lopeiz de Soria. Dos documentos, uno de 1219 y otro anterior a 1222, desgranaban entre propietarios y vecinos casi cuarenta individuos.

Panorámica de Torres del Río



Iglesia del Santo Sepulcro

LA CUIDADA CONSTRUCCIÓN se encuentra en el centro de la población, rodeada de viviendas. Pese a que su "descubrimiento" por los historiadores del arte se produjo en la segunda década del siglo XX, sus peculiaridades en planta y alzado han motivado una abundantísima bibliografía. Fueron Zorrilla y Altadill, miembros de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra, quienes redactaron las primeras descripciones detalladas, con planimetría, fotografías y valoraciones tras visitarla en 1913. Ambos coincidieron en atribuirle a "los famosos caballeros del Temple", a quienes consideraban custodios de los caminos internacionales de peregrinación.

Desde mediados del siglo XIX estaba en boga el supuesto de que la edificación de iglesias románicas de planta octogonal, imitadoras del Santo Sepulcro de Jerusalén, obedecía a la presencia de dichos caballeros. Afirmaba también Zorrilla, retomando datos de Moret, que esta iglesia de Torres había de identificarse con el monasterio de dicha localidad donado en 1100 a Irache. Poco más tarde la publicó como inédita G. G. King, quien tuvo el acierto de relacionar el templo con los canónigos sepulcristas. Explicaba los elementos de tradición islámica suponiendo que sus constructores podrían haber sido mudéjares venidos desde Calatayud, donde tenía su sede el gran prior del

Aspecto del templo a comienzos del siglo XX (Archivo de la Institución Príncipe de Viana. Fondo Comisión de Monumentos)



Exterior desde el lado este (Foto: Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra)



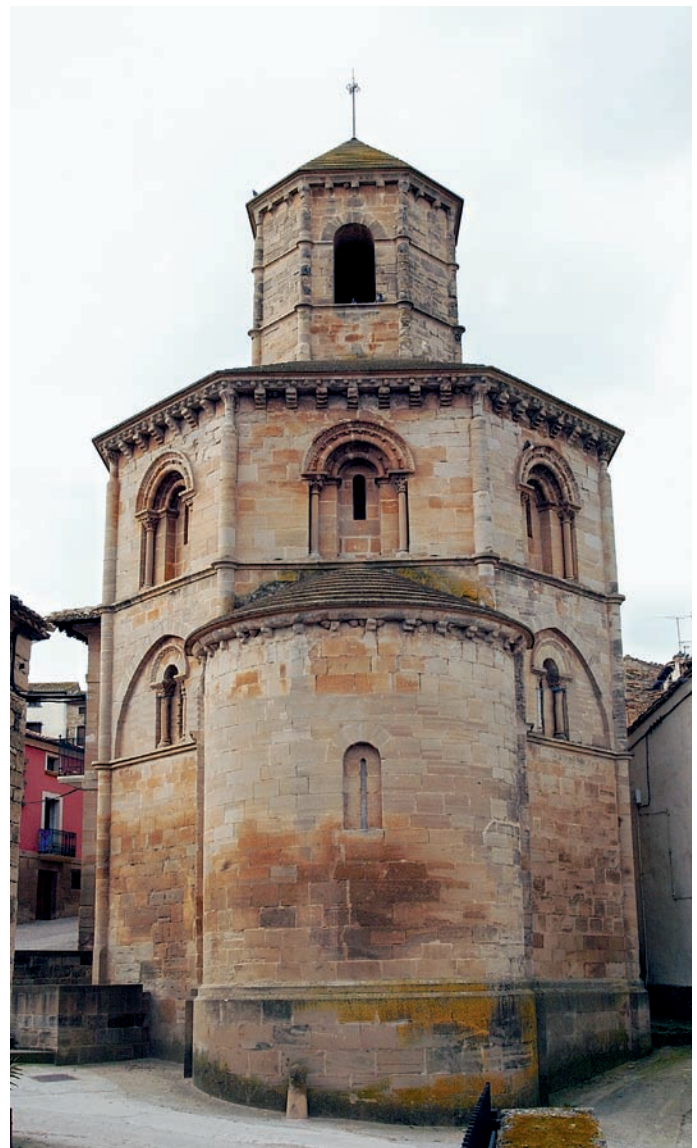
Santo Sepulcro en Aragón. La polémica quedaba abierta. Desde entonces el precioso templo ha sido objeto de todo tipo de controversias, no sólo entre quienes la atribuyeron a los templarios (Huici, Biurrun), a los sepulcristas (Lacarra, Ordóñez, Bresc-Bautier), a los caballeros de Santiago o a los benedictinos de Irache (Lojendio, Uranga e Íñiguez), sino igualmente entre los que pensaban que la cúpula había estado inicialmente abierta o lo contrario, o quienes entendieron que el ábside y la escalera fueron añadidos o bien estuvieron diseñados desde el origen; quienes han identificado el edículo superior con una linterna de muertos perteneciente a un hospital jacobeo (Lambert) o quienes han argüido su uso como faro de peregrinos (Uranga e Íñiguez). En cuanto a su cronología, las hipótesis oscilan

entre quienes la sitúan hacia 1160-1170 (Íñiguez), en los años finales del siglo XII (Gudiol y Gaya) y los que piensan como King que hubo de ejecutarse en el segundo cuarto del XIII. Las mayores coincidencias se dan al señalar su relación con Almazán, Oloron y Hôpital-Saint-Blaise, con precedentes en Córdoba y Toledo. En cuanto a sus constructores, muchos han atribuido su ejecución a artistas de origen musulmán (King, Gudiol y Gaya Nuño, Lojendio y Palol). La perspicacia de Durliat e Íñiguez les llevó a advertir la representación del edificio hierosolimitano dentro del capitel dedicado a las santas mujeres o la vinculación del repertorio ornamental con el del claustro románico de la catedral de Pamplona. En 1983 el *Catálogo Monumental de Navarra* dedicó un párrafo a las proporciones

Aspecto actual del templo



Exterior desde el lado este



de la iglesia, trazada en su opinión a partir del módulo constituido por un lado del octógono. Una aportación decisiva fue el descubrimiento por Jaspert de la noticia más antigua sobre su pertenencia a la orden del Santo Sepulcro de Jerusalén en 1215 (específicamente habla de la "iglesia y casa del Santo Sepulcro de Torres con el hospital y todas las libertades y pertenencias suyas"), cabeza de otras propiedades en el reino de Navarra. Valeriano Ordóñez recopiló muchos otros nexos posteriores que vinculan la casa de Torres con la iglesia sepulcrista de Santa María de Palacio de Logroño y demostró que el templo que Irache poseía en Torres era distinto de la iglesia del Santo Sepulcro. En 1997, 2001 y 2004 Sutter, Martínez de Aguirre y Gil han recalcado las vinculaciones con el Santo Sepulcro de Jerusalén y han analizado con detalle la construcción. En 1931 había sido declarada Monumento Histórico-Artístico perteneciente al Tesoro Artístico Nacional.

La primera intervención en el monumento, promovida por la Institución Príncipe de Viana en 1960-1963, afectó a la consolidación del ábside, reposición de columnas en los ángulos del octógono y en la puerta, renovación de cubiertas, sustitución de sillares deteriorados, retirada del retablo, nuevo enlosado y colocación de alabastro en las ventanas. Años después el crucificado de madera fue restaurado en Madrid (1979) y Pamplona. Entre 1992 y 1994 la misma institución acometió una segunda renovación de cubiertas y elementos estropeados (cornisas, bateaguas) que protegieran al monumento de la acción dañina del agua. Se recuperó la cubierta original constituida por sillares de forma trapezoidal, se renovó el pavimento y se excavó el subsuelo con el descubrimiento de un crucificado de piedra que más adelante comentaremos y de varios silos.

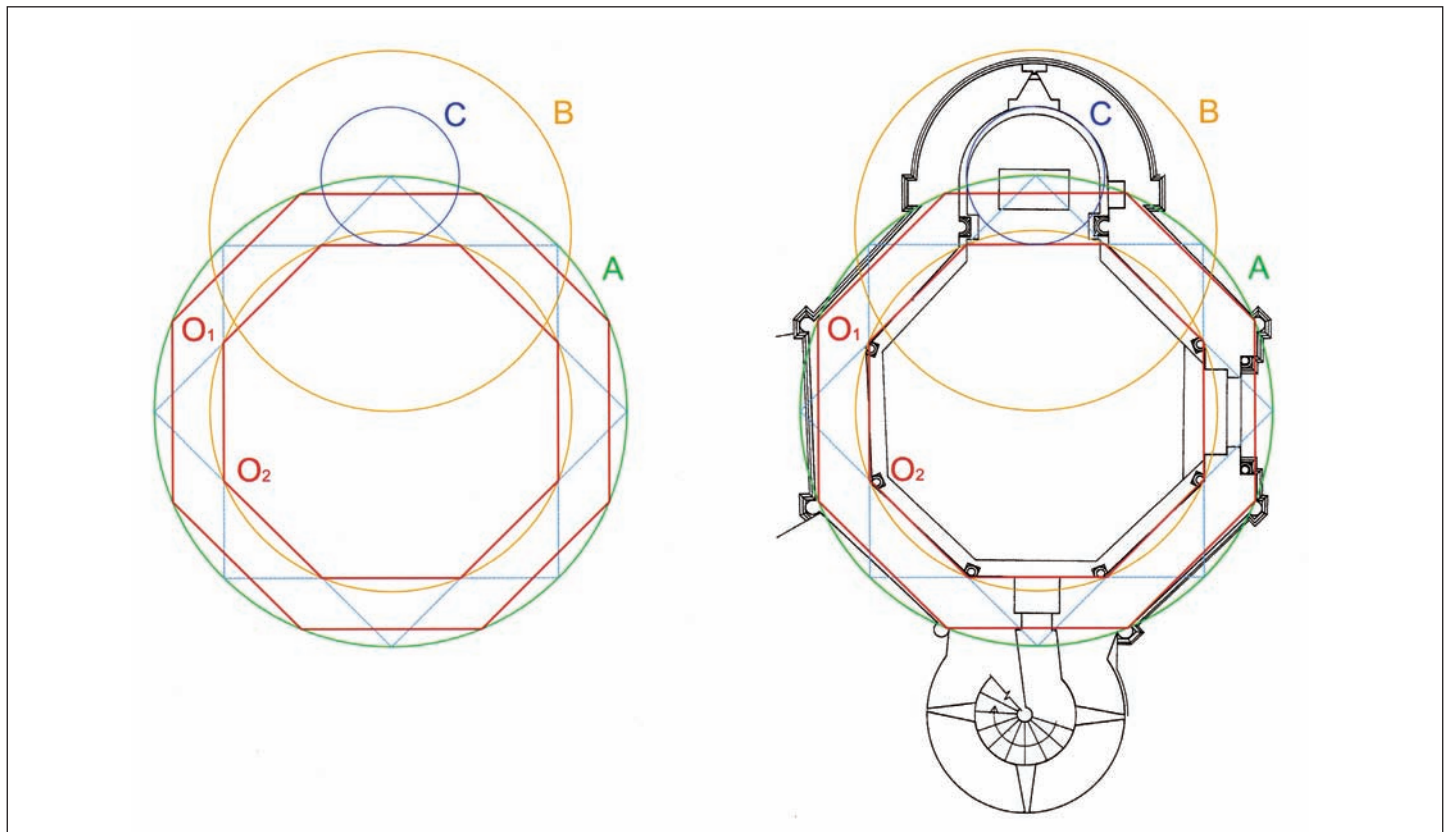
El proyecto, bien meditado, fue ejecutado de una vez (salvo la escalera) por un equipo cohesionado en el que destaca la personalidad del director de obra, capaz de planear y resolver con maestría soluciones poco usuales en la arquitectura de su tiempo. Acompañaban al maestro, que habría estado presente durante toda la ejecución, un grupo de canteros de calidad contrastada, entre los que encontramos escultores de mediano nivel conocedores de diseños ornamentales de diferentes procedencias, concretamente se atestigua la presencia de un seguidor del claustro de la catedral de Pamplona y de otro que habría trabajado en Armentia.

La planta revela una planificación esmerada. Dibuja un octógono regular abierto en su cara oriental a un ábside semicircular. A occidente contiene la escalera un cilindro añadido al plan original; lo revelan tanto los desajustes en su diseño (proporciones, orientación, dificultades

para la circulación de aguas pluviales) respecto del trazado total del edificio, como el modo en que la ventana superior del paño occidental resultó cegada. La única puerta exterior se abre hacia el sur, a un pequeño atrio antiguamente cercado por un murete. Una segunda puerta da paso desde el lado occidental a la escalera.

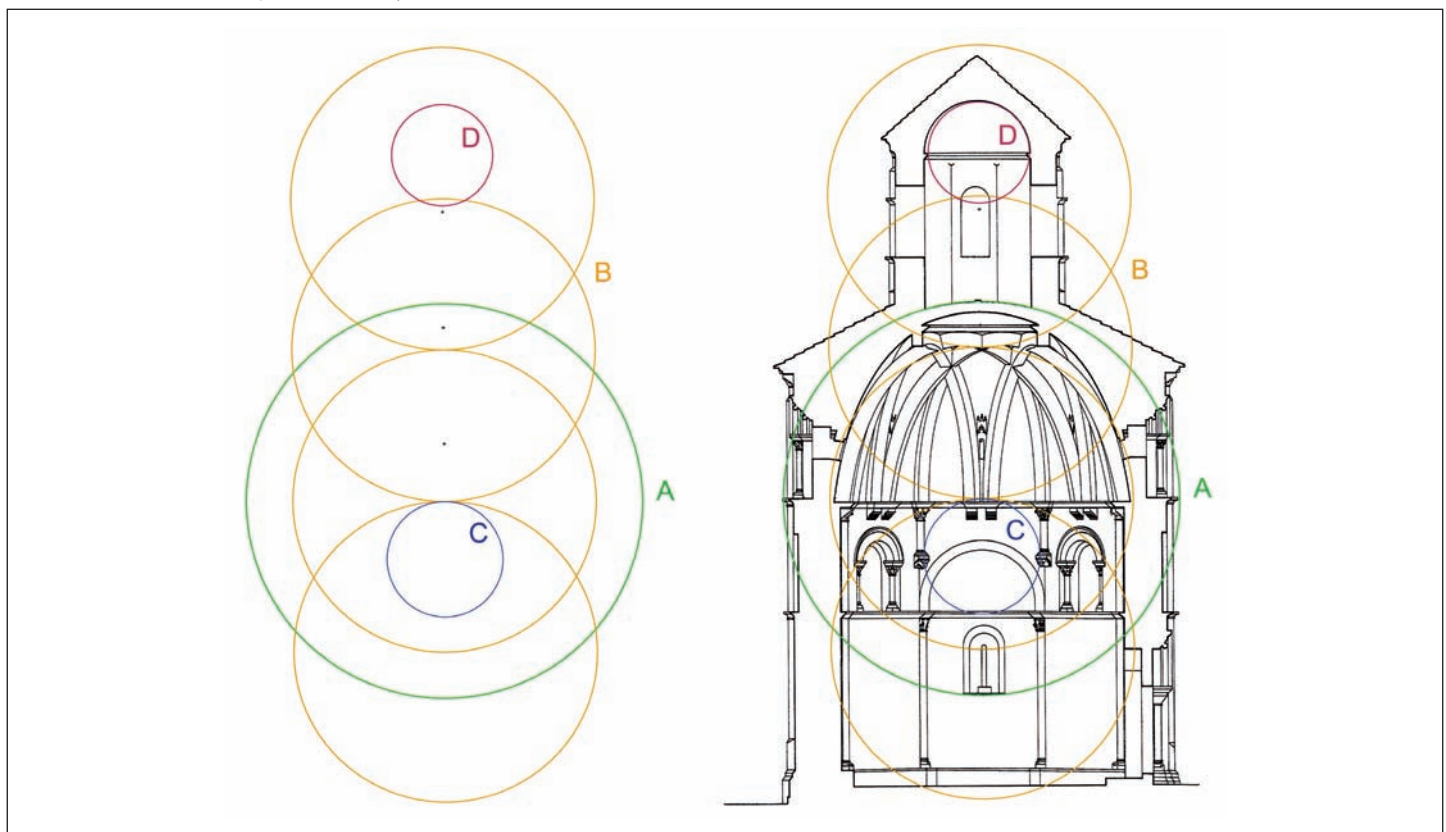
Proyecto y ejecución cuidaron especialmente las proporciones. Se siguió un riguroso trazado de base geométrica, proyectado a partir de figuras elementales: circunferencias, cuadrados y triángulos. Se tomó como base una circunferencia inicial, en la que se inscribieron dos cuadrados girados, que forman una estrella de ocho puntas y dan pie a dos octógonos concéntricos. Aplicando las dimensiones apropiadas, estos dos octógonos coinciden con las medidas exterior e interior del muro de Torres. El octógono interior a su vez queda inscrito en una segunda circunferencia mediana, base para trazar una segunda estrella de ocho puntas mediante la inscripción de otros dos cuadrados. Si además tomamos los ángulos y los lados de dichos cuadrados para trazar cuatro triángulos isósceles, nos aparece el diseño de la bóveda de nervios entrecruzados. La intersección de estos cuatro triángulos forma un tercer octógono más pequeño, que contiene una tercera circunferencia pequeña. Las dimensiones del ábside se generan a partir de dichas circunferencias: el exterior viene marcado por una circunferencia mediana; el interior absidal coincide con una segunda circunferencia pequeña que se dispone tangente al centro del lado oriental.

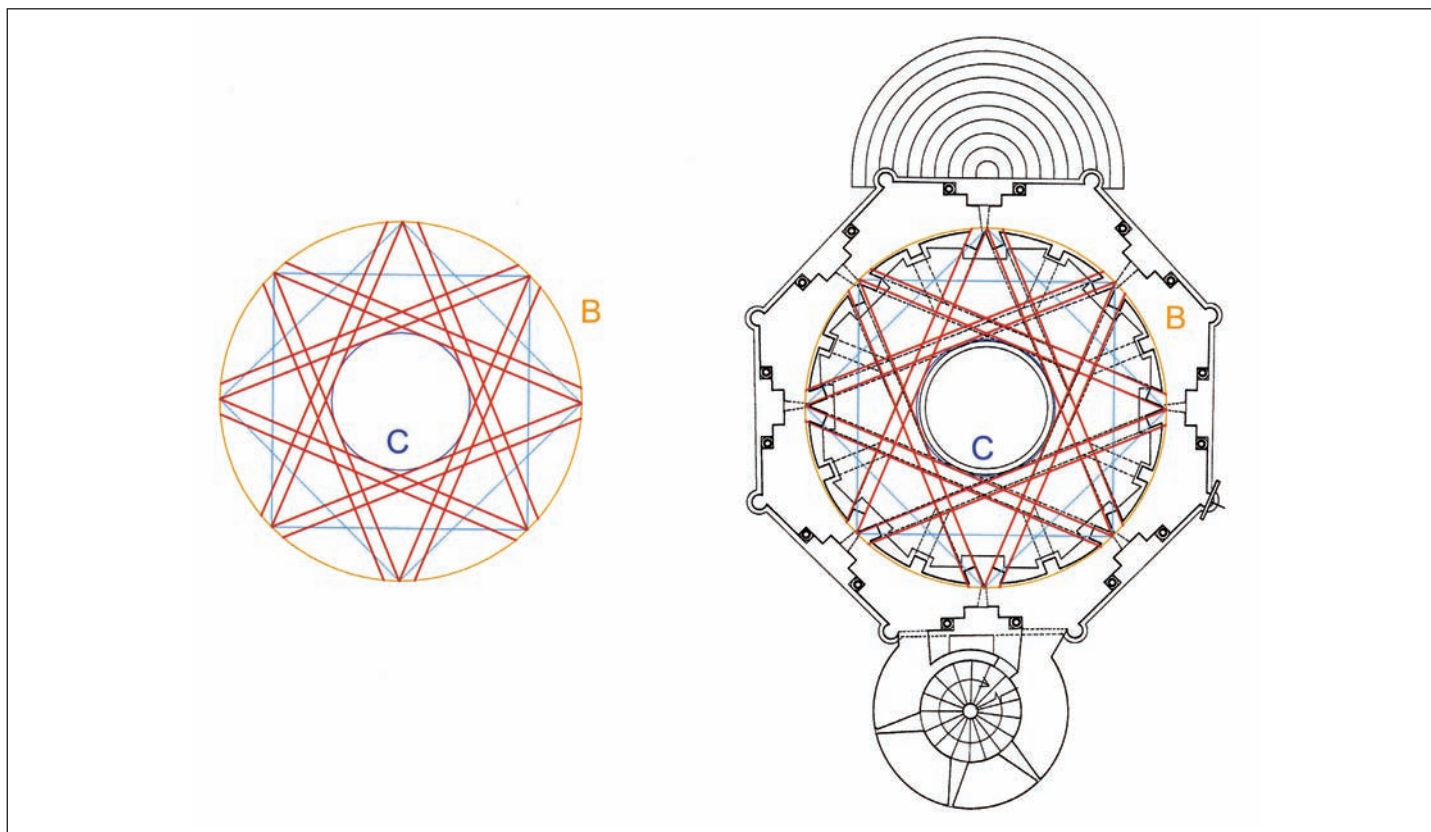
Para proyectar el alzado continuaron con idéntico procedimiento. La altura hasta la línea de imposta de la bóveda se obtuvo a partir de una circunferencia mediana (el pavimento original quedaba por debajo del dibujado en la sección). Una segunda circunferencia semejante, secante a la anterior por su centro, proporcionó la luz de los arcos descritos por los nervios. La misma imposta de la bóveda sirvió como centro para dibujar una circunferencia del tamaño de la inicial, que marcó tanto la altura total de la bóveda como el punto de arranque de la ventana absidal. Una tercera circunferencia mediana, tangente a la primera, dio la altura para la imposta de las ventanas del edículo superior. Y una cuarta señaló la altura total del edificio, que difiere ligeramente de la actual porque falta la antigua cruz de remate de piedra. En cuanto a la división del muro vertical en dos niveles, como acertadamente había visto el *Catálogo Monumental de Navarra*, la altura del nivel II equivale al lado del octógono interior (que es el diámetro de la circunferencia pequeña, también empleado para calcular la bóveda de la linterna). El nivel I tiene como altura la apotema del octógono mayor, que es equivalente a la altura total de la bóveda.



Trazado geométrico de la planta (JMA/LGC/IPV)

Trazado geométrico del alzado (JMA/LGC/IPV)





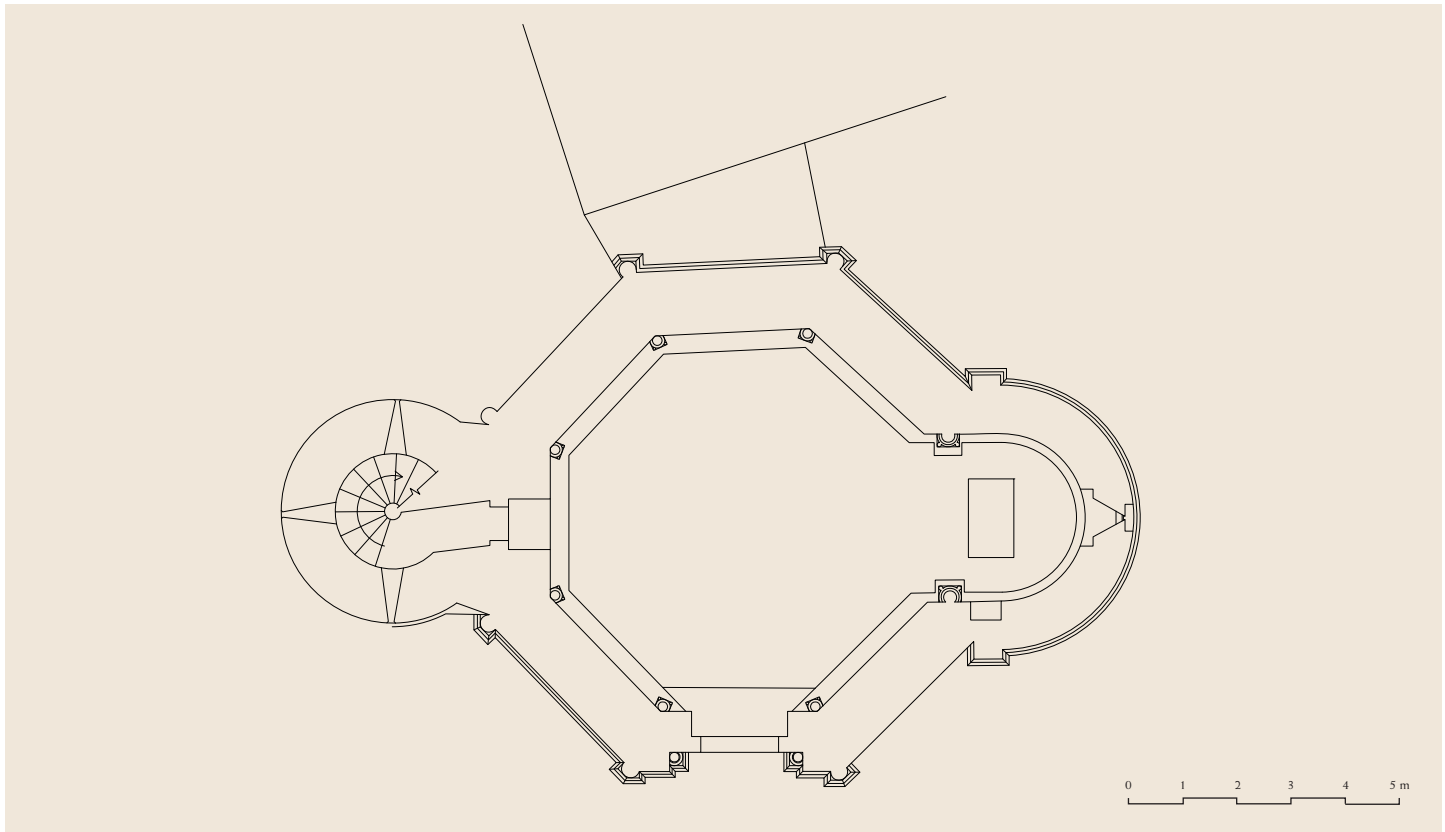
Trazado geométrico de la bóveda nervada (JMA/LGC/IPV)

En resumen, un compás y una escuadra de dibujo bastaron para proyectar todo el edificio. Un cordel, pivotes y una escuadra de medir fue todo lo necesario para plantear en el solar las medidas del edificio y para ejecutar su alzado realmente equilibrado.

El lado del octógono interior viene a tener de media entre esquina y esquina 2,95 m, lo que supone diez veces la medida del pie romano, utilizado según Conant en importantes edificios románicos como Cluny. La apotema de dicho octógono (aproximadamente 3,55 m), además de resultar al multiplicar por doce dicho pie romano (3,54 m), era la medida de la pértiga, que sabemos fue empleada como unidad en la Navarra medieval. El intradós de los arcos que definen la bóveda tiene como promedio un pie romano de anchura, unidad de medida muy difundida en la Europa culta. Por otra parte, el diámetro de la circunferencia inicial también ofrece una lectura simbólica, pues sus 9,93 cm se aproximan con un margen de error del 0,3% al resultado de multiplicar por treinta y tres el módulo utilizado en los nervios. Treinta y tres fueron los años que vivió Cristo en la Tierra, según los comentaristas bíblicos medievales. Para completar las dimensiones del edificio, diremos que la altura total del templo alcanza los 17,70 m,

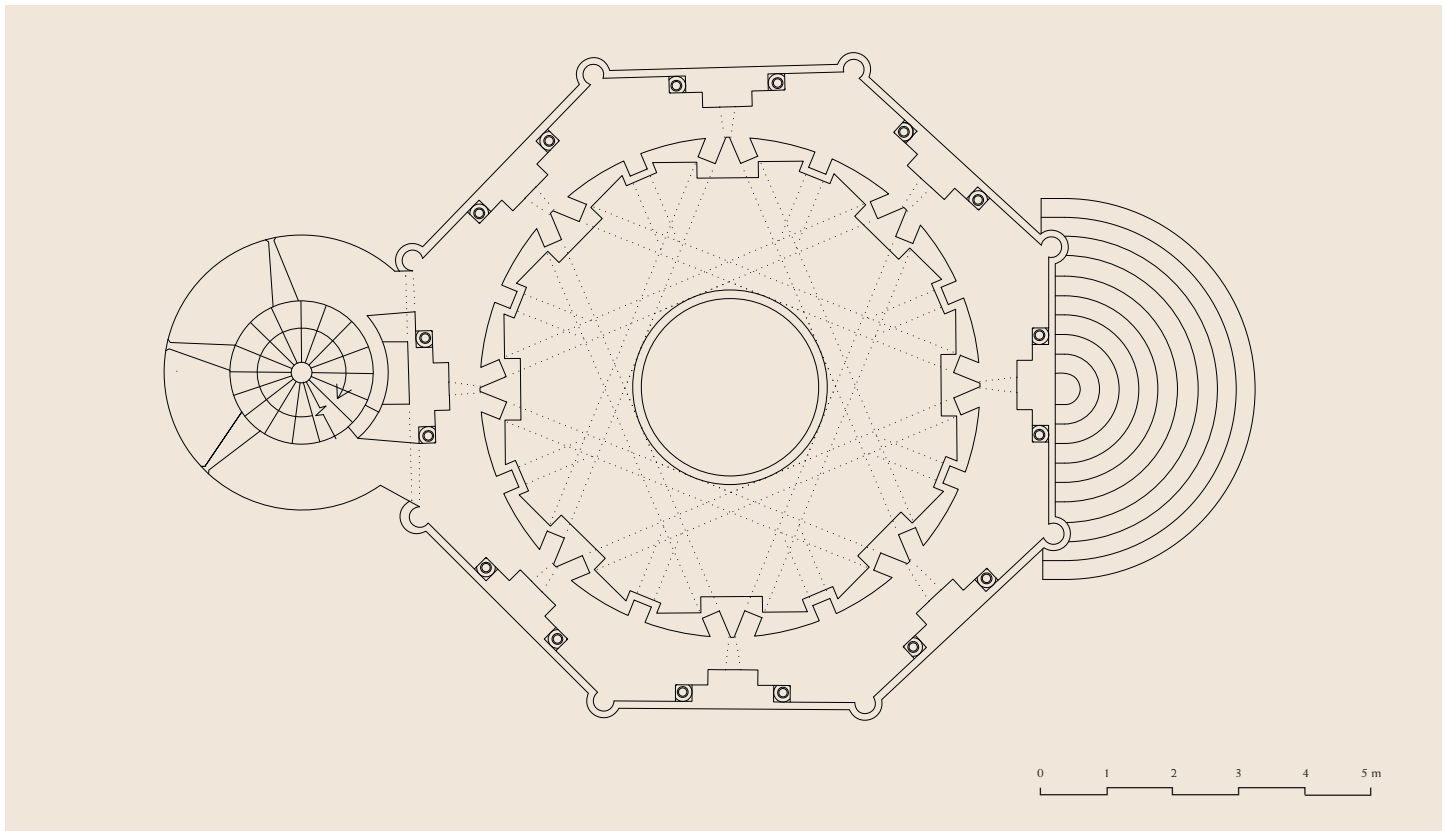
la de la cúpula 10,55, la del ábside 8,35 y que cada lado del octógono mide por el exterior 4 m.

Toda la fábrica fue edificada con un aparejo uniforme, mediante hiladas de tamaño mediano (entre 20 y 32 cm de altura), muy habitual en el románico pleno navarro. El alzado original quedaba organizado exteriormente en tres cuerpos: el ábside y el prisma octogonal que acabamos de mencionar y un segundo prisma octogonal de menores dimensiones, colocado como culminación del edificio, justo en su centro. Para acceder a este tercer cuerpo fue añadida a poniente la escalera de caracol. Tanto la organización interior como la exterior del prisma principal se distribuyen en tres niveles, diferenciados por las correspondientes molduras. El primero arranca de un zócalo de sección algo mayor que el muro que soporta, del que lo separa un doble rebaje. Por el interior coincide con un banco de piedra que recorre perimetralmente el octógono. Encima del zócalo ambos paramentos están constituidos por quince hiladas. En la cara sur se abre la puerta, adornada con una cruz patriarcal posmedieval en el tímpano. Una arquivolta en forma de bocel y una chambrana aspada enmarcan el tímpano. Los cimacios de los capiteles despliegan roleos bastante toscos. En el ábside, una estrecha ventana con abocinamiento interior y



Proyección de la planta

Planta del arranque de la bóveda





Alzado este



Alzado oeste

Alzado sur





Sección longitudinal



Sección transversal

sin ornamentación señala el eje. Por el interior y en su zona meridional se abre una hornacina de medio punto, que debió de servir como primitivo sagrario o credencia. La embocadura del ábside presenta una columna a cada lado que sostiene un sencillo arco apuntado.

Una moldura horizontal marca el comienzo del segundo nivel, configurado en el exterior mediante arcos apuntados ciegos en todas sus caras excepto la oriental. Los dos paños que flanquean el ábside muestran bajo los arcos ventanas adornadas con sus correspondientes arquivoltas sobre columnas, muy sencillos, sin otro adorno que una moldura esculpida que trasdosa el dovelaje. En el interior, este segundo nivel de muro se extiende a lo largo de once hiladas, sólo animadas por la presencia de las dos ventanas. La hilada más elevada se interrumpe de modo promediado en el centro de cada paño dando paso a dos ménsulas constituidas por tres medias cañas. Son el soporte necesario para los nervios.

La solución de continuidad con la bóveda viene marcada en el exterior por una segunda moldura horizontal, que se prolonga incluso por la cara oriental, por encima del ábside, pero no en el huso de la escalera. Presenta en sus ocho lados ventanas que disponen de dos arquivoltas

en forma de grueso bocel, enmarcadas entre medias cañas adornadas con bolas. Su diseño acusa diferencias con el más habitual en ventanas románicas navarras y participa del enriquecimiento estructural y ornamental que advertimos en otras obras de la segunda mitad del siglo XII. Los vanos son muy reducidos, no sólo en anchura (lo que es frecuente), sino también en altura, puesto que no comienzan en la línea de imposta, sino tres hiladas por encima, a causa del escaso espacio que por el interior permite el entrecruzamiento de nervios. Cada arquivolta exterior descansa en columnillas con capiteles decorados. Las arquivoltas internas lo hacen sobre montantes lisos con molduras en la línea de impostas, que prolongan el diseño de los cimacios de los capiteles. Una chambrana trasdosa las dovelas de cada arco. La composición recuerda a puertas del pleno románico navarro, donde existen arquivoltas aboceladas sobre montantes, como en Zamarce.

Por el interior, una gruesa moldura ajedrezada, cuyo trazado se va acomodando a los cimacios de los capiteles de esquina y de las ménsulas intermedias, marca la separación entre niveles. Este tercero despliega la estructura más compleja del edificio, una bóveda construida sobre ocho nervios de sección cuadrangular que se entrecruzan



*Detalle de una
ventana y de los
canecillos*



Detalle del exterior



Detalles de las ventanas



dejando libre el centro. Arrancan por parejas desde el centro de cada cara, a los lados de las ventanas, sobre ménsulas de tres medias cañas, para ir a morir tres paños más allá tras dibujar arcos apuntados. De esta forma, cada nervio tiene su paralelo en el divergente de la cara adyacente. El trazado les lleva a un cuádruple entrecruzamiento: cada uno se interseca a media altura con los convergentes y cerca de su clave con los divergentes de sus caras inmediatas. Este entrecruzamiento no está hecho de cualquier modo. El acertado análisis de Sutter nos enseña su jerarquización: dos recorren toda su extensión sin interrupciones; otros dos modifican la sección en el cruce que realizan con los dos primeros; el siguiente par se adapta a tres entrecruzamientos; por último, el par que conecta los lados este-nordeste con los situados al oeste-suroeste se modifica en cuatro encuentros. Desde los ángulos arrancan ocho nervios suplementarios que vienen a morir en el primero de los entrecruzamientos con que topan. Este análisis permite conocer cómo fue construida la bóveda: alzados los muros, se dispusieron las cimbras sobre los cimacios de las ménsulas y aparejaron los dos primeros nervios, los que muestran su sección cuadrangular sin alteraciones a lo largo de toda su extensión. A continuación, tallaron y asentaron los dos siguientes y así sucesivamente los de tres y cuatro intersecciones. Luego dispusieron los suplementarios. Terminado el entramado, edificaron el casquete exterior de la bóveda, por paños, apoyándolo en los nervios correspondientes. Culminó esta fase con la colocación de la bovedilla central, sobre una moldura ajedrezada de menor sección que la dispuesta sobre el segundo nivel. No hubo un diseño de corte de piedra preestablecido aplicado en todos los casos, sino una acomodación conforme asentaba cada arco. Este proceder nos recuerda a otras bóvedas nervadas navarras de la

segunda mitad del siglo XII, como la sala semisubterránea del palacio real de Pamplona.

Por el exterior, cada esquina del octógono dispone una semicolumna que recorre las tres alturas. Arrancan de un basamento de sección poligonal y culminan, tras un adelgazamiento del fuste, en capiteles que soportan la moldura de cornisa, que además se ve sustentada mediante canecillos. Aunque no conocemos ejemplos idénticos, sí hay en el románico navarro otras semicolumnas sobre zócalos de sección poligonal (generalmente cuadrangulares con remate troncopiramidal), con adelgazamiento de soportes bajo la cornisa (generalmente de contrafuertes). Otra cosa es saber por qué en Torres se emplearon columnas en las esquinas tanto en el interior como en el exterior, puesto que no todas las iglesias románicas octogonales las disponen. La proliferación de columnas en exteriores resulta característica de la merindad de Estella.

El diseño de los canecillos constituye novedad en Navarra, tanto por ser todos iguales (lo normal es que recibían motivos variados) como por formarlos tres medias cañas. Contamos seis por cara, excepto sobre el ábside, donde colocaron siete. La cornisa está formada por media caña recorrida por gruesas bolas. Los canes del ábside suponen una simplificación de este mismo motivo. Los cimacios de las columnas angulares, ajedrezados, continúan la moldura descrita. Seis de sus fustes, todos repuestos, son monolíticos. En el paño oriental fustes de menores dimensiones descansan sobre ménsulas decoradas con cabezotas.

El cuerpo octogonal superior, mucho más pequeño, también está ordenado en tres niveles mediante dos molduras horizontales. El vano de acceso, situado frente a la escalera, parece añadido por la mala adecuación entre los dos arquillos (el de la puerta y el de la ventana). Quizá resultó afectado por alguno de los rayos que impactaron

en el edificio. Ventanitas semicirculares sin adorno perforan los otros tres puntos cardinales. También este cuerpo elevado adorna las esquinas mediante columnillas terminadas en capiteles, por encima del habitual adelgazamiento de los fustes. Los modillones que sustentan la cornisa, dos por cara menos en la oriental donde existen tres, son de nacela. La cornisa carece de adornos. Interiormente el templete no ofrece otra cosa que el trasdós de la bóveda. El cilindro de la escalera se eleva con muro liso interrumpido en pocas ocasiones por las saeteras que iluminan el caracol. Culmina en cornisa sin modillones.

La bóveda de entrecruzamiento periférico es conocida desde el califato cordobés. El precedente formalmente más cercano a Torres, dentro de la arquitectura andalusí, se encuentra en la llamada ermita del Cristo de la Luz o mezquita de Bab al Mardún de Toledo, edificada en el año 999. A su vez, la bóveda toledana resulta deudora de las concebidas por el arquitecto de Al Hakam II para los lucernarios emplazados ante el *mihrab* de la mezquita de Córdoba hacia el 964. Concretamente, un diseño parecido por pre-

sentar ocho nervios que arrancan del centro de los ocho paños de un octógono se localiza en uno de los ángulos de la cúpula de la Capilla de Villaviciosa. Dos son las diferencias fundamentales entre el diseño del Santo Sepulcro y el toledano. Primero, el tipo de arcos empleados en los entrecruzamientos, puesto que la iglesia navarra utiliza los apuntados frente a los de herradura de la antigua mezquita. Y segundo, el añadido de los nervios que arrancan de los ángulos hacia el primer entrecruzamiento, inexistentes en el modelo islámico. También difieren los arranques y la bóveda dispuesta sobre los entrecruzamientos. Otro rasgo común es la existencia de ventanitas bajo trilóbulos, que de nada sirven hoy en Toledo por la actual disposición del tejado.

Se han recalcado las semejanzas de la bóveda del Santo Sepulcro con San Miguel de Almazán, Santa Cruz de Oloron y Hôpital Saint-Blaise en Bigorra. No se da identidad arquitectónica: sólo en Torres la bóveda se eleva sobre un edificio octogonal; en las restantes ocupa el tramo cuadrado del crucero, ochavado mediante trompas.

Detalle del arranque de la bóveda y ventanas





Vista general de la bóveda



Ventana de la bóveda con celosía



Ménsula con cabeza monstruosa

Con Oloron difiere el entrecruzamiento (los nervios se interrumpen), la molduración de los soportes (ménsulas lisas frente a las medias cañas navarras), la inexistencia de nervios suplementarios a partir de los ángulos y la presencia, en vez de ventanas con celosías en cada uno de los ocho lados, de vanos en forma de cruz sólo en cuatro de ellos, encima de las trompas. En Hôpital Saint-Blaise y en Almazán, a la inexistencia de los nervios suplementarios se añade la ausencia de bovedilla central: sus entrecruzamientos de nervios culminan en orificios que dan paso a un nivel superior. Hôpital Saint-Blaise muestra celosías en los cuatro ángulos. Almazán distribuye sus ocho vanos no entre cada pareja de arcos en el centro de cada lado, sino bajo cada entrecruzamiento; además, aparecen unas extrañas ménsulas a media altura y los arcos (imbricados como en Torres) descansan en capiteles con decoración vegetal.

El elemento que singulariza la cúpula de Torres frente a las francesas, es decir, los nervios secundarios, tiene su

explicación en que el arquitecto mantuvo las pautas propias de la arquitectura románica del siglo XII, cuando los maestros solían perseguir la máxima coherencia estructural. Resulta acorde con la existencia de columnas en las esquinas del octógono. La coherencia románica aconsejaba que tales columnas tuviesen continuidad en un elemento vertical, en vez de morir en una moldura intermedia. En Almazán los nervios arrancan de capiteles que funcionan como ménsulas, sin fustes que los justifiquen. Este es un argumento de peso para considerar que la iglesia navarra fue edificada antes que la soriana, a la que habría servido de modelo.

Las ventanas apenas asoman entre las parejas de nervios. Si el vano exterior ya era pequeño, la entrada de luz todavía se atenúa más por la existencia de celosías pétreas cobijadas bajo trilóbulos que trasdosan en arquitecturas. Una bóveda muy plana, formada por nueve hiladas concéntricas a partir de una moldura ajedrezada, fue apareja-

da en el octógono interior. Tanto esta bóveda como los entrecruzamientos de nervios delatan la presencia de un experto en el corte de la piedra cuya procedencia está por dilucidar.

Como corresponde a un edificio de su tiempo, un amplio complemento escultórico aparece integrado en la arquitectura. Dos peculiaridades distinguen a Torres: no hay portada monumental y los canecillos repiten un único modelo de molduración. Los motivos historiados quedan reducidos a los dos capiteles que flanquean la embocadura del ábside. En total se cuentan cincuenta capiteles y dos ménsulas.

En la embocadura del ábside el capitel septentrional está dedicado al Descendimiento. La escena principal se sitúa en la cara mayor, en torno a una cruz nudosa de la que pende la figura de Jesucristo, coronado y de dimensiones superiores al resto de los personajes. Sobre el travesaño convergen dos ángeles turiferarios, que vuelan con las alas extendidas hacia el rótulo IHS. María sujeta el brazo derecho de su Hijo. José de Arimatea, a su lado, lo abraza

por la cintura, presto a sostenerlo cuando sea soltada la otra mano. Nicodemo, de espaldas a la cruz, emplea ambos brazos en su esfuerzo por desclavar al Señor. En la cara que mira al ábside, San Juan inclina su cabeza sobre la palma de la mano, en un gesto repetidísimo de dolor. Un último personaje, detrás de María, llena el hueco y repite el gesto de Juan; también lleva libro, pero no parece identificable con ninguno de los habituales participantes en la escena. El vuelo horizontal de los ángeles de Torres es semejante, por ejemplo, al del Descendimiento de Antelami en Parma (1178), pero allí no llevan incensarios, sino que entran en contacto con otras figuras del conjunto. Personajes y actitudes tienen paralelos en producciones románicas cercanas, especialmente en las de tradición languedociana. El cuerpo de Cristo en zigzag existe ya en el claustro pamplonés, donde hunde más la cabeza hacia la figura de José de Arimatea. En Pamplona y en Silos lleva nimbo crucífero, elemento del que carece Torres, compensado por la presencia de la corona, que tampoco es novedad. El ademán de José tiene en Torres menos fuerza que

Capitel del Descendimiento



en Pamplona, pero no cabía esperar mucho más en un escultor tan limitado. La cruz nudosa es normal en crucificaciones y descendimientos románicos. El cartel con IHS corresponde al comienzo de la inscripción del INRI, y ya figura, por ejemplo, en la tapa del evangelionario de la reina Felicia, del siglo XI. El motivo perdura en la escultura románica hispana (Aguilar de Campoo). El gesto de María sujetando la mano de su Hijo es el más usual en los Descendimientos románicos, heredado de modelos bizantinos plenamente asimilados en Occidente, pero aquí el resto del cuerpo de la Virgen no acompaña su dolor, como sí lo hace en Pamplona al inclinar la cabeza sobre el hombro. Nicodemo desclava el brazo de Jesús sujetándolo con su mano izquierda mientras con la derecha manipula unas tenazas muy estropeadas. Tampoco aquí sigue directamente el modelo pamplonés, donde empuña las tenazas con la izquierda. La manera como los dos ángeles se acercan tiene su paralelo en un relieve del claustro de Silos, cuyos ángeles turiferarios están más lejos de la cruz, puesto que otros dos ángeles, portadores del sol y de la luna, ocu-

pan lugar más cercano al Señor. En resumen, aunque ciertamente existen coincidencias iconográficas entre el Descendimiento de Torres y el del claustro románico pamplonés, no son especialmente más señaladas que las verificables con otras representaciones del mismo ámbito hispano-languedociano, como las de Silos, lo que lleva a pensar que nuestro escultor está manejando una fórmula figurativa muy difundida, de lejanos precedentes bizantinos. En cuanto al estilo, queda patente la incapacidad a la hora de conseguir armonía de proporciones, esmero en el tratamiento de las anatomías o verosimilitud en las telas. Todo lo contrario, los rostros resultan insulsos y los plegados recuerdan a maestros secundarios de formación languedociana, como el de Hagetmau.

El segundo capitel historiado está dedicado a la *Visitatio Sepulcri*, escena que todavía a finales del XII solía emplearse a la hora de figurar la Resurrección. En Torres dedican el frente al Sepulcro del Señor, representado como un sarcófago paralelepípedo de tapa entreabierta y bordes sogueados o dentados, de cuyo interior asoma el lienzo

Capitel de la *Visitatio Sepulcri*



fúnebre. A la derecha ocupa la esquina una de las Santas Mujeres, con vestido talar y velo, que se acerca portando en su mano diestra un pomo redondo destinado a los perfumes. Tras ella, ya en el lateral del capitel y de menor tamaño, aparecen las otras dos mujeres, en idéntica actitud, cruzando sus brazos izquierdos por delante del regazo y sujetando sendos pomos esféricos en sus manos derechas. Todas llevan velo. Al otro lado se encuentran los ángeles. El de la esquina levanta su mano derecha con el habitual gesto de bendición, pero dirigiéndolo no a las Marías, lo que le hubiera llevado a una postura difícil para un maestro tan limitado, sino hacia el segundo ángel, situado a su lado, en la cara lateral, que acerca sus manos al regazo y lleva una única ala. Interesa el modo como está resuelta la parte alta del capitel. En las esquinas se juntan dos volutas, que vienen a culminar unas superficies lisas a manera de enormes cintas. En la cara principal esta superficie lisa se ahueca para dar forma a una especie de abrigo o cueva donde queda alojado el Sepulcro del Señor. Por encima de la curvatura aparece un edículo de tres alturas decrecientes con vanos, que como ya vio en su día Durliat ha de simbolizar el edificio del Santo Sepulcro de Jerusalén. Los recursos estilísticos son semejantes al capitel del Descendimiento. Las mismas anatomías torpes, de rostros ovalados poco detallados, las mismas ropas conseguidas mediante plegados desmañados, las mismas superficies de fondo lisas. Sin duda ambos fueron tallados por el mismo maestro. Las volutas recuerdan a soluciones de cintas de origen languedociano, como las de las grandes figuras del parteluz de Moissac. La composición se aleja de lo que es normal en esta escena en el siglo XII. La base habría de ser el diálogo que se establece entre las Marías y el ángel, de forma que éste les muestra la tela mientras les informa de la resurrección. En el capitel de Torres, por el contrario, tanto el ángel principal como la primera María giran sus cabezas desentendiéndose de lo que ocurre entre ambos, con lo que el sepulcro abierto en el centro establece un fuerte nexo con la representación arquitectónica que hay encima. La elección de los temas de estos capiteles manifiesta la intencionalidad de recalcar la titularidad del edificio, el Santo Sepulcro.

Los cimacios de ambos desarrollan una cinta doblada ondulada que se va entrecruzando a lo largo de las caras, de forma que en el interior de los lazos deja espacio para una esquematización vegetal, a modo de flor simétricamente flanqueada por tres hojas. Se trata de la torpe simplificación de un diseño conocido en cimacios románicos languedocianos, por ejemplo en Saint-Sever, que se difundió en iglesias hispanas de la misma tradición artística (Nogal de las Huertas).

Iniciamos el recorrido por los capiteles que culminan las columnas por el emplazado a la izquierda del ábside. Incluye un centauro sagitario y un dragoncillo de cuerpo de ave, alas, cabeza leonina y cola retorcida; gira la cabeza como si quisiera morder la grupa del centauro acompañado de piñas y volutas. Le sigue otro con centauro disparando a una arpía, que en Navarra aparece en Orísoain, San Pedro de Olite y Gazólaz. Es muy probable que en la catedral pamplonesa hubiera un capitel dedicado a estos híbridos, ya que las arpías fueron empleadas en Artaiz, portada cuyos capiteles derivan directamente de él. El tema existe en sus modelos tolosanos (La Daurade) y el centauro disparando a la arpía aparece en otras portadas relacionadas con Armentia, como la de Lasarte (Álava). Al otro lado del ábside, el segundo capitel se decora con tallos cuyas hojas, recorridas por un eje perlado, se curvan en espiral y dejan sitio en el centro a otra hoja tipo roseta adornada con cuatro orificios de trépano. En las esquinas fueron labradas palmetas bajo los habituales dados. El diseño de las hojas en espiral está inspirado en motivos clásicos. Un capitel del claustro catedralicio pamplonés desarrolla este motivo, sustituyendo las rosetas por un ave u otro animal. El que este concreto motivo no exista entre los capiteles conservados de dicho claustro no significa que no lo hubiera en el conjunto original, que imaginamos mucho más numeroso. Es más, uno de los capiteles de Artaiz, el que suele denominarse de las arpías, presenta como adorno vegetal hojitas en espiral en torno a una roseta. Otros capiteles con tallos en espiral presumiblemente derivados de Pamplona (Zamarce) carecen de roseta central. Por otra parte, un capitel con hojas en espiral envolviendo una roseta, el que culmina el llamado "pilar de la lujuria" procedente de Zurbano (Álava), carece de perlado, pero el modo como está conectado el tallo de la roseta a la espiral es muy semejante al de Torres. La decoración escultórica de la iglesia de Zurbano se vincula directamente con un edificio del que ya hemos hablado: San Prudencio de Armentia, junto a Vitoria. Además, el cimacio de Zurbano con cuatro hiladas de ajedrezado es muy parecido al de Torres y deriva sin duda de Armentia. También en un capitel de la portada de Estíbaliz (Álava) se emplea la espiral vegetal. El capitel siguiente adopta un esquema corintizante con tres niveles: el inferior despliega en cada cara una hoja de acanto de eje perlado curvada sobre sí misma; el intermedio muestra, bajo las volutas, hojas de superficie lisa salvo en su eje, también perlado, y entre estas hojas, ocupando el centro de las caras frontal y lateral derecha, una arpía con rostro femenino, cuerpo de ave con alas desplegadas y cola serpentiforme (en la cara izquierda parece reconocerse un cuadrúpedo con otro ani-

mal encima); el tercer nivel corresponde a las caras de las arpias y a las volutas de esquina. Las hojas de acanto perladas abundan en el repertorio tolosano del segundo tercio del siglo XII, de donde pudieron llegar a Pamplona, si bien hay que hacer notar que ninguno de los dos capiteles corintizantes del claustro incorpora el eje perlado. En cambio sí tenemos combinación de acantos de eje perlado y hojas lisas igualmente perladas, aunque mediante orificios, en el crucero de Armentia, donde aparecen en un esquema más complicado, ya que unas y otras se inclinan en direcciones opuestas. Lo curioso es que existe otro capitel corintizante en el exterior de Armentia, flanqueando los relieves hoy emplazados en el muro oriental del pórtico, que incorpora animales semejantes sobre los acantos. Es decir, el de Torres parece resultar de mezclar elementos existentes en dos capiteles diferentes de la iglesia alavesa. El cuarto capitel despliega grandes hojas lisas hendidas que se curvan en volutillas de esquina, de las cuales parecen brotar piñas. El rasgo más particular es el collarino sogueado que recorre su parte inferior, característico del románico del centro de Francia y que fue empleado en uno del crucero de Armentia. El quinto ocupa todas sus caras mediante un trenzado de tallos dobles. Este diseño, que entrecruza cordones formando senos amplios y estrechos al tresbolillo, cuenta con un precedente directo en la portada de la catedral románica de Pamplona. El capitel siguiente incluye dos grandes hojas de eje perlado ramificadas con volutillas de las que penden piñas. Volvemos a encontrar paralelos tolosanos en capiteles procedentes de La Daurade, pero introduce la piña de un modo que es más propio del repertorio tardorrománico. La expansión de este tipo de acanto de tres alturas fue muy acusada durante la segunda mitad del siglo XII, a partir de modelos tan importantes como Saint Denis. El séptimo ofrece motivos vegetales poco volumétricos que sirven de fondo a una arpia con rostro femenino, cuerpo emplumado, alas desplegadas y cola de serpiente anillada, y dos leones de largas garras que inclinan sus cabezotas en los ángulos, motivo muy frecuente en el repertorio languedociano. Las tres caras del octavo se consagran a distintas composiciones de *fleurs d'arum*, características de la segunda flora languedociana que se desarrolla en las primeras décadas del siglo XII. Los ocho capiteles presentan cimacios muy amplios decorados con cuatro bandas de ajedrezado que se prolongan marcando una línea de separación entre muros y bóveda.

La ménsula septentrional tiene una enorme cabeza de fiera que sujeta en sus fauces entreabiertas un perro sin cabeza. No se trata de una pieza de labra esmerada. Los volúmenes se consiguen mediante superposición de ban-

das redondeadas. Los enormes ojos presentan pupilas excavadas. Muestra restos de policromía colorada en orejas, ojos, labios y en el flanco del perro como si fuesen heridas. Fieras devoradoras o amenazadoras son frecuentes en el arte románico. Resultan cercanas las de la catedral de Salamanca, en las ménsulas que soportan figuras erguidas en los arranques de las bóvedas, pero allí sólo amenazan, no devoran animales, lo que en cambio puede ponerse en relación con tantas ménsulas navarras del repertorio derivado de la catedral que están engullendo cuerpos humanos. La ménsula meridional consiste en una gran cabeza de sileno, con rostro humano de largos cabellos y barbas, orejas puntiagudas situadas a los lados de la frente, ojos globulosos de pupilas excavadas y gran boca abierta. Parece de la misma mano. Ejemplos semejantes, de mayor calidad, se ven en el Oeste de Francia como una dovela de la portada de Saint-Ours de Loches, aunque no es exclusivo de esta área, porque cabezas de sileno de larga barba y boca abierta, sacando una larga lengua, ocupan las esquinas de un capitel de Anzy le Duc (Borgoña). Una cabezota monstruosa de Oloron-Sainte-Marie se asemeja en el modo de disponer ojos, cejas y orejas (no el cabello). También en el tardorrománico hispano (Moradillo de Sedano, entre otras) fueron empleadas cabezas de este tipo. La ubicación de ambas ménsulas, condicionada por la abertura absidal, recuerda a las que soportan tímpanos en muchas portadas románicas navarras. Sin embargo, en ninguna de ellas encontramos cabezas de sileno. Sí abundan los monstruos devoradores, pero su presa habitual son hombres que van a perecer entre sus fauces o pugnan por salir de ellas.

No nos detendremos tanto en los capiteles de las ventanas y en los que apean la cornisa. Vemos en ellos hojas a modo de lancetas con nervio axial, tallos normales o en espiral, trenzas, volutas, bolas unidas por arcos, piñas, hojas lisas hendidas unidas o no por combados, vueltas en diferentes remates vegetales y entrelazos; esporádicamente encontramos animales: parejas de dromedarios unidos por el morro, arpias de colas serpentiformes, aves de patas y cuellos alargados enlazados que se picotean, dragones simétricos y una cabeza juvenil de rasgos redondeados y cabello corto de cuya boca brotan, o engulle, dos colas retorcidas de sendos dragones que se contorsionan para morder las sienes de la cabeza masculina. Casi todos los motivos tienen sus antecedentes en el repertorio languedociano del pleno románico o en las iglesias primerizas tardorrománicas (especialmente las hojas hendidas unidas por combados). Cimacios y chambranas despliegan roleos variados, aspas, palmetas entre haces de tallos o bien las habituales inscritas de origen languedociano, rosetas, semi-palmetas lobuladas unidas por ejes verticales perlados, etc.



Capitel del interior
del octógono.
Centauro-
sagitario



Capitel vegetal
del interior
del octógono

Las celosías de las ventanas altas filtran la escasa claridad que ilumina el octógono. Las ocho se abren bajo arcos trilobulados rematados en tres torrecillas (diseño típico de época tardorrománica, a veces interpretado como figuración de la Jerusalén celeste) formadas por cuerpos decrecientes, perforados por ventanas (la central cuadrilobulada). El tema principal que adorna estas celosías es el entrelazo de cintas perladas o recorridas por líneas paralelas incisivas. Lejos de tratarse de entrelazos de tradición islámica, todos los diseños tienen sus antecedentes directos, y en muchos casos sus paralelos concretos, en la tradición románica languedociana (especialmente en capiteles y cimacios de La Daurade). En consecuencia, hay que descartar que los labraran artistas de origen musulmán.

Otra de las peculiaridades de la iglesia de Torres consiste en la presencia de inscripciones y otros motivos pintados en varios de los nervios. El primer grupo está formado por nombres de apóstoles: *Petrus, Paulus, Andreas, Iacobus, Iohanes, Thomas y Iacobus*. En fotos antiguas también se discernen *Philippus, Bartholomaeus y Simon*. Además reconocemos la inscripción *me fecit*, un rostro humano y una cruz florizada. Suponemos que originariamente aparecía el listado de los doce completo. En cuanto a los dibujos, no sorprende la presencia de una cruz, localizada en uno de los nervios apeados por columnas. Podríamos esperar una cruz de doble travesaño, de tipo patriarcal, pero la verdad es que es tiene un único travesaño, aunque se ve bastante adornada en brazos y crucero (con recursos ornamentales semejantes a los empleados en los nombres de los apóstoles). Más llamativo es el rostro, emplazado a occidente, en el lado de la muerte, de lo que quizá podría derivarse una voluntad de marcar la presencia de un contemporáneo de la edificación. El *me fecit* sigue a la cruz, después de un nervio en blanco. Aquí cabe especular: ¿acaso el *me fecit* ha de unirse al rostro, con lo que tendríamos el "retrato" del promotor o el del autor material del edificio?, o bien ¿hemos de entender que la cruz identifica a la orden del Santo Sepulcro, recalcando así su edificación de la iglesia?, ¿hubo quizá otra inscripción en el nervio intermedio en blanco que en tiempos daba a conocer el nombre del promotor o del autor? Tanto la cruz como el rostro ocupan nervios sustentados por columnas. Quizá hubo un reparto de emplazamientos, con lo que habría que suponer la pérdida de al menos dos motivos más.

Las fotografías más antiguas presentan en el centro del presbiterio la talla en madera de un crucificado románico. Hoy preside el altar sin ningún otro complemento, probablemente de modo semejante a como pudo hallarse en tiempos medievales. Se trata de una pieza de tamaño mediano (98 cm) e indudable calidad. Clara Fernández-

Ladreda lo considera: "típico ejemplar románico: semidesnudo –cubierto tan solo con el paño de pureza–, barbado, conservando aún la corona –símbolo de su triunfo sobre la muerte–, pero ya muerto, con la cabeza doblada sobre el hombro derecho, los ojos cerrados, los brazos ligeramente flexionados y un cuerpo que ha perdido parte de su rigidez". El tratamiento del cabello, con mechones caídos sobre los hombros, y de la barba corta partida obedece a pautas en nada extrañas durante época románica. Otros rasgos que se consideran habituales de este período son los brazos abiertos en horizontal y los clavos independientes para cada pie, que se apoyan sobre el supedáneo. El esmero con que está trabajado el tórax y el paño de pureza (con nudo sobre el costado derecho y borde inferior diagonal) nos habla de un escultor cualificado. Los adornos florenzados de la cruz resultan normales en esas fechas. Recientemente la misma autora ha insistido en las semejanzas con los crucificados de Caparros y de Pitillas, y lo hace derivar de un prototipo francés, el Cristo de La Bosse. Esta imagen, cabeza del denominado tipo Le Mans, habría sido elaborada hacia 1210, con lo que a la talla de Torres le convendría una datación en la tercera década del XIII.

Los templos románicos cuya planta resulta más cercana a Torres no pertenecieron a los sepulcristas. Destaca Saint-Clair d'Aiguilhe en Le Puy (Francia). Su trazado todavía nos recuerda más al de Eunat, por su arquería interior absidal y por la distribución de vanos. Muy notables semejanzas son perceptibles entre Torres y la capilla de los templarios de Laon, donde el ábside sigue a un tramo recto inexistente en los octógonos navarros. La desaparecida capilla de la Magdalena en San Vicente de Laon era también similar, pero la representación gráfica que ha llegado a nuestros días no es suficientemente detallada. En Tierra Santa, la llamada Tumba de la Virgen de Jerusalén consta de un octógono con ábside que envuelve una columnata circular de dieciséis fustes. Los cruzados dotaron de planta octogonal a diferentes edificios. Destaca la denominada Qubbat al Miraj, baptisterio del *Templum Domini*, cuyos capiteles evidencian una realización durante el siglo XII (se supone construido en los años cuarenta y reedificado hacia 1200). Se trata de un octógono con ábside, alzado mediante ocho grandes arcos apuntados y gran cúpula superior que remata en una linterna donde se entrelazan arcos apuntados. Resulta indiscutible que el tracista de nuestra iglesia tuvo muy presentes modelos de Tierra Santa. Ahora bien, comprobamos que los referentes más cercanos en cuanto a su planimetría no aparecen vinculados con los canónigos del Santo Sepulcro. Es posible que los siglos hayan hecho desaparecer alguna edificación medieval elevada por los sepulcristas en imitación de la



Imagen del crucificado

casa madre hierosolimitana, cuya cercanía podría ayudar a contextualizar nuestra iglesia.

Está claro que estamos ante un edificio cuya planta y alzados manifiestan clara voluntad de significar algo. En nuestro intento por averiguar cuáles fueron las motivaciones que llevaron a dotarlo de tan particulares soluciones hemos descartado algunas de las ideas propuestas durante el siglo XII: ni perteneció a los templarios, ni fue linterna de muertos (su tipología difiere de las normales en este tipo constructivo), ni sirvió de faro a los peregrinos (no podía ser visto en la distancia ya que se localiza en una hondonada, ni hay vestigios de que en su edículo superior hubieran hecho fuego). El análisis formal ha permitido igualmente invalidar la suposición que lo consideraba trazado o ejecutado por artistas mudéjares. Por el contrario, las soluciones constructivas y ornamentales lo sitúan en la trayectoria del románico europeo. A nuestro juicio es una quinta argumentación, propuesta por estudiosos como Durliat, Sutter y otros, la que brinda el mayor número de claves explicativas acordes con lo que sabemos del templo: estamos ante una iglesia que, perteneciendo al cabildo del Santo Sepulcro de Jerusalén y destinada a que su atrio sirviera de lugar de enterramiento privilegiado, empleó recursos variados para evocar la iglesia madre hierosolimitana, monumento funerario por excelencia del mundo cristiano.

Durante los siglos XIX y XX han predominado en las investigaciones acerca de la arquitectura medieval las explicaciones basadas en instancias funcionales o estéticas. Se han examinado los usos prácticos y cotidianos, se han analizado los procedimientos estructurales o se han comparado los elementos estilísticos de las construcciones. Se han buscado también las semejanzas formales por ellas mismas, conforme al presupuesto de que las secuelas perseguían primordialmente imitar a sus modelos por causa de su belleza, o incluso mejorarlos en el campo estético. Entrado el siglo XX, publicaciones como el artículo dedicado por Krautheimer a las "imitaciones" medievales del Santo Sepulcro de Jerusalén modificaron muchas perspectivas. Los estudios de Bandmann y otros dedicados a las "formas portadoras de significado" enriquecieron estos enfoques renovadores. Recordemos, por ejemplo, la sistematización que llevó a cabo Bresc-Bautier acerca de las "circunstancias de fundación" o los objetivos que buscaban las imitaciones del templo hierosolimitano, entre las que señalaba: ser *memoria* del gran santuario, generalmente recuerdo de un peregrinaje a Tierra Santa; ser recreación o símbolo en Occidente del lugar del Entierro y Resurrección de Cristo, con connotaciones funerarias; funcionar como tabernáculo para depositar el *Corpus Domini*; propor-

cionar marco ideal para las representaciones de la *Visitatio Sepulcri*; servir de relicario de un fragmento del Santo Sepulcro; y ser símbolo de las órdenes de Tierra Santa. Parte de este listado se corresponde con lo que sabemos de nuestro edificio. Aunque no es posible confirmar a partir de qué fecha perteneció al cabildo del Santo Sepulcro, todo hace pensar que lo fue desde sus orígenes, bien por haber sido edificado a cargo de los sepulcristas, bien porque lo promoviera un particular con idea de donarlo nada más terminada con la condición de reservar el atrio para su enterramiento. Sin embargo, la simple adscripción de una iglesia al Santo Sepulcro o a cualquier orden de Tierra Santa no basta para justificar una planta central, puesto que son una clara mayoría los templos de dichas órdenes que no siguieron esas pautas. Ahora bien, en el caso de Torres no es sólo la planta, sino que la inclusión de elementos significativos del alzado apunta en la misma dirección. Varios de estos elementos pueden tener su explicación en los objetivos señalados por Bresc-Bautier. Planimetría, espacio y ornamentación parecen destinados a rememorar y evocar el más importante de los edificios sepulcrales de la cristiandad. Como vio Durliat, la imagen del Santo Sepulcro de Jerusalén en los ojos de quienes llevaron a cabo la iglesia de Torres quedó representada en el capitel de la *Visitatio Sepulcri*: un edificio de tres alturas, formado por cuerpos decrecientes caracterizados por una sucesión de arcos. A nuestro juicio, justamente esto es lo que pretendió quien diseñó el alzado exterior de nuestra iglesia. La dividió en tres cuerpos, dotó al superior de menores dimensiones y se las arregló para que estuvieran constituidos por una sucesión de arcos: los siete ciegos del primer nivel, las ocho ventanas del segundo y los cuatro vanos de la linterna

El edificio está lleno no tanto de formas verdaderamente musulmanas como de evocaciones "orientalizantes": los modillones de medias cañas, las celosías en las ventanas y, muy especialmente, la bóveda de nervios de entrecruzamiento periférico. No se trata de soluciones mudéjares sin más, puesto que todas ellas derivan de procedimientos propios del románico. Hemos podido comprobar que las celosías siguen trazados de tradición languedociana, no islámica. Las medias cañas son un tipo de moldura también muy empleado especialmente en portadas y más tarde en canecillos tardorrománicos de Estella, pero no con tres piezas seguidas. Y, aunque el diseño de entrecruzamiento periférico presenta indudablemente precedentes andalusíes, los nervios de la bóveda están aparejados con procedimientos similares a otras bóvedas occidentales del siglo XII (en lo que difiere de las todavía existentes en Toledo y Córdoba). En consecuencia, celosías, modillones y nervios



Interior. Vista hacia la cabecera

no pueden ser explicados como producto de canteros mudéjares al servicio de clientes cristianos. Ahora bien, estos tres elementos así tratados tienen un indudable aire de familia con lo islámico. A nuestro entender, no se perseguía aquí recordar las mezquitas, sede de la religión enemiga, sino evocar lo oriental en cuanto trasunto de Tierra Santa.

Algún autor ha propuesto que las soluciones de Torres derivaron de una "opción estética", originada quizá por la admiración que un arquitecto románico pudo sentir ante alguna obra islámica hoy desaparecida, quizá zaragozana, quizá de otro lugar. El centro de la argumentación es la bóveda nervada de entrecruzamiento periférico. Hemos visto que diversos historiadores han constatado su utilización en cuatro iglesias cronológicamente cercanas: Oloron y Hôpital-Saint-Blaise en Francia, y Torres y San Miguel de Almazán en España. Aparentemente esta bóveda es lo único que tienen en común las cuatro, lo que respaldaría que se edificaron por una opción "formal", consistente en la elección de un motivo constructivo por razones estéticas. Sin embargo, existen otros elementos de significado o intencionalidad que las unen, especialmente su vinculación con el Santo Sepulcro de Jerusalén. Hôpital-Saint-Blaise dependía de Santa Cristina de Somport, hospital que muy probablemente perteneció al Santo Sepulcro. Santa Cruz de Oloron también tiene nexos de unión con Tierra Santa. Por una parte está la dedicación de la iglesia bearnesa: en el Santo Sepulcro de Palestina existió una importantísima capilla consagrada a la Santa Cruz, sobre el lugar donde según la tradición había sido hallada tan venerada reliquia. Además, se supone que la bóveda de entrecruzamiento periférico habría sido construida en tiempos del vizconde Gastón IV el Cruzado (1090-1130). En cuanto a Almazán, no hay por el momento evidencias de una posible relación directa con Tierra Santa, aunque consta la existencia de dependencias del Santo Sepulcro en la localidad, cuyo emplazamiento medieval todavía plantea dudas. Además, otras bóvedas nervadas de entrecruzamiento periférico fueron empleadas a lo largo de los siglos XII, XIII y posteriores en iglesias o capillas hispanas que también tienen relación con Tierra Santa, como la Vera Cruz segoviana y el Cristo de la Luz de Toledo, inicialmente dedicada a la Santa Cruz y perteneciente al menos desde 1182 a la orden de San Juan de Jerusalén.

Otra circunstancia arquitectónica une a Torres con Oloron, Soria y Saint-Blaise: el interés por facilitar la circulación en la parte alta de los cuatro edificios, mediante escaleras y corredores que permiten un acceso mucho más fluido que el constatable en edificios similares coetáneos. Además, Saint-Blaise y Almazán tienen ménsulas interiores

que parecen haber servido para disponer un desaparecido cuerpo alto de madera. Entre los edificios realizados a imitación del Santo Sepulcro de Jerusalén, según Bresc-Bautier, algunos sirvieron como tabernáculo para depositar el *Corpus Domini*, y otros proporcionaron marco ideal para las representaciones de la *Visitatio Sepulcri* y los hubo que funcionaron como relicario de un fragmento del Santo Sepulcro. Quizá la edificación de las iglesias que estamos analizando previó la realización de cierta liturgia desarrollada en el triduo santo, consistente en la conmemoración simbólica de la muerte y entierro de Jesucristo mediante el traslado bien del *Corpus Christi*, bien de una estatua, a un lugar apartado, normalmente en alto, donde permanecía desde el viernes hasta la vigilia de Resurrección. En Almazán fue hallada en unas recientes excavaciones una imagen articulada del Crucificado, aunque posterior a época románica. ¿Habría sustituido a una anterior? Bien sabemos que imágenes articuladas eran empleadas durante las ceremonias de Semana Santa para recrear la Pasión, Entierro y Resurrección del Señor (todavía se celebra así en la vecina localidad de Los Arcos). Bajo el pavimento de Torres fue hallada una imagen deteriorada de Cristo, tallada en piedra, en la parte central del octógono, ligeramente desviada del eje hacia el norte, quizá enterrada allí con plena conciencia de hacerlo en un edificio dedicado al Santo Sepulcro.

Todos estos razonamientos añaden nuevas perspectivas a un hecho evidente: la iglesia del Santo Sepulcro de Torres del Río guarda una relación modelo-copia con respecto al Santo Sepulcro de Jerusalén. Esta imitación sigue pautas propias de la arquitectura medieval, época en la que —como estudió Krautheimer— no se reproducían los modelos en todos sus detalles. Existe un término apropiado para definir tal relación, el de *similitudo* o semejanza. Todo cristiano conoce el texto del Génesis que narra la creación del hombre "a imagen y semejanza" de Dios. Los padres de la Iglesia se habían interrogado por la inclusión de estas dos palabras: ¿qué significa "imagen" y qué "semejanza"? Los teólogos del siglo XII seguían reflexionando sobre el mismo asunto. Conforme a lo establecido por San Agustín, Hugo de San Víctor diferenciaba entre la "imagen" de algo, término que se aplicaba a aquella relación de parecido en que coinciden los contornos, y la "semejanza", que se predicaba de los casos en que la copia participa de cualquiera de las propiedades del modelo, pero no de su forma completa. La formulación latina era muy exacta: *imago est in lineamentis similibus, similitudo in cuiuslibet proprietatis participatione*. Este es la idea que define la manera en que, a nuestro juicio, obras como la que nos ocupa imitan a sus modelos, tomando alguno de sus elementos característicos, sin reproducir la forma completa ni todas sus partes integran-



*Detalle de la bóveda
(Foto: Fundación para la
Conservación del Patrimonio
Histórico de Navarra)*

tes. Leídas desde esta perspectiva, las claves explicativas de Torres nos resultan de más sencilla comprensión. La evolución de la Anástasis se realizaba por medio de los múltiples nexos parciales que venimos analizando, sin pretender copiar miméticamente el prototipo.

La documentación permite aproximar el período en que hubo de construirse la iglesia. Los listados de posesiones del Santo Sepulcro de 1128 y 1146 no mencionan Torres. Tampoco la de 1164, pero resulta menos fiable. El primer documento que confirma la existencia de una iglesia del Santo Sepulcro en Torres del Río data de 1215. En consecuencia, las fuentes proporcionan un término *post quem* muy probable en 1146 y un término *ante quem* indudable de 1215. El uso de bóvedas de nervios se constata en Navarra y su entorno en el tercer tercio del siglo XII. El arquitecto de Torres demuestra ser capaz de manejar esta solución, aunque no resuelve los entrecruzamientos a la perfección. Además, usa el perfil de nervios más antiguo, el cuadrangular. El examen de la escultura añade nuevos datos. En las partes altas advertimos el empleo reiterado de un diseño consistente en grandes hojas lisas, terminadas en pequeños adornos vegetales vueltos, que se unen por líneas combadas en su parte inferior. Este tipo de hojas entró con fuerza en el románico español desde mediados de la duodécima centuria. La presencia en Torres de capiteles directamente vinculados con Armentia permite concluir que uno de sus escultores conocía lo que se acababa de edificar en la iglesia alavesa, cuyos modelos combinó, de forma que Torres ha de ser posterior. La inscripción del tímpano del cordero de Armentia identifica como "autor" de la obra al obispo de Calahorra Rodrigo de Cascante (1146-1190), dato que aproxima la intervención del taller escultórico. Según las últimas investigaciones, parte de la escultura de este templo alavés deriva en lo escultórico de San Miguel de Estella, para cuya portada se viene proponiendo una datación hacia 1170. En consecuencia, las soluciones arquitectónicas y escultóricas nos llevan al último tercio del siglo XII. Pero no concebimos una realización muy retrasada, por la importantísima presencia de motivos languedocianos que hacen perdurar lo habitual en la escultura navarra durante el segundo tercio de dicha centuria. En esas fechas se documenta la construcción en Navarra de otros templos funerarios, como el que promovió María de Lehet (propietaria por cierto de una hacienda en Torres) en Cofín, junto a Milagro, así como la existencia de cofradías del Santo Sepulcro (la de Estella se

menciona en 1123, la tudelana en 1170). Para terminar, algunos historiadores han estimado que la toma de Jerusalén por Saladino en 1187 supuso una desincentivación a la hora de edificar imitaciones del Santo Sepulcro en Occidente. Pero no es un dato determinante, porque sabemos que, por ejemplo, la Vera Cruz de Segovia fue consagrada en 1208. Como conclusión, consideramos que el último tercio del siglo XII (quizá la década de 1170 defendida por Uranga e Íñiguez o poco más tarde) es la época más probable de realización del Santo Sepulcro de Torres del Río.

Texto y fotos: JMA - Planos: MGA

Bibliografía

- ALTADILL, J., s.a., II, pp. 653-654 y 718-720; ARAGONÉS ESTELLA, E., 1996a, p. 159; BANGO TORVISO, I. G., 1992, p. 191; BIURRIN Y SOTIL, T., 1936, pp. 648-660; BRESCH-BAUTIER, G., 1974, pp. 319-341; BRESCH-BAUTIER, G., 1984; CAMPS CAZORLA, E., 1935 (1945), pp. 203-205; CARRERO SANTAMARÍA, E., 1997, pp. 457-477; CHUECA GOITIA, F., 1965, pp. 229 y 232; CMN, II**, 1983, pp. 536-542; CONANT, K. J., 1963, pp. 1-45; CONANT, K. J., 1991, pp. 195-198; CROZET, R., 1971, pp. 257-267; DUBOURG-NOVES, P., 1995, pp. 301-313; DURÁN GUDIOL, A., 1986, pp. 21 y 91-92; DURLIAT, M., 1964, pp. 71-72; DURLIAT, M., 1982, pp. 517-518; DURLIAT, M., 1993, p. 297; *Enciclopedia Universal Espasa-Calpe*, 1928, LXII, p. 1420; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1991, pp. 138 y 144; FERNÁNDEZ-LADREDA, C., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., 2002, pp. 271-277; *GÉN*, voz "Torres del Río", XI, pp. 17-18; GUDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J. A., 1948, p. 147; HUGO DE SAN VICTORE, *PL*, CLXXV, col. 37; HUICI, S. y T., 1923, pp. 253-259; HUICI, S., 1924, pp. 47-51; ÍÑIGUEZ ALMECH, F., 1968, pp. 181-235; JASPERT, N., 1991, pp. 93-108; JOVER HERNANDO, M., 1987, pp. 34-37; JOVER HERNANDO, M., 1994, pp. 90, 91 y 95; KING, G. G., 1918, pp. 154-165; KING, G. G., 1920, pp. 309-323; LACARRA, J. M., 1965, *passim*; LAMBERT, E., 1926, pp. 224-233; LAMBERT, E., 1928, pp. 1-8; LAMBERT, E., 1955, p. 90; LOJENDIO, L. M. de, 1967, pp. 266-300; LOJENDIO, L. M. de, 1975 (TCP 85), p. 26; MARTÍN DUQUE, A. J. *et alii*, 1991, pp. 294-295; MORET, J., 1684 (1890), III, p. 141; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., 2001, pp. 153-165; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y GIL CORNET, L., 2004; NAVALLAS REBOLÉ, A. y LACARRA DUCAY, M. C., 1986, pp. 375-376; OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, F., 2003, p. 204; ORDÓÑEZ, V., s. a. (TCP 47), pp. 6-9; ORDÓÑEZ, V., 1991, pp. 139-169; PLAULT, M., 1988; PALOL, P. y HIRMER, M., 1967, pp. 101-102; QUINTANILLA MARTÍNEZ, E., 1991, pp. 276-278; QUINTANILLA MARTÍNEZ, E., 2000, pp. 234-235; SUREDA PONS, J., 1985, pp. 296-297; SUTTER, H., 1997; TORRES BALBÁS, L., 1934, pp. 192-193; UNZU URMENETA, M., CAÑADA PALACIO, F. y LABÉ VALENZUELA, F., 1995, pp. 623-627; URANGA GALDIANO, J. E. e ÍÑIGUEZ ALMECH, F., 1973, II, pp. 149-159 y 249, y III, pp. 78, 99, 100, 161 y 254; VÁZQUEZ DE PARGA, L., LACARRA, J. M. y URÍA RIU, J., 1948, pp. 147-148; YÁRNOZ LARROSA, J., 1945, pp. 515-521; YARZA, J., 1979 (1984), pp. 78 y 288; ZORRILLA, P. E., 1914, pp. 129-139.