

La irrupción borgoñona en la escultura castellana de mediados del siglo XII (*)

José Luis Senra Gabriel y Galán
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

Durante las décadas centrales del siglo XII se percibe en algunos monasterios castellano-leoneses la influencia de la emblemática abadía de Cluny. Esta influencia institucional, en un momento en que la monarquía relaja su apoyo a la casa francesa, coincide con la práctica conclusión de los trabajos en las grandes canterías borgoñonas. Dos monasterios castellanos tradicionales, San Salvador de Oña y San Pedro de Cardena, son receptores directos de la expansión de aquellos talleres. A partir de este momento parece producirse la codificación de una serie de recursos y soluciones técnicas que, progresivamente diluidas, estarán presentes en buena parte de la escultura de la segunda mitad del siglo XII.

SUMMARY

During the central decades of the twelfth century, the influence of the emblematic abbey at Cluny is perceived in some monasteries from Castilla-Leon. This institutional influence, when the monarchy relaxes its support to the French House, is coincident with the conclusion of the work in the large burgudian masonries. Two traditional castilian monasteries, San Salvador de Oña and San Pedro de Cardena, are the direct receivers of those workshops' expansion. From that moment onwards, the codification of a series of resources and technical solutions seem to take place wich, slowly watering down, will be present in most of the sculpture from the second half of the twelfth century.

Durante los últimos años se han ido valorando progresivamente y en su justa medida las conexiones artísticas «pleno-románicas» castellano-leonesas con Cluny. Así, el conjunto bibliográfico tradicional que realzaba los contactos institucionales esta encontrando una respuesta material. En este sentido Serafín Moralejo ha incidido en el impulso cluniacense, vía la Gascuña y el Languedoc ¹.

En el presente trabajo trataré de justificar la apertura de una vía directa de influencia cluniacense que va a ponerse

de manifiesto en dos monasterios benedictinos castellanos, receptores, con mayor o menor intensidad, de las experimentaciones escultóricas borgoñonas.

I. EL FRONTAL DEL REFECTORIO DE OÑA

En el curso del año 1969, y a raíz de una serie de obras de reacondicionamiento en el refectorio del monasterio de

* Quiero mostrar mi agradecimiento a Mme. Dominique Vingtain, conservadora del Musée Ochier, por su cordial colaboración y facilidades prestadas para la toma de datos y fotografías, así como a todas aquellas personas que han hecho posible la elaboración de este artículo.

¹ Los estudios más recientes a este respecto se deben a: John WILLIAMS, «Cluny and Spain». *Gesta*, XXVII 1 & 2/1988, pp.93-101; Serafín MORALEJO, «Cluny et les débuts de la sculpture romane en Espagne», en: *Le gouvernement d'Hugues de Semur a Cluny* (Cluny, septembre 1988), Cluny 1990, pp.405-434; «Cluny y los orígenes del románico palentino: El contexto de San Martín de Frómista», en: *Jornadas sobre el arte de las órdenes religiosas en Palencia* (24 al 28 de Julio de 1989), Palencia 1990, pp.7-33; Debra HASSIG, «He Will Nake Alive Your Mortal Bodies: Cluniac Spirituality and the Tomb of Alfonso Ansurez». *Gesta* XXX/2 (1991), pp.140-153.

San Salvador de Oña, apareció en su muro Este y a una altura de tres metros del suelo una arcada con restos de pinturas² (Figs. A y I). Esta dependencia, ensalzada reiteradamente por los cronistas del monasterio por su gran fastuosidad, fue renovada en numerosas ocasiones desapareciendo su aspecto original de modo paulatino³.

Tras las remodelaciones experimentadas por el monasterio durante los siglos XV y XVI -la zona de servicios se trasladó de la panda oeste a la oriental- este frontal fue parcialmente destruido, concretamente su arco central, a causa de la apertura de una puerta que ponía en comunicación el comedor con la nueva cocina. Es muy posible que ya entonces se procediera a emparedarlo puesto que la ruptura del muro no parece que considerara mantener a la vista la obra, seguramente dejando sólo visible su inscripción, aunque, Fray Iñigo de Barreda, monje del monasterio a fines del siglo XVIII, ya no pudo verla. Resulta difícil establecer el grado de destrucción experimentado por el monasterio tras el turbulento siglo XIX -saqueado por las tropas napoleónicas, ocupado por el ejército durante las guerras carlistas y desamortizado en 1835-hasta 1880 en que lo adquiere la Compañía de Jesús. Sí se puede penosamente comprobar que la cubierta de madera que adornaba el refectorio y su sillería desaparecieron, procediéndose a una nueva renovación que consistió en estrechar la estancia por su muro sur y abovedarla⁴. Asimismo desconocemos en qué grado afectaron a esta dependencia las labores reconstructivas de los padres jesuitas. En 1967 el monasterio pasaba a manos de su actual propietaria, la Diputación Provincial de Burgos, que tras una serie de obras de reacondicionamiento lo dedicó a Sanatorio Psiquiátrico⁵. Dos años más tarde, en el curso de estos trabajos y tras retirar el anti-

guo revoque, apareció este frontal a ambos lados, como indicábamos, de la puerta de acceso a la cocina. Tras la emisión de un informe técnico, centrado fundamentalmente en las pinturas, en el cual se aconsejaba «arrancarlas con sumo cuidado para transportarlas al futuro museo en proyecto en el mismo Oña o al Provincial de Burgos»⁶ se procedió a extraer la pieza entera de su lugar a instancias del entonces párroco de Oña, el P. Agustín Lázaro⁷. Tras su colocación durante algún tiempo en la sala capitular -sede del anunciado museo- en cuyo muro meridional se pensó ubicar⁸, en la actualidad se encuentra en un avanzado estado de degradación en la panda norte del claustro soportando las rudas inclemencias de la climatología castellana (Fig. 2).

I. 1. Cronología

¿Una inscripción conmemorativa?

En 1675 un monje de Oña, fray Gregorio de Argaiz, tras describir el refectorio del monasterio que consideraba obra del abad Juan de Castellanos (1136/37-1160), recogía una inscripción «que tiene a la cabeçera donde fe afsienta el Prelado» que justificaba su aseveración. En ella se podía leer: «IN ERA DECIES CENTENA, BIS QUINQUAGENA, SEPTIESDENA, TERTRINA FACTUM EST HOC OPUS, REGNANTE IMPERATORE DOMNO ALDEPHONSO IN TOLETO, ET PER OMNES HESPERIAS». Aunque no nos refiere el lugar exacto en el que se desarrollaba señala que estaría «a la cabeçera donde se asienta el Prelado», es decir en la zona oriental de la dependencia, lugar

² S.A. «Pinturas en el antiguo refectorio del Convento de Oña. Informe técnico». *Boletín de la Institución Fernán Gonzalez*, 165 (1969), pp.386-387.

³ «Acabòse en tiempo de Don Iuan de Castellanos el Refectorio, que es una de las obras mas costosas, y curiosas de Castilla; porque todos los assientos, y respaldares de los Monges, son de Taracea, y la pieza es de grande capacidad, limpieza y claridad, aunque el Artesonado de arriba, dizen, que es obra de Don Sancho, ú Don Pedro de Viruesca, Abades famosos de Oña, y que assi lo dicen unas letras Lombardas, que le rodean, que yo nunca he podido leer, aunque lo he procurado» (Gregorio ARGAIZ *La Soledad Laureada por San Benito y sus hijos en las iglesias de España*. Madrid 1675, t.VI, p.457). «La Pieza del Refectorio es muy antigua: pues fue concluída por los años de mill ciento y quarenta y uno. Es magnífica, y hermosa en grande manera como fabricada para una Comunidad tan quantiosa; pues tiene de longitud quarenta y ocho passos, y de ancho treinta y siete pies. Se ha renovado muchas veces, y hoy solo han quedado las Paredes, y un rico, y magestuoso artesonado, en forma de Boveda anaranxada. Hay memoria de lo que fue en sus principios, pues dice que tubo grande reputación, de aver sido entonces una de las obras mas costosas, y curiosas de Castilla, y verdaderamente, que lo da a entender el referido artesonado; porque tiene un ensamblaxe, y embutido singular, y peregrino. Es dorado, y pintado, con intervezadas, y muchas Pinturas al olio de varios Santos; y lo que mas le hace sobresalir es un estrellado de Rosetas doradas, y unas grandes Piñas de talla doradas, que se descuelgan acia abaxo, con el oro tan fresco y brillante como si se acabaran de dorar, siendo assi, que quantan ya cerca de siete siglos. Y dice assimismo la memoria que los assientos de los Monges eran de taracea muy delicada, con sus muy pulidos respaldares dorados y pintados» (Fray Iñigo de BARREDA: *Historia de la Vida del Glorioso Aragonés, el gran P.S.Iñigo Natural, y Patrón de la Ciudad de Calatayud, y Abad del Real Monasterio á expensas de sus Devotos Hijos*. 1771 (Ms., Diputación Provincial de Burgos). Libro VI, pp.362-363; P. Enrique HERRERA Y ORIA: *Oña y su Real Monasterio hoy Colegio de PP.Jesuitas según la descripción inédita del monje de Oña Fr.Iñigo de Barreda*. Madrid, 1917, pp.164-165).

⁴ Esta pérdida cubierta debió ser similar a la que aún hoy puede contemplarse en los templetos de los sepulcros reales que han sido adscritos por M^a Pilar SILVA MAROTO al entallador Fray Pedro de Valladolid que trabaja en Oña a fines del siglo XV («El monasterio de Oña en tiempo de los Reyes Católicos». *Archivo Español de Arte*, XLVII, (1974), pp.123-125).

⁵ A. LAZARO LOPEZ: *Oña. La villa condal en la Historia y en el Arte*. Bilbao 1977, sp.

⁶ SA. «Pinturas en el antiguo refectorio del Convento de Oña. Informe técnico» (1969), pp.386-387. Aunque sumidas en una degradación paulatina, aún pueden observarse los restos de las pinturas que apuntan hacia una cronología gótica y que, sustituyendo posiblemente a las primigenias, representan los rostros de un apostolado de la Última Cena.

⁷ El arco más meridional permanece en el refectorio ante las dificultades que impuso su extracción, pues el muro sur de la dependencia se adelantó durante el siglo XVIII a fin de acortar su gran anchura -8.90 m, colocándose a la altura de dicho fragmento. Una vez liberado el frontal, el P. Agustín Lázaro realizó una reconstrucción hipotética que actualmente se exhibe en el claustro.

⁸ Felipe de ABAJO ONTANON: Proyecto de restauración de la sala capitular, antesacristía y sacristía de la iglesia parroquial de San Salvador de Oña (provincia de Burgos). Julio 1971. Memoria, p.2 (IRCBC., Madrid).

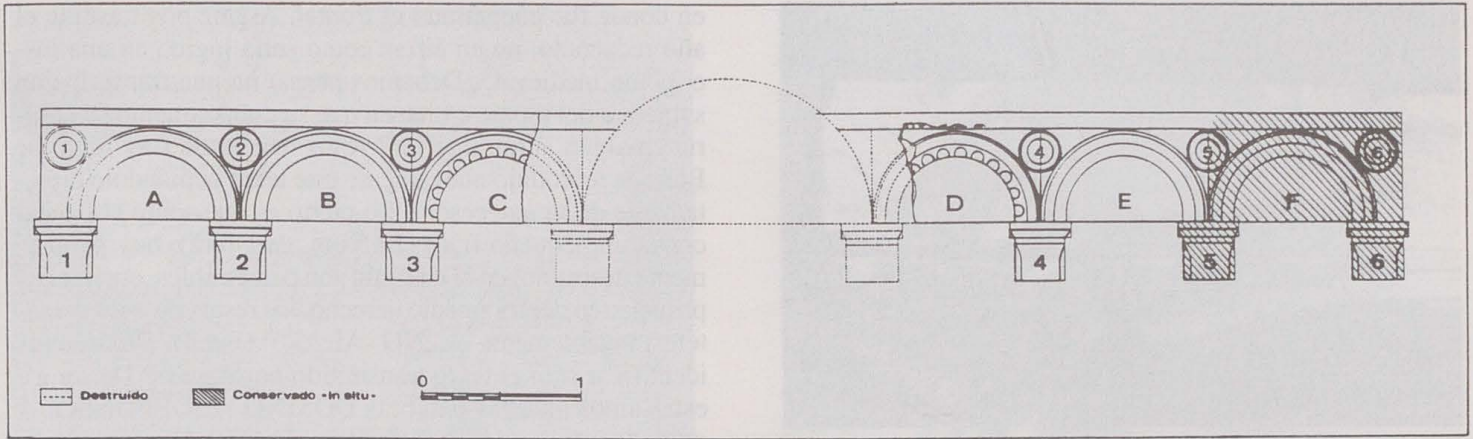


Fig. A. San Salvador de Oña (Burgos). *Reconstrucción del frontal del refectorio.*

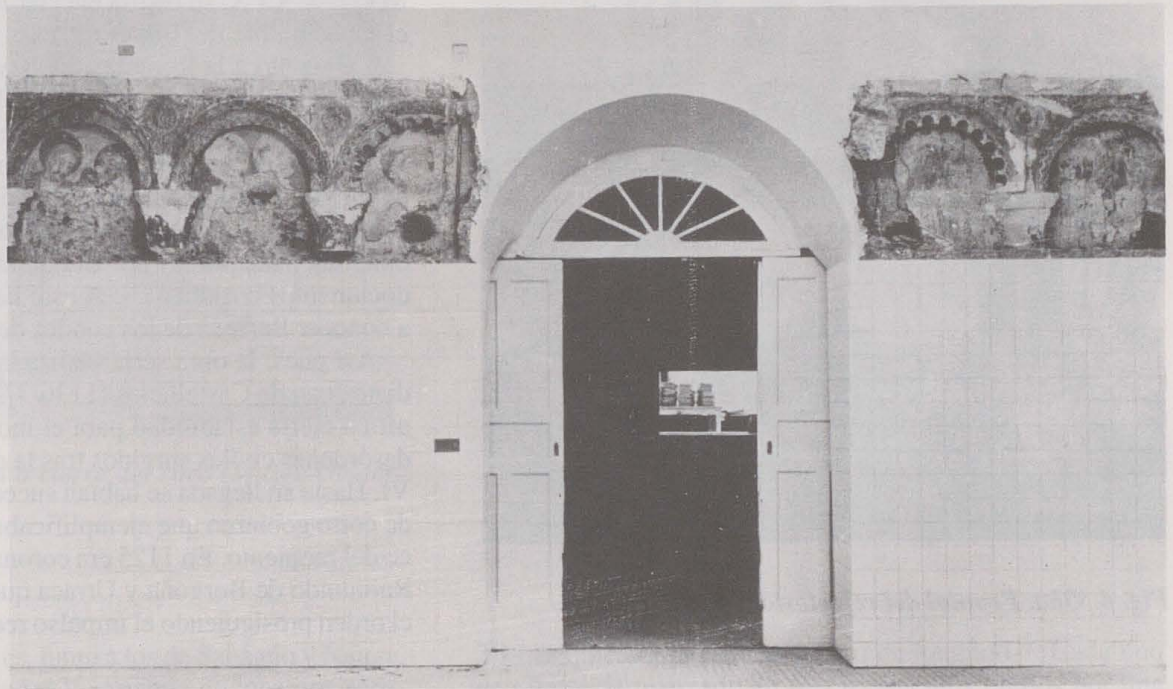


Fig. 1. San Salvador de Oña. *Refectorio del Monasterio. Frontal tras su descubrimiento en 1969 (Foto Virgilio Soto)*



Fig. 2. Oña. *Frontal del refectorio. Estado actual en la panda norte del claustro.*



Fig. 3. Oña. Frontal del refectorio. Restos de la inscripción conmemorativa.



Fig. 4. Oña. Frontal del refectorio. Arco B.

en donde fue encontrado el frontal. Argaiiz nos trasmite el año redactado, no en cifras como sería lógico en una inscripción medieval. ¿Debemos pensar en una transcripción subjetiva del monje o bien en que su conocimiento se basaría en algún autor anterior? Años más tarde fray Iñigo de Barreda reprodujo nuevamente este texto copiándolo directamente de su antecesor⁹. Lo cierto es que sobre el frontal corría un pequeño friso (10,5 cm. de altura), hoy parcialmente destruido, en el cual aún son perceptibles, encima del primer arco del fragmento derecho, los restos de unos caracteres, posiblemente «...NO AL...»¹⁰ (Fig.3). ¿Podríamos identificar aquí el texto transmitido por Argaiiz? De ser así estaríamos ante las palabras DOMNO ALDEFONSO. A pesar de su extensión y contando tanto con las posibles abreviaturas como con la interrupción central que habría de provocar, como veremos más adelante, un arco de mayor tamaño, si convertimos la cifra del año en números romanos, ERA M C L X X I X, se podría encajar la referida inscripción en el espacio libre del friso.

En cuanto a la formulación, hay que señalar que encaja dentro del monocorde espectro del lapidario medieval, aunque la asignación del reinado del monarca «per omnes Hesperias» se sale de la rutina cancelleresca. Esto podría explicarse dentro de un erudito contexto monacal del que tenemos varios ejemplos en las transcripciones sepulcrales onienses transmitidas por Berganza¹¹ e incluso en algunos documentos coetáneos¹². A esto hay que añadir las que da a conocer Barreda de los condes de la Bureba¹³.

Así pues, la obra sería realizada durante el amplio abadiato Juan de Castellanos (1136/37-1160), periodo que significó cierta estabilidad para el monasterio después de los desórdenes civiles surgidos tras la desaparición de Alfonso VI. Hasta su llegada se habían sucedido una serie de abades de corto gobierno que ejemplificaban el turbio clima político del momento. En 1125 era coronado Alfonso VII, hijo de Raimundo de Borgoña y Urraca que procedió a restablecer el orden prosiguiendo el impulso reconquistador¹⁴. Durante

⁹ BARREDA, *op.cit.*, p.362; HERRERA ORIA, *op.cit.* pp.164-165.

¹⁰ Detrás de estos últimos caracteres quedan aún los restos de un quinto del que sólo resta el trazo inferior, en sentido horizontal, que dificulta el desarrollo completo del nombre del monarca, por lo que las abreviaturas, por otro lado algo rutinario en las inscripciones medievales, serían evidentes.

¹¹ Fr. Francisco de BERGANZA: *Antigüedades de España propugnadas en las noticias de sus Reyes y condes de Castilla la Vieja: en la Historia Apologética de Rodrigo Díaz de Bivar, dicho el Cid Campeador y en la Coronica del Real Monasterio de San Pedro de Cardeña*. Madrid 1719, vol.I, lib.IV, cap.XVI, pp.310-311; cap.XVII, pp.314-315; cap.XVIII, pp.317-318; lib.V, cap.XIII, p.435; cap.XXXVII, p.567.

La biblioteca de Oña contaba a comienzos del siglo XIII con una prolija sección de libros de Gramática con autores como Terencio, Juvenal, Virgilio, Ovidio, Lucano, o Salustio, que admitiría la comparación con la que había en Ripoll (Manuel SANCHEZ MARIANA: «Notas sobre la biblioteca monástica de San Salvador de Oña». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXXII (1979), pp.479-480). También sobre la biblioteca oniense: Fidel FITA: «El abad San Iñigo y dos códices del monasterio de Oña». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XXXVIII (1901), pp.206-213; Manuel C. DIAZ Y DIAZ.: «La cultura altomedieval». En: *Historia de Burgos, II (Edad Media)*, Burgos 1987, pp.229 y 235-236.

¹² Dos documentos del cartulario del monasterio utilizan una fórmula similar a la hora de referirse al monarca. El primero, de 1144, es la relación de las heredades concedidas por Juan Moriellez y su mujer doña Haro al monasterio: «Regnante Aldefonso imperatore in Toletto et in Almaria et in Baeça et per omnem Ispaniam» (Juan DEL ALAMO: *Colección diplomática de San Salvador de Oña (822-1284)*. Madrid 1950, tomo I, doc.193, pp.229-231). El segundo, de 1150, es la cesión del derecho de patronato de un monasterio al de Oña: «Regnante imperatore Aldefonso in Baeça et in Almaria et in Toletto et per omnes esperianas partes» (tomo I, doc.208, pp.251-252).

¹³ A comienzos del siglo XVI se renovó el claustro realizándose nuevos sepulcros para los condes. Es fácil que se rescataran entonces las antiguas inscripciones que los adornaban, copiándose en unas placas conservadas actualmente. En el sepulcro del conde Gómez González, fallecido en 1117 se lee: «Gumius Hesperias qui sic defenderat oras/ Hector ut illiacas, Coniuxque Urraca fidelis/ Hic gelidas hyemes, hic grati tempora veris/ Yre vident, calique, nihil constare sub axe». El de Rodrigo Gomez, su hijo (+ 1153): «Clara temistoclis doctas subegit Athenas./ Gloria: totius Roderici fama replevit./ Hesperia fines, yacet hic, Elviraque coniux: qui super Astrigeri, letantur culmina cali» (BARREDA, pp.345-346).

¹⁴ Para el periodo de Alfonso VII: John Frank STEPHENS: *Church Reform, Reconquest, and Christian Society in Castile-Leon at the time of the Gregorian Reform (1050-1135)*. Binghamton 1977; Manuel RECUERO ASTRAY: *Alfonso VII, emperador. El imperio hispánico en el siglo XII*. Madrid 1979.



Fig. 5. Cluny III. Cancel o cierre del coro (Musée Ochier, Cluny)



Fig. 6. Oña. Frontal del refectorio. Capitel nº 2.

su reinado el monasterio es, junto a los de Sahagún y Nájera, uno de los más beneficiados¹⁵. Aunque no tenemos constancia de su presencia en Oña durante el año 41, lo que no sería difícil¹⁶, debió trasladarse cinco años después de esta fecha¹⁷.

I. 2. Análisis descriptivo

Se trata de dos bloques de caliza blanca policromada en su cara visible de 0,27 m. de profundidad, 0,60 de altura y

3,17 (izquierdo) y 2,03 (derecho) de longitud¹⁸. Cada uno de ellos está realizado en tres fragmentos unidos por una sutura que corta por la mitad las enjutas¹⁹ (Figs. 2 y 4). Formarían parte de un conjunto que vendría definido por el frente oriental del refectorio -8,90 m.- del que, contando con el arco que aún queda «in situ», restaría 1.86 m., aproximadamente el espacio que ocuparía un desaparecido arco central. Lamentablemente fustes y basas posiblemente habrían sido también destruidos.

En la península no conservamos piezas similares, si bien

¹⁵ Esther PASCUA ECHEGARAY: «Hacia la formación política de la monarquía medieval. Las relaciones entre la monarquía y la iglesia castellano-leonesa en el reinado de Alfonso VII». *Hispania*, XLIX/172 (1989), p.423. Las relaciones documentales de Oña con Alfonso VII han sido tratadas ya en otro lugar (José Luis SENRA GABRIEL Y GALAN: «Arquitectura en el monasterio de San Salvador de Oña durante los siglos del románico», en: *III Jornadas Burgalesas de Historia. Burgos en los siglos centrales de la Edad Media (15-18 abril 1991)*. (En prensa).

¹⁶ Durante 1141 recorre el eje este-oeste al menos en tres ocasiones (RECUERO ASTRAY, *Alfonso VII, Emperador...*, 1979, pp.218-219).

¹⁷ En noviembre de 1146 es enterrado en el monasterio el infante García, hijo del monarca cuya tutela había sido encomendada al conde burebano Rodrigo Gómez y a su esposa Doña Elvira (Juan del ALAMO, op.cit., 1950, Vol.1, doc.177, pp.211-213; Félix SAGREDO FERNANDEZ: «La tenencia de Bureba en la primera mitad del siglo XII», en: *Homenaje a Fray Justo Pérez de Urbel. Studia Silensia III*. Abadía de Silos 1976, vol.I, pp.209-210).

¹⁸ Bloque A: 1.28 m.; bloque B: 1.12 m.; bloque C: 0.76 m. por su parte superior; bloque D: 0.90 m. por su parte superior; bloque E: 1.12 m.

¹⁹ Aún pueden observarse las incisiones de las líneas maestras del trabajo previo a la talla para cuya mecánica resulta muy clarificador el trabajo de Danielle Valin JOHNSON: «The Analysis of Romanesque Architectural Sculpture: Verifying the Steps of a Methodology». *Gesta*, XXVIII/1 (1989), pp.11-20. Por otro lado conocemos por un documento de 1465 dos de las canteras de las que se nutría la fábrica de Oña: la de Valdeperros y la de Escobados (SILVA MAROTO, op.cit., p.111).



Fig. 7. Cluny III. Capitel procedente del nártex (Musée Ochier, inv. 58. 2. 1. Cluny).

la decoración de los refectorios mediante la incorporación de arcos en su frente principal, el oriental, no debió ser extraña²⁰. Sin embargo la composición general de nuestra escultura mantiene una similitud más que casual con los fragmentos aparecidos en el curso de las excavaciones de Cluny, identificados por Conant como restos del cancel del coro de la gran iglesia²¹ (Fig.5). La articulación mediante tres cuerpos, basa, fuste y entablamento, y de este último a base de arcos de medio punto decorados con arquivoltas y rosetas en sus enjutas, es el utilizado por nuestro frontal con una escala algo mayor²². Se trata pues de una composición clásica a base de arcos con rosetas a modo de medallones, recurso bastante usual durante la Alta Edad Media, incluso en el ámbito peninsular; así lo podemos ver en edificios como Santa María del Naranco.

Conviene entrar en un aspecto: la utilización de tímpanos e intercolumnios como soporte pictórico (Fig.1). Los fragmentos que se conservan merecerían un estudio técnico a fin de precisar la existencia de pinturas coetáneas -tal y como señala el informe emitido tras su descubrimiento-, o bien de algún otro tipo de decoración aunque esto último no parece probable. Así, el coro cluniacense alterna en alguno de sus tramos arcadas abiertas con otras ciegas, éstas decoradas con flores esculpidas²³ (Fig.5).

a/ Capiteles.

De los ocho capiteles con que contaría la pieza se conservan sólo cuatro (al.0,25; anch.0,24; pr.0,12) con sus ábacos (al.4,5 cm.), desgraciadamente bastante destruídos en el curso de las obras que produjeron el descubrimiento, de los que tres corresponden al fragmento izquierdo y uno al derecho casi totalmente perdido. Como se trasluce del análisis del conjunto, existe una total simetría -así como un incremento en la complejidad en sentido centrípeto- de la que se hacen eco también los capiteles²⁴: concretamente el número 4 es idéntico al 3.

El capitel 1 es el más sencillo del conjunto, quizá debido a que su cara izquierda permanecía oculta por el muro norte del refectorio y sintetiza la composición del resto mediante amplias hojas lisas y apuntadas en las esquinas y otra central, sólo visible en su parte superior, con nervio en el centro.

El capitel número 2, a base de tallos con una resolución plenamente inmersa en el hacer de los talleres que concluían la inmensa fábrica de Cluny III, presenta una sabia adaptación de sus elementos a un marco rectangular, reforzando sus esquinas mediante la mayor amplitud en ellas del motivo vegetal escogido, de un modo ampliamente desarrollado en Borgoña; en este caso haces de tallos concluídos en volutas (Figs. 4 y 6). La composición se equilibra mediante hojas pentafoliadas y largos tallos ramificados y rematados con piñas en los frentes (Fig.6). Si bien el conjunto resultante no lo encontramos en los talleres cluniacenses, un análisis de cada uno de sus componentes si nos permite esta conexión: volutas a base de tallos de doble vertiente aparecen en un capitel de la colección Rebillard²⁵, piñas con similar resolución en el 58.2.1 del Musée Ochier²⁶ (Fig.7). Incorpora un

²⁰ En este sentido podemos destacar el refectorio del monasterio premostratense de Santa María la Real de Aguilar de Campoo.

²¹ Kenneth John CONANT: *Cluny. Les églises et la maison du chef d'ordre*, Mâcon, 1968, fig.184. Más recientemente C.Edson ARMI y Elisabeth B.SMITH han desarrollado esta hipótesis en un meticoloso trabajo («The Choir Screen of Cluny III». *Art Bulletin*, LXVI/4 (1984), pp.556-573). En España el único coro románico que conocemos reproduce una articulación similar al cluniacense y debió iniciarse en la última década del siglo XII (R. OTERO NUÑEZ y R. YZQUIERDO PERRIN: *El coro del Maestro Mateo*. La Coruña 1990).

²² Con una altura de algo más de un metro y 1.09 m. de anchura en cada uno de sus arcos -incluidas las arquivoltas- el coro de Cluny realiza las flores con un radio de 0,16 m.

²³ ARMI-SMITH, op. cit., p. 572, fig.3. Otros tramos presentan arcos abiertos continuos (Brigitte MAURICE: «Eléments d'une clôture de chœur ou chancel (?)», en: *Cluny III. La Maior Ecclesia*, pp.98-100, fig.108).

²⁴ Este aspecto ha sido estudiado en Borgoña por Neil STRATFORD, a partir de la distribución de capiteles en las iglesias de la zona, composición que él denomina «sistema de capiteles pareados» («Romanesque sculpture in Burgundy. Reflections on its geography, on patronage, on the status of sculpture and on the working methods of sculptors». En: *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*. Vol.III: Fabrication et consommation de l'oeuvre, Paris 1990, pp.240 y ss).

²⁵ *Cluny III. La Maior Ecclesia*. Fig. 110, pp.100. También en una roseta conservada en el Musée Ochier (inv. 1906-8). Ver SAULNIER-STRATFORD, op.cit., pl. 134. Estas composiciones a base de volutas, pero restringidas a los ábacos, son especialmente frecuentes en los talleres del Mediodía francés como podemos observar en la iglesia abacial de Saint-Sever (v.: Jean CABANOT: *Gascogne Romane*. La Pierre-qui-Vire 1978, fig.31; M. DURLIAT: *La Sculpture Romane de la Route de Saint-Jacques*. Mont-de-Marsan 1990, fig.142 y 147).

²⁶ *Cluny III. La Maior Ecclesia*. Fig.96, pp.92-93. Ver también el capitel del nártex de Cluny referido en la nota 67.



Fig. 8. Oña. Frontal del refectorio. Capitel nº 3.



Fig. 9. Cluny III. Capitel procedente del nártex (Provis. Musée Farinier. Cluny).

ábaco desgraciadamente muy fragmentado en el que se adivina una composición que repite en cierto modo los elementos del capitel a base de tallos y volutas.

El capitel número 3 se resuelve mediante hojas de acanto con una composición similar al anterior; sin embargo el resultado es más claramente cluniacense (Figs.8). Este motivo, básico del tipo corintio, fué precisamente uno de los más ensayados por la plástica de los talleres de la abadía borgoñona²⁷. Los detalles afirman y refuerzan totalmente esta filiación: las interjecciones de las hojas cuadrangulares con tres pequeñas barras o filetes a modo de rugosidades²⁸, el profundo corte de las hojas puntiagudas, en fin, las suaves líneas que las separan entre sí (Fig.8). Una comparación con los capiteles de Cluny, sin olvidar la manifiesta diferencia de tamaños, evidencia lo dicho; concretamente con el 78.25 del Musée Ochier²⁹, y con un segundo de núcleo ortogonal conservado momentáneamente en el Musée Farinier (Fig.9). Las relaciones se hacen también extensibles a Autun en el haz cóncavo de finas hojas que centra el capitel; concretamente con el del «Árbol de Jesse» de la catedral borgoñona aunque allí se desarrolla con forma convexa³⁰ (Fig.10). El ábaco, también prácticamente perdido, se decora mediante hojas lanceoladas en una composición idéntica a la de la arquivolta superior del segundo arco (B).



Fig. 10. Autún. Catedral de San Lázaro. Capitel de la nave.

²⁷ Denise JALABERT: *La flore sculptée des monuments en France*. Paris 1965, pp.62-64. Como ha señalado Eliane VERGNOLLE, «le chantier de Cluny III offre donc un étonnant raccourci de toutes les spéculations des sculpteurs romans sur le thème corinthien» («Fortune et infortunes du chapiteau corinthien dans le monde roman». *Revue de l'Art*, 90 (1990), pp.28-30).

²⁸ Este sencillo procedimiento de «arrugar» las juntas de las hojas no aparece en los capiteles de las zonas occidentales de Cluny III -coro y restos de los dos transeptos- y sí en las más tardías.

²⁹ *Cluny III. La Maior Ecclesia*. P.95, fig.95.

³⁰ Denis GRIVOT y George ZARNECKI *Gislebertus sculpteur d'Autun*. Paris 1960, pp.62-63, pl.15. Ambos autores apuntan el periodo 1125-1135 para la realización del trabajo escultórico de Autun.



Fig. 11. Oña. Frontal del refectorio. Arco C. Detalle de las arquivoltas.

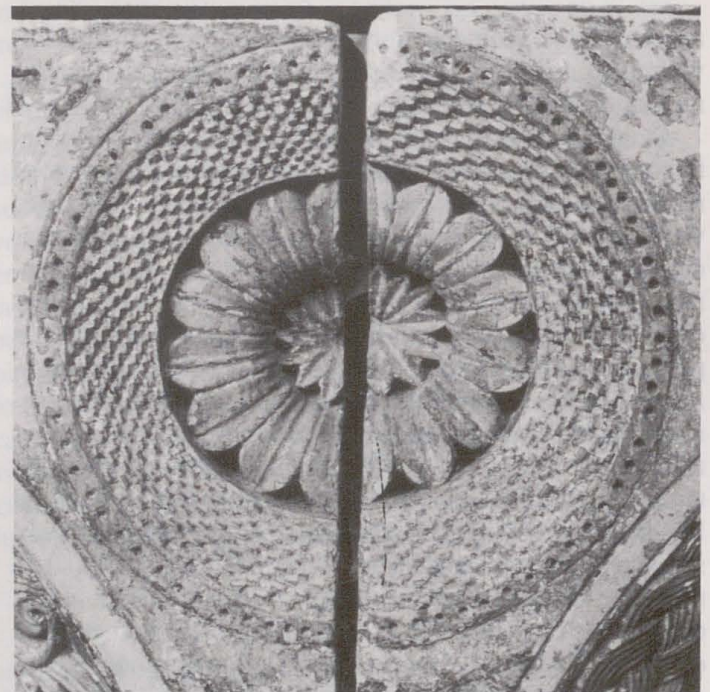
b/ Arquivoltas

Conservamos tres tipos de ornamentaciones. En el arco A, y sintonizando con el aire del capitel derecho, las arquivoltas están sin labrar y la exterior peraltada. En el B la exterior desarrolla hojas trilobuladas contrapuestas, recurso muy difundido en el románico pleno³¹, que recuerda en su labrado el friso procedente de la gran portada de Cluny III. La interior a base de zig-zags plantea mayores dificultades a la hora de buscar relaciones con Cluny, aunque lo encontramos resuelto de similar modo en la arquivolta exterior de la portada meridional del transepto de Paray-le-Monial³² (Fig.4). El arco C se desarrolla con trenzados en su arquivolta exterior³³ y la interior angrelada³⁴ introduciendo en los peque-



Fig. 12. Oña. Frontal del refectorio. Roseta nº 1.

Fig. 13. Oña. Frontal del refectorio. Roseta nº 3.



³¹ Jurgis BALTRUSAITIS: *Formations, déformations. La stylistique ornementale dans la sculpture romane*. Paris 1986, pp.38-39.

³² Raymond OURSEL: *Bourgogne Romane*. La Pierre-qui-Vire 1974, lám.63. También encontramos este motivo en uno de los marcos de las rosetas del frontal de altar de Cluny de 1130.

³³ Los trenzados, recurso por otro lado arraigado en la cantería de Oña como significan dos de los capiteles plenorrománicos conservados y la única arquivolta de la puerta interior del hastial, aparece también desarrollado en las jambas de la gran portada de Cluny y en muchos edificios de su entorno (K.J. CONANT: «Five Old Prints of the Abbey Church of Cluny». *Speculum* (1928), pp.401-403, figs.1-3).

³⁴ Los arcos angrelados, tan difundidos durante el románico pleno como merecedores de un estudio sistemático de carácter monográfico, se incorporan con frecuencia al léxico decorativo arquitectónico. En Francia su utilización durante este periodo va a ser temprana como se puede ver en las decoraciones de las mesas de altar del área languedociana (Paul DESCHAMPS: «Tables d'autel de marbre exécutées dans le midi de la France au X et au XI siècle». *Mélanges d'histoire du Moyen Age offerts à M.Ferdinand Lot*, Paris 1925, pp.137-168). Su origen hispánico

ños arcos diminutos motivos vegetales³⁵ (Fig.11). Este último recurso nos lleva, nuevamente con la lógica diferencia de escalas, a la portada occidental de Cluny III en cuya arquivolta interior los arcos angrelados llevaban injertados pequeñas figuras angélicas³⁶.

c/ Rosetas

Las enjutas se articulan mediante cinco rosetas³⁷ (0,27 m. de radio) de dos tipos diferentes; la divergencia entre ambas se centra en una de las franjas, abilletada en una y combinando hojas lisas y estriadas, a modo de piñas, la segunda, mientras que los marcos se decoran con perforaciones (Figs.12 y 13). Este sencillito motivo fue ampliamente desarrollado por los talleres borgoñones como podemos observar en los múltiples fragmentos que subsisten en los principales focos escultóricos³⁸. Es la corona intermedia la más ortodoxa dentro del léxico cluniacense resolviéndose de idéntico modo a las de la mayor parte de los de la flores borgoñonas³⁹.

d/ Policromía

El temprano emparedamiento de que fue objeto el frontal ha posibilitado la conservación de una fina capa de pintura, recurso lógico en la escultura medieval, muy probablemente la originaria, en donde priman los tonos verdes (capiteles) y azulados (arquivoltas) junto al cadmio y el oro, restringidos estos fundamentalmente a las flores. Esta policromía se ve además dinamizada por la inclusión de pequeños motivos geométricos y florales -retículas romboidales y hojas trifoliadas en las enjutas de los arcos angrelados- que, en definitiva, vienen a suplir el vacío de las superficies no esculpidas. No tuvieron la misma suerte los fragmentos del coro cluniacense cuya más que probable policromía desapareció tras su destrucción⁴⁰.

I. 3. Análisis estilístico

El frontal de Oña es una variante decorativa de un elemento clave en la organización del espacio litúrgico como es el coro cluniacense, realizado según apuntan Armi y Smith

y su incorporación al léxico constructivo cluniacense ya fue señalado por Joan EVANS (*Cluniac Art of the Romanesque Period*. Cambridge 1950; pp.38-39, láms.46-55) y recientemente de modo más específico en la obra de Katherine WATSON, que además realiza una clasificación de los mismos (*French Romanesque and Islam. Andalusian elements in French architectural decoration c.1030-1180*. Oxford 1989; cap. IV, pp. 109-164).

En nuestro país es la catedral compostelana la que los introduce con un carácter monumental (Sobre las influencias del arte hispano-árabe: FRANCISCO ANTON: «Las influencias hispano-árabes en el arte occidental de los siglos XI y XII». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Vol.III (1934-35), pp.221-257; Manuel GÓMEZ MORENO: *El arte románico español. Esquema de un libro*. Madrid 1934; José GARCÍA ROMO: *La escultura del siglo XI (Francia-España) y sus precedentes hispánicos*. Barcelona 1973). Destaca su adecuación a marcos más modestos en el sepulcro de «Mudarra», originario de San Pedro de Arlanza y hoy conservado en el claustro de la catedral de Burgos, en cuya losa inferior aún se lee el epitafio de la difunta, Godo, fallecida en 1105, fecha «post quem» para fijar su cronología (GÓMEZ MORENO *op.cit.*, pp.96-97, lám.CXVIII; José PÉREZ CARMONA: *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*. Burgos 1974 (1959), pp.46-47, fig.167).

³⁵ Este pequeño motivo podría encontrar un contacto formal en los remates que forman parte de las hojas de una roseta procedente de Cluny, actualmente en el Musée Ochier (inv.1906-8) (Ver: SAULNIER/STRATFORD: *op. cit.*, pl.134) así como con los de un capitel procedente de la nave o el nartex de la gran iglesia (*Cluny III. La Maior Ecclesia*. Pag.92, fig.96, Musée Ochier, inv.58.2.1. Ver figura 7 de este artículo). Por otro lado la incorporación de frutos compuestos a base de granos homogéneos se encuentra muy difundido entre los capiteles de Autun (GRIVOT-ZARNECKI: *op. cit.*, pl. 14 b, 16, 61, 65...; JALABERT: *op. cit.* pp.67 y ss. vease también la figura 11 de nuestro texto).

³⁶ CONANT: «Five Old Prints ...», *op.cit.* pp.401-403, figs.1-3; *Cluny. Les églises...*, *op. cit.*, pp.100-102, figs.27-30 y 185. Ver también: Joseph TALOBRE: «La reconstitution du portail de l'église abbatiale de Cluny». *Bulletin Monumental*, 102 (1944), p.229.

Arquillos con motivos decorativos en su interior los encontramos adaptados en las cornisas de edificios tardorrománicos peninsulares durante la segunda mitad del siglo XII. En este sentido destaca San Vicente de Avila, construcción paradigmática en el influjo borgoñón incorporado en estos momentos al románico de nuestro país aunque José Carlos VALLE PÉREZ explica esta solución abulense mediante la asimilación añadida de un recurso que habría que buscarse en el «Centro-Oeste de Francia, particularmente en el Poitou y en obras del tipo de la fachada principal de la iglesia de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers («Las cornisas sobre arcos en la arquitectura románica del noroeste de la Península Ibérica». *Compostellanum*, XXIX (1984), pp.317 y ss.; también en «Les corniches sur arcatures dans l'architecture romane du nord-ouest de la péninsule ibérique». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XV (1984), pp.225-262).

³⁷ Este recurso plástico, que al parecer no surgió en ninguna escultura «in situ» en Cluny hasta el proyecto final de la fachada occidental, es considerado por ARMI Y SMITH una decoración típicamente cluniacense (*op.cit.*, p.568). En España y durante el románico pleno las rosetas con cierto desarrollo aparecen restringidas a las metopas de la fachada de las Platerías en la catedral de Santiago de Compostela y a la cabecera de la catedral de Jaca y edificios en su órbita (v. GÓMEZ MORENO, *op.cit.*, láms.CLXXXIII-CLXXXIV).

³⁸ JALABERT: pp.67-68; en Vézelay: SAULNIER/STRATFORD: figs.267, 282, 283; Francis SALET: *La Madeleine de Vézelay*. Melun 1948, pl.43.

³⁹ Las similitudes pueden observarse -sobre todo en sus pétalos intermedios- con las rosetas realizadas en el frontal de altar que CONANT considera de la consagración definitiva del templo, realizada en 1130 por Inocencio II durante el abadiato de Pedro el Venerable (CONANT: *Cluny. Les églises*, *op.cit.*, (1968), pp.109-110, fig.180) y en menor medida con las del coro de Cluny III (ARMI/SMITH: p.557; Charles T. LITTLE: «Romanesque Sculpture in North American Collections. XXVI.The Metropolitan Museum of Art. Part VI. Auvergne, Burgundy, Central France, Meuse Valley, Germany». *Gesta*, XXVI/2 (1987), p.160-161, fig.8. Asimismo se perciben conexiones con las flores de la antena o nartex de Vézelay (Francis SALET: *La Madeleine de Vézelay*, *op. cit.*, Pl.43, nº XIX). Aún tenemos que referirnos a un fragmento aparecido bajo el suelo de la sala capitular que reproduce lo que podría ser una nueva roseta de radio idéntico a las del frontal. Aunque resulta arriesgado vincularla a este -presenta un marco a base de entrelazos y en su interior unas «patas» dos de las cuales invaden el marco- es más que posible una autoría coincidente.

⁴⁰ El fragmento conservado en el Museo «The Cloisters» conserva algunos restos (LITTLE: «Romanesque Sculpture...», *art.cit.*, pp.160-161, fig. 8). Cabría sugerir la posibilidad de una aproximación a la policromía de la realizaciones cluniacenses a través de este frontal. Sobre la policromía de Cluny III: Helen KLEINSCHMIDT: «Notes on the polychromy of the Great Portal at Cluny», en: K.J.CONANT: «Mediaeval Academy Excavations at Cluny, X». *Speculum*, XLV (1970), pp.36-39; CONANT: *Cluny. Les églises...*, *op. cit.*, p.102.

hacia 1120-1130, al final del periodo de construcción de Cluny III, cuando probablemente la iglesia estaba siendo equipada con el mobiliario litúrgico necesario para su consagración por Inocencio II en 1130⁴¹. Los tímpanos aquí se utilizan como soporte pictórico al que se sumarían los espacios de los intercolumnios, prescindiendo del trabajo escultórico que presenta el coro de Cluny.

¿Pero en qué contexto se habría realizado esta obra? Hacia 1120-1130 se encuentran en plena actividad los más pujantes talleres borgoñones concluyendo sus obras en el curso de la siguiente década. Antes de 1135 estaría concluida la fachada oeste de Cluny III⁴²; con las dificultades que supone la nula documentación, el nartex, se realizaría en varias campañas, la primera de las cuales ejecutaría los dos primeros tramos entre 1135 y 1145⁴³. Por otro lado, entre 1125-35 sería realizada la obra escultórica de Autun⁴⁴ con la que esta parte del monasterio ha sido vinculada⁴⁵. Tanto en varios de sus motivos como en la ejecución, el frontal oniense evidencia una dependencia total respecto a los talleres borgoñones del segundo cuarto del siglo XII.

Desgraciadamente no podemos precisar nada más sobre la autoría de esta obra para cuya realización, dado su tamaño, no sería preciso más que un individuo o en su caso un pequeño equipo de canteros formados en el hacer de la última campaña de la gran iglesia de Cluny, el nartex -inconcluso hasta el siglo XIII-, condensando todas las experimentaciones plásticas realizadas en las canterías próximas de Vézelay y de Autun⁴⁶. Los detalles sobre la realización del encargo o la procedencia directa o no del autor/res de este frontal para el frente principal del refectorio se suman a la aglome-

ración de incógnitas que tenemos en este periodo.

Sin embargo es posible explicarnos los contactos de un monasterio benedictino independiente con Cluny⁴⁷. Ha sido señalado el fuerte influjo cluniacense ejercido sobre el monasterio de Oña a partir de uno de los escasos códices conservados de su biblioteca, actualmente en la Ambrosiana de Milán⁴⁸. En él, copiado de un original de mediados del siglo XII en los últimos años de la centuria, aparecen señaladas, junto a las tradicionales fiestas hispánicas, otras específicamente cluniacenses entre las que destaca la celebración del día de Saint Maieul, cuarto abad de Cluny (963-92), el 11 de mayo⁴⁹.

Las relaciones de Oña con Cluny, reiteradas por la historiografía tradicional, se han basado en la falsificación del documento de reforma de 1033 a mediados del siglo XII⁵⁰ en el que se insiste en que Sancho III Garcés habría introducido la observancia cluniacense en el monasterio eliminando la comunidad dúplice que subsistía hasta entonces⁵¹. Con ello Oña quedaría liberado de la fuerte presión que venía ejerciendo el obispado burgalés, especialmente incisiva en las décadas centrales del siglo XII⁵². En este sentido se ha apuntado la arriesgada pero sugerente hipótesis de relacionar la falsificación con la estancia de Pedro el Venerable en España durante el año 1142⁵³.

Así es como la presencia de la cantería cluniacense en Oña, lejos de aparecer como una conexión aislada con el monasterio borgoñón, viene avalada por el contacto institucional marcado por el códice de la Ambrosiana y de alguna manera por un documento adulterado que canaliza su reforma a través de él.

⁴¹ ARMI/SMITH, p.558. Desafortunadamente no conocemos más que de forma muy sumaria el aspecto que podría presentar el refectorio de Cluny III, ni tan siquiera el de alguno de los grandes prioratos que de él dependían (Joan EVANS: *The Romanesque Architecture of the Order of Cluny*. Cambridge 1938, p.143; CONANT: *Cluny. Les églises*, op.cit., p.73).

⁴² Neil STRATFORD: «The Documentary Evidence for the Building of Cluny III», en: *Le Gouvernement d'Hugues de Semur a Cluny* (Cluny septembre 1988), Cluny 1990, p.291.

⁴³ K.J. CONANT: «La chronologie de Cluny III, d'après les fouilles». *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XIV (1971), pp.345-346.

⁴⁴ GRIVOT/ZARNECKI: p.152. A estas dos fábricas hay que añadir la de Vézelay cuyo nartex fue consagrado entre 1146 y 1152. SALET, *La Madeleine*, op.cit., p.59 y ss.

⁴⁵ F. SALET: «Cluny III». *Bulletin Monumental*, 1968, p.289.

⁴⁶ Las estimaciones sobre el ritmo de trabajo de la escultura de este momento hablan de un capitel por semana (SALET: *La Madeleine...*, p.143; Grivot/ZARNECKI: p.151, n.9).

⁴⁷ Guy de VALOUS: *Le monachisme clunisien des origines au XVe siècle*. Paris 1970, t.II, p.171.

⁴⁸ Manuel DIAZ Y DIAZ: *Index Scriptorum Latinorum Medii Aevi Hispanorum*. Madrid 1959, p.235, nº 1055. En este códice Luis VAZQUEZ DE PARGA descubrió el mapa de uno de los beatos que tuvo el monasterio oniense («Un mapa desconocido de la serie de los 'Beatos'», en: *Actas del Simposio para el Estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, Madrid 1978, vol.I, pp.271-278).

⁴⁹ A ello habría que añadir la celebración de Sainte Consortia el 22 de junio o el día 5 de septiembre, la conmemoración del traslado de las reliquias de Saint-Marcel Papa a la abadía de Cluny, así como un gran número de santos procedentes de la Borgoña y del centro de la Galia (B. de GAFFIER: «Un calendrier franco-hispanique de la fin du XIIIe siècle». *Analecta Bollandiana*, LXIX (1951), pp.282-323. También: D.G.MORIN: «Rainaud l'ermite et Ives de Chartres: un épisode de la crise du cénobitisme au XIe-XIIe siècle». *Revue Bénédictine*, XL (1928), pp.100-101, nota 4). También conservamos en la Biblioteca de la Real Academia de la historia un Leccionario del siglo XII (ms.nº 9) procedente del también independiente monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla que remarca este influjo cluniacense. Así, junto a la celebración del día de Saint-Maieul, se conmemora también el de su sucesor en el abadiato de Cluny, Saint-Odilón (994-1048) así como de otros santos franceses (C. PEREZ PASTOR: «Índice por títulos de los códices procedentes de los monasterios de San Millán de la Cogolla y San Pedro de Cardena existentes en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LIII (1908), pp.469-470; GAFFIER: op.cit., p.284).

⁵⁰ Fué Luciano SERRANO quien apuntó por vez primera el objetivo de esta falsificación a partir de un documento de reforma previo (*El obispado de Burgos y Castilla primitiva. Siglos V-XIII*. Madrid 1935, t.I, p.227), opinión que han mantenido Fray Justo PEREZ DE URBEL: SANCHO EL MAYOR DE NAVARRA. Madrid 1950, pp.314-316; Antonio LINAGE CONDE: *Los orígenes del monacato benedictino en la Península Ibérica*. León 1973, Vol.II, pp.627-629; Peter SEGHL: *Königtum und Klosterreform in Spanien. Untersuchungen über die Cluniacenserklöster in Kastilien-León vom Beginn des 11. bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts*. Kallmünz 1974, pp.43-46; Javier FACI LACASTA: «Sancho el Mayor de Navarra y el monasterio de San Salvador de Oña». *Hispania*, XXXVII (1977), pp.307-317.

⁵¹ Según él, Paterno, monje de San Juan de la Peña instruido en el monasterio del San Odilón, se trasladó a Oña a instancias de Sancho III el Mayor a fin de reformar un cenobio dúplice cuya disciplina se había relajado (ALAMO, op.cit., t.I, doc.26, pp.46-52).

⁵² SERRANO: *Op.cit.*, t.I, pp.360-363.

⁵³ FACI LACASTA: *Op.cit.*, pp.299-317. Este mismo autor ha apuntado la similitud entre la falsificación oniense y otra realizada de modo más abierto en San Millán de la Cogolla en 1030, con idéntico objetivo, eludir el pago de las tercias episcopales (p.311).

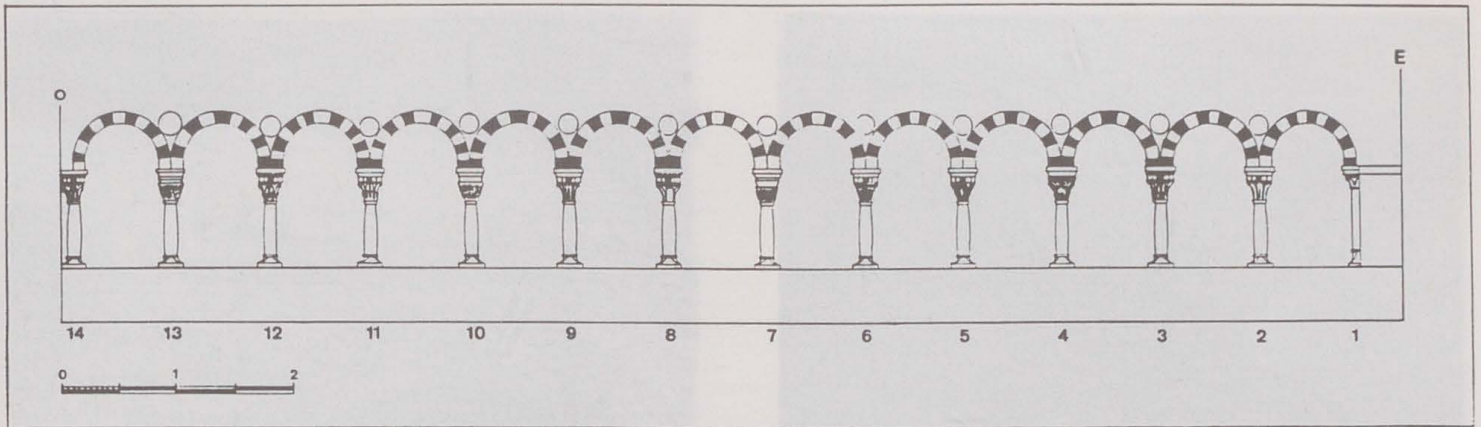


Fig. B. San Pedro de Cardena. Claustro de los Mártires: Panda Sur, Sección.

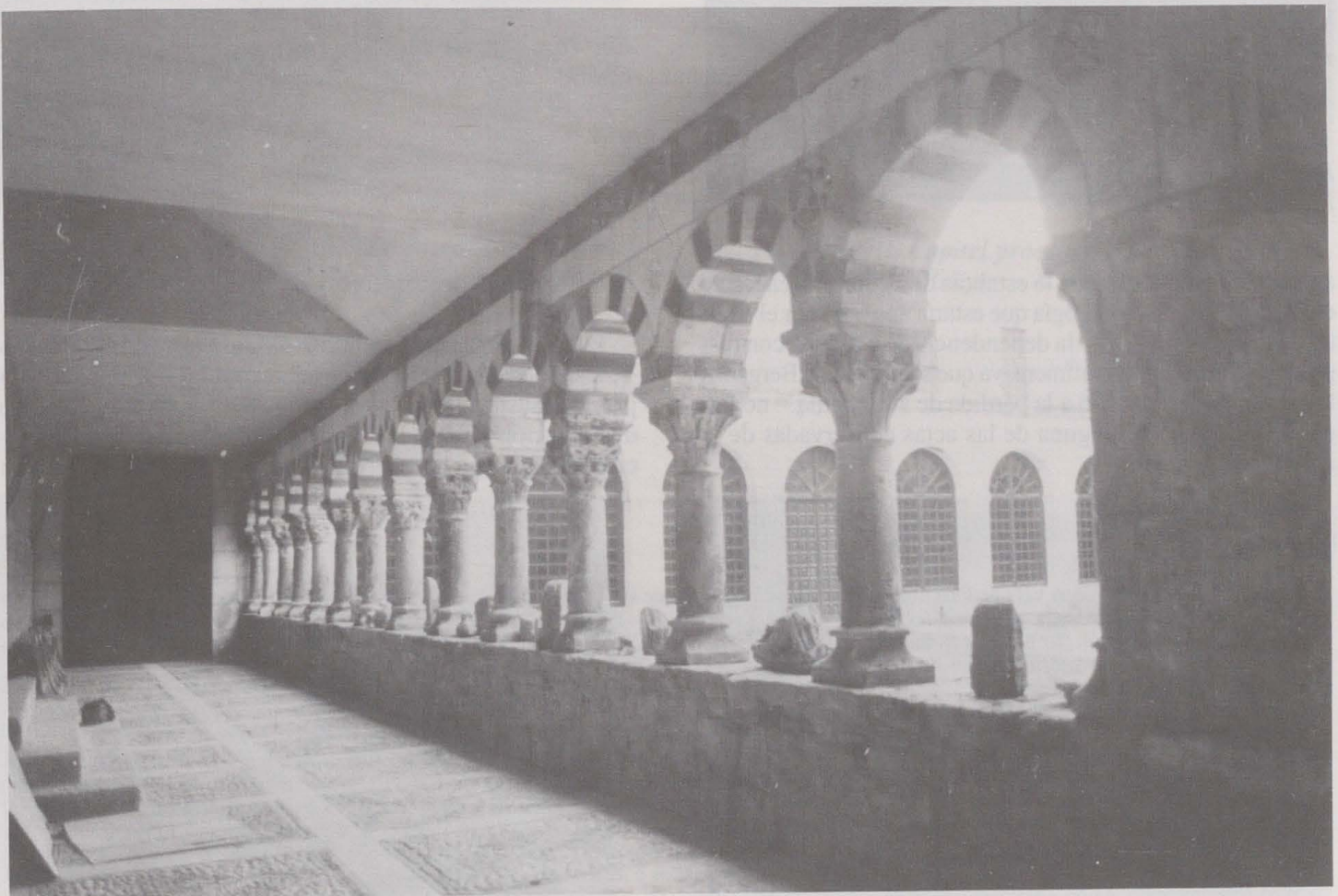


Fig. 14. San Pedro de Cardena. Claustro de los Mártires. Panda sur.

II. EL CLAUSTRO Y LA SALA CAPITULAR DE SAN PEDRO DE CARDEÑA

Al igual que Oña, y dentro del espectro monástico castellano, Cardena se alza como uno de los grandes emporios plenamente hispánicos que acogieron en el curso del siglo XI la «Regula Benedicti». Fundado a fines del siglo IX, fue

también uno de los monasterios del antiguo condado castellano más beneficiados, incrementando su proceso expansivo hasta conformar uno de los dominios más poderosos durante el siglo XI.

En este sentido cabría tener en cuenta la campaña constructiva puesta en marcha en San Pedro de Cardena, con mucha facilidad tras su anexión al monasterio de Cluny en



Fig. 15. San Pedro de Cardeña. Claustro de los Mártires. Panda sur. Roseta.

agosto de 1142⁵⁴, durante la estancia de Pedro el Venerable en la Península⁵⁵; cronología que estaría apoyada por el frontal de Oña. Sin embargo la dependencia de Cardeña con respecto a Cluny debió ser efímera, ya que según señala Berganza la comunidad se resistió a la pérdida de autonomía⁵⁶ no llegando a figurar en ninguna de las actas conservadas de la abadía borgoñona⁵⁷.



Fig. 16. Cluny III. Cancel o cierre de coro (Musée Ochier. Cluny)

II. 1. Análisis descriptivo y estilístico

Puestas plenamente a la luz durante los años cincuenta⁵⁸, las arcadas y puerta de la sala capitular por un lado y la panda claustral de la iglesia (Fig. B) por otro, evidencian una filiación cluniacense indiscutible⁵⁹, con una articulación semejante a la del frontal oniense a base de rosetas en

⁵⁴ Con esta donación Alfonso VII quedaba liberado de la gravosa carga que suponía el censo anual instituido por su bisabuelo Fernando I (Auguste BERNARD et Alexandre BRUEL: *Recueil des chartes de l'abbaye de Cluny*. Paris 1894, t.V, pp.423-426). Para la puesta en marcha de este censo al monasterio borgoñón por parte de la monarquía castellano-leonesa (Charles Julian BISHKO: «Fernando I y los orígenes de la alianza castellano-leonesa con Cluny». *Cuadernos de Historia de España*, XLVII-XLVIII (1968-1969), pp.31-135/50-135).

⁵⁵ Ch.J. BISHKO: «Peter the Venerable's Journey to Spain». *Studia Anselmiana*, XL (1956), pp.163-175; trabajo ampliado más tarde: «Peter the Venerable's Traverse of Spain: Some Further Observations». En: *Spanish and Portuguese Monastic History, 600-1300*. London 1984, XIII; P. Damien VAN DEN EYNDE «Les principaux voyages de Pierre le Venerable». *Benedictina*, XV (1968), pp.58-109.

⁵⁶ Según señala este autor «en la Biblia Gotica del Monasterio de Cardeña, copiada a los principios del siglo de novecientos, al fin de los libros de los Macabeos, fuè trasladado un Cronicon latino» en el cual, con una fecha posterior en dos años al documento de la donación a Cluny, podía leerse: «Era de MCLXXXII (año 1144) vino el Emperador Don Alfonso en el Monesterio de Sant Peydro de Cardeña, è echò dende al Abat Do Martin, è quantos Monges eran con èl en el Monesterio, è diol al Abat de //Sant Peydro de Cruniego (lease Cluny), è vinieron y Monges del Abat de Cruniego al Monesterio, è moraron y tres años è medio: è ellos veyendo, que non podian y fincar, tomaron el oro, è la plata, è los tesoros de la Eglefia, è fueronse, è complidos los tres años è medio, el dicho Abat Don Martin tornóse à su Monesterio por mandamiento del Papa, è non y fallò de que se sartar una hora». (BERGANZA: *op.cit.*, 1719, tomo II, pp.579 y 588-589).

⁵⁷ En un momento en el que la jurisdicción episcopal ejercía una hasta entonces inusitada presión sobre los monasterios de sus diócesis, Cardeña vió repentinamente como se abría otro frente de presión que amenazaba aún más su tradicional independencia. Hasta al menos los comienzos de la década de los sesenta el monasterio se sumergió en diatribas y polémicas siendo confirmada su teóricamente derogada donación a Cluny en 1157 y en 1163, aunque con matices a su favor, por el obispo de Burgos Pedro Pérez (1156-1181) (SERRANO: *Op.cit.*, t.II, pp.61-62; Salustiano MORETA VELAYOS: *El monasterio de San Pedro de Cardeña. Historia de un dominio monástico castellano (902-1338)*. Salamanca 1971, pp.194-198; SEGL: pp.102-110).

⁵⁸ Francisco INIGUEZ: «Obras de restauración en el ala sur del monasterio de San Pedro de Cardeña», 1958. Ministerio de Cultura. Archivo Central, caja 70.926; José Antonio ARENILLAS ASIN: «Obras de restauración en el monasterio de San Pedro de Cardeña», 1964. Ministerio de Cultura, archivo central, caja. 71.191. Hasta el comienzo de estas intervenciones, realizadas con motivo del establecimiento de una comunidad trapense en 1942, este fragmento de claustro estuvo parcialmente emparedado formando parte de la llamada «Capilla de los Mártires». (Sobre las vicisitudes del llamado «Claustro de los Mártires»: Juan MENENDEZ PIDAL: «San Pedro de Cardeña (Restos y memorias del antiguo monasterio)». *Revue Hispanique*, XIX (1908), pp.82-111). Conviene reseñar algunas de las manipulaciones que ha sufrido esta panda: fue posiblemente desmontada a mediados del siglo XV como se evidencia en tres de los capiteles y en el conjunto de sus basas tronco-piramidales. Posteriormente, ya en nuestros días, fue alterado el orden de las rosetas durante el proceso de restauración como observamos al contrastar su actual localización con la que presenta en las fotografías que incluye J.MENENDEZ PIDAL (id., pp.87 y 93.). Por último conviene señalar que en el curso del año 1965 se construyó con desafortunado criterio, y a imitación de esta panda, la oriental, curiosamente la más reproducida (Fr. M^o Jesús MARRODAN: *San Pedro de Cardeña: historia y arte*. Burgos 1985, p.156).

⁵⁹ La planificación de claustros prescindiendo de columnas pareadas no tiene parangón en este momento dentro del contexto castellano-leonés



Fig. 17. San Pedro de Cardeña. Claustro de los Mártires. Panda Sur. Capitel nº 12.



Fig. 18. Cluny III. Capitel procedente del nártex (Musée Ochier, inv. 78. 27. Cluny).



Fig. 19. San Pedro de Cardeña. Claustro de los Mártires. Panda Sur. Capitel nº 6.



Fig. 20. Paray-le-Monial (Saône-et-Loire). Portada norte. Detalle jamba derecha.

las enjutas (Fig.14). Tenemos que volver a Borgoña para encontrarnos con la galería del palacio episcopal de Auxerre, realizada durante el primer tercio del XII, para verla utilizada en una arquería de tipo claustral también en su parte interna⁶⁰. Al igual que este ejemplo, en lo que respecta tanto a la ornamentación de las arcadas como a su propia molduración, las flores de Cardeña (Fig.15) ofrecen una dependencia bastante acusada con las de los fragmentos del cancel del coro (Fig.16) y, en general, con el conjunto del repertorio floral borgoñón⁶¹. Respecto a los capiteles, con excepción de cuatro de ellos más tardíos, reproducen modelos plenamente cluniacenses aunque con un tratamiento más imperfecto⁶². En este sentido convendría traer a colación las interpretaciones que de similares modelos aportan algunos capiteles de Moutier-Saint-Jean, fechados a finales del primer cuarto del siglo XII, con los cuales se emparentan precisamente a causa de la dureza del tallado; ambos reinterpretan fórmulas de Cluny llegando a resultados afines⁶³. En el monasterio castellano se introduce sin embargo un detalle que recrea un motivo constante en los problemáticos capiteles del coro de Cluny⁶⁴ y en al menos uno de los que Conant asocia al claustro abacial: la flor corintia inver-

tida⁶⁵. Tanto Moutier como Cardeña (capiteles 2, 3, 8, 9, 11, 12 y 14) conectan a su vez con el presumible modelo cluniacense -corintio de hojas lisas- encontrado en las excavaciones realizadas en el nartex durante el año 1964⁶⁶ (Fig. 17 y 18). Otro ejemplar de Cardeña -el nº 6-, resuelto a base del entrelazado de dos racimos de hojas acordonadas con una piña central (Fig.19), también lo encontramos en el monasterio borgoñón⁶⁷ (Musée Ochier, inv.84-5-10) y sus múltiples derivaciones en Saint-Lazare de Autun⁶⁸, en Moutier-Saint-Jean⁶⁹, en el palacio episcopal de Auxerre⁷⁰ o en la portada septentrional (Fig.20) y el coro de Paray-le-Monial. Partiendo de la dificultad que supone acotar la cronología tanto de las zonas occidentales como del nartex de Cluny -zonas estas a las que pertenecen los capiteles referidos- Stratford sitúa la realización de la escultura de Moutiers a partir de 1120⁷¹.

El capitel nº 4 (Figs. 21 y 22) ofrece otra interesante recreación, esta vez de un tipo corintio muy difundido en el conjunto de las canterías de Cluny en el cual los tallos de hojas de la zona superior de la cesta se anudan con unos anillos lobulados⁷² (Fig.23). Idéntico motivo vegetal, esta vez sin anudar, presenta el capitel número cinco (Fig.24).

conocido. Es la zona del Rosellón en donde esta tipología claustral aparece muy desarrollada durante el segundo cuarto del siglo XII como puede verse en el de Cuxá o en el de Espira de l'Angly, ambos conservados en Estados Unidos. Este último, algo más tardío, incorpora el mismo efecto plástico de la bicromía en su dovelaje (Marcel DURLIAT: *La sculpture romane en Roussillon*. Perpignan 1954, t.IV, pp.84-90, fig.57; Piere PONSICH: «Chronologie et typologie des cloîtres romans rousillonnais». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 7 (1976), pp.75-79; Kathryn HORSTE: «Romanesque Sculpture in American Collections.XX. Ohio and Michigan». *Gesta*, XXI/2 (1982) pp.125-127, fig.17)

⁶⁰ SAULNIER y STRATFORD sitúan su realización dentro del episcopado del obispo Hugo II de Montaigu (1116-1136) y ponen en relación esta obra con los desaparecidos claustros de Cluny y Vézelay con alguno de cuyos fragmentos admitirían una similitud. Añaden que «la galerie d'Auxerre est un monument d'une grande importance, non seulement en raison de sa chronologie précise, mais parce que sa structure peut seule, aujourd'hui, évoquer celle des cloîtres bourguignons du deuxième quart du XIIe siècle» (*La sculpture oubliée de Vézelay*. Pp. 169-171, n.40). Aun proponen otros claustros para ejemplificar la utilización de este recurso: Aix-en-Provence, Saint-Donat-sur-l'Herbasse (Drôme), Ternay (Rhône) y ya en el siglo XIII, Mont-Saint-Michel (p.167, n.14). Sobre el claustro de Cluny III, CONANT lo hace obra del abad Poncio en 1115-1118 («The Third Church at Cluny», en: *Medieval Studies in Memory of A.Kingsley Porter*, New York 1939 (1969 reimpr.), vol.II, p.337, fig.15; *Cluny. Les églises...op.cit.*, pp.107-108, fig.224) aunque esta opinión ha sido cuestionada por SALET («Cluny III». *Bulletin Monumental*, 126 (1968), pp.279-280) y SAULNIER/STRATFORD (p.169, nota 37).

⁶¹ Especialmente podemos ver esta similitud con respecto a las flores de la Madeleine de Vézelay (SALET, *La Madeleine...*, pl 43, nº XIX). Uno de los medallones del monasterio castellano, el más oriental, introduce el único elemento figurado completo de nuestro estudio: dos aves enfrentadas. Recientemente han sido adscritos a Vézelay algunos fragmentos de medallones figurados conservados en el Fogg Museum que podrían pertenecer al claustro desaparecido (Linda SEIDEL: «Romanesque Sculpture in American Collections. IX.The William Hayes Fogg Art Museum». *Gesta*, XI/1 (1972), pp.74-75; SAULNIER/STRATFORD: pp.167-168, figs.282-283).

⁶² El mismo material utilizado, arenisca, condiciona considerablemente su resultado final. Calificados por J.MENENDEZ PIDAL de «tosca imitación de los capiteles corintios», este autor, llevado por la tradición que hacía a esta panda coetánea al «martirio de los monjes», los vincula «cuando ménos, á la fecha en que Alfonso el Magno repobló la comarca» (*op.cit.*, pp.93-94). El mismo autor, tras analizar una inscripción muy destruída situada en el machón meridional de la puerta de acceso a la sala capitular, sitúa su realización en la segunda mitad del siglo XII o comienzos del XIII. A esta cronología llega a través de la identificación del nombre de Miguel (MICHAEL) con uno de los abades de ese nombre. Esta atribución resulta sin embargo muy arriesgada, tanto por el pésimo estado de conservación del epígrafe, que además se encuentra fragmentado en su extremo derecho, como por la ausencia de cualquier referencia a la dignidad abacial de este personaje. No sepuede tampoco descartar su posible manipulación o reutilización posterior. (*Op. cit.*, pp.110-112).

⁶³ SEIDEL: *op.cit.*, p.69, figs.9 y 10.

⁶⁴ Sobre la polémica de los capiteles del deambulatorio de Cluny III: Éliane VERGNOLLE: «Les chapiteaux du déambulatoire de Cluny». *Revue de l'Art*, 15 (1972), pp.95-101.

⁶⁵ Conant: *Cluny. Les églises...op.cit.*, fig.224.

⁶⁶ Raymond OURSEL señala su pertenencia al nartex ya que habría sido reutilizado in situ («Nouvelles fouilles et decouvertes a Cluny». *Archeologia*, 7 (1965), pp.65-66). Ver también: B. MAURICE: *Cluny III. La Maior Ecclesia*, *op.cit.*, pp.95-96, fig.100).

⁶⁷ SEIDEL: *op.cit.*, pp.61 y 70, fig.12. V. CONANT: *Cluny. Les églises...op.cit.*, fig.183. Descubierta por el arqueólogo americano en 1936 fue adscrita a la capilla de San Miguel situada sobre la portada principal de Cluny III y más tarde identificado por Salveque como el fragmento de un capitel, posiblemente del nartex de la iglesia (Neil STRATFORD: «La sculpture médiévale de Moutiers-Saint-Jean (Saint-Jean-Réome)», en: *Congrès Archéologique de France* (1986, Auxois-Châtillonnais), Paris 1989, p.170-173 y 197, n.97; B. MAURICE: «Fragment d'un chapiteau de demi-colonne». *Cluny III. La Maior Ecclesia*, p.109).

⁶⁸ GRIVOT/ZARNECKI: fig.60.

⁶⁹ STRATFORD: «La sculpture médiévale de Moutiers-Saint-Jean», pp.157-201. Ver también: Neil STRATFORD y Jean DUPONT: «Sculptures de Flavigny», en: *Mélanges d'Histoire et d'Archéologie offerts au professeur Kenneth John Conant*, Maçon 1977, p.107, figs.30-32.

⁷⁰ Ver: Paul DESCHAMPS: «Notes sur la sculpture romane en Bourgogne». *Gazette de Beaux-Arts*, 61 (1922), p.67.

⁷¹ STRATFORD: «La sculpture médiévale de Moutiers-Saint-Jean», p.172.

⁷² Muchos de estos ejemplos se conservan in situ en el transepto sur: c.111, c.112, c.119, c.143, c.144 y c.152 (K.J. CONANT: «Mediaeval Academy Excavations at Cluny. III-Drawings and Photographs of the Transept». *Speculum*, IV (1929), plates I-II). También entre los del coro dos de ellos se resuelven de idéntica forma (K.J. CONANT: *Cluny. Les églises...op.cit.*, figs.150 y 151).



Fig. 21. San Pedro de Cardeña. Claustro de los Mártires. Panda sur. Capitel nº 4.



Fig. 22. San Pedro de Cardeña. Claustro de los Mártires. Panda sur. Capitel nº 4. Detalle.



Fig. 23. Cluny III. Capitel del coro (Provis. Musée Farinier).



Fig. 24. San Pedro de Cardeña. Claustro de los Mártires. Panda sur. Capitel nº 5.



Fig. 25. San Pedro de Cardeña. Claustro de los Mártires. Panda sur. Capitel nº 3.

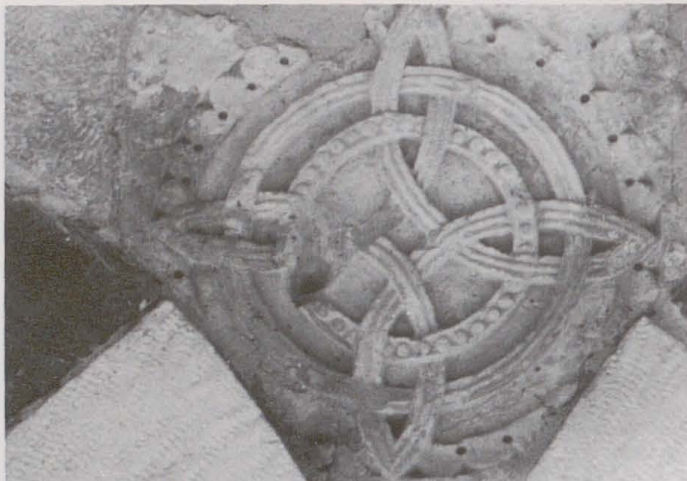


Fig. 26. San Pedro de Cardeña. Claustro de los Mártires. Panda sur. Medallón.

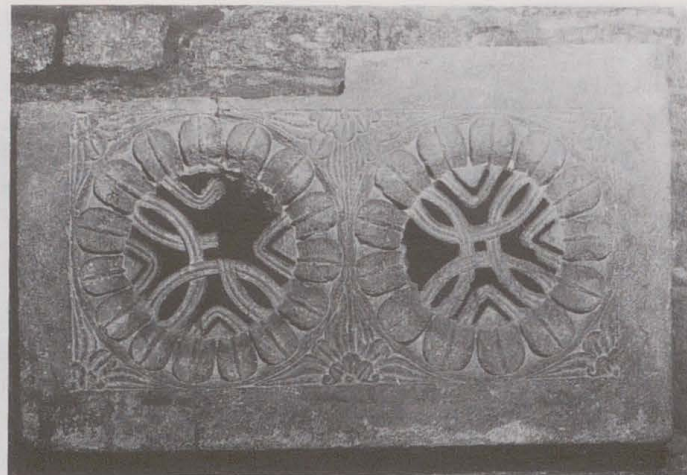


Fig. 27. Santa María de Estíbaliz. Restos de cancel.

En cuanto a los elementos decorativos, los capiteles 3 (Fig.25) y 12 (Fig.17) reproducen en sus ábacos uno de los motivos clásicos más reiterados en la abadía borgoñona; ovas y dardos, presentes en las chambranas de las arcadas bajas de la gran iglesia, pero también con una escala similar en uno de los equinos de los capiteles que Conant vincula al claustro de Cluny⁷³. El equino del mismo número 3 (Fig.25) se articula con idénticas pequeñas hojas que uno de los medallones encontrados en Vézelay⁷⁴ y el 5 de la sala capitular introduce discos superpuestos sintonizando nuevamente con un motivo desarrollado en el nartex de Cluny y más tarde en Moutier-Saint-Jean⁷⁵. El 14 desarrolla un ábaco con un ajedrezado escalonado que recuerda el de los arcos del cancel del coro de Cluny⁷⁶.

Así pues en Cardeña encontramos una nueva irrupción del léxico cluniacense que se hace evidente en el conjunto de sus capiteles que, aunque con una cronología de difícil precisión, no parece conflictivo situarla a partir de la ocupación por los monjes de Cluny. Conviene reseñar que en los años inmediatos a 1147 la reacción anticluniacense de la comunidad primitiva realojada y, poco después, la minoría de edad de Alfonso VIII (1158-1170), abrirían un inestable periodo que iba a dificultar cualquier empresa constructiva.

Recientemente Serafín Moralejo ha apuntado la impronta directa borgoñona en los ocho capiteles del santuario de

Santa María de Estíbaliz incorporado al monasterio cluniacense de Nájera en 1138, fecha a partir de la cual serían realizados, lo que lleva a dicho autor a identificar la apertura de una vía de influencia directa de Cluny en la plástica de los reinos peninsulares⁷⁷. Los ábacos de estos capiteles, por otro lado difíciles de valorar en su justa medida por la desaparición de su casa madre Nájera, incorporan una solución presente en las impostas del transepto sur de Cluny⁷⁸ o nuevamente en Vézelay⁷⁹. Por otro lado el capitel septentrional del arco triunfal del santuario que representa el Pecado Original resuelve las hojas del árbol -dentro de su gran dureza de tallado- de un modo muy cercano al de otra reinterpretación cluniacense: el capitel nº 6 de Cardeña. A esto habría que añadir los fragmentos que Azcárate interpreta como los restos de un cancel, realizado a base de flores que vuelven a sintonizar con el hacer de algunas de las rosetas de Cardeña (Fig. 26 y 27) y, previamente en Oña, aunque las del santuario alavés ejemplificarían la progresiva disolución de la idea original⁸⁰.

III. CONCLUSIONES.

Desde el segundo cuarto del siglo XII dos monasterios perfectamente representativos del ámbito hispánico van a dar

⁷³ Cluny. *Les églises...*, fig.224.

⁷⁴ SAULNIER/STRATFORD: fig.283.

⁷⁵ Se trata del capitel tratado en la nota 67.

⁷⁶ ARMI/SMITH: fig.32.

⁷⁷ Para MORALEJO los capiteles historiados de Estíbaliz realizan una interpretación provincial del arte de Vézelay («Cluny et les débuts...», pp.414-415, nota 61).

⁷⁸ K.J. CONANT: «Mediaeval Academy Excavations at Cluny.III», *op.cit.*, (1929), plate VII.

⁷⁹ SAULNIER/STRATFORD: LII, fig.264.

⁸⁰ José María AZCARATE RISTORI: «Estíbaliz», en: *Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria*, IV, Vitoria 1984, pp.116-129, fig.93-105 y 146; *Santuario de Ntra.Sra.de Estíbaliz*. Vitoria 1984, pp.5-7. Las flores de este cancel incluyen un entrelazo que conecta con el diagrama que presenta uno de los medallones del claustro de Cardeña. Este motivo aparece bastante difundido en el léxico románico: lo encontramos incorporado en la iglesia de Sainte-Marie de Maubourguet (Gascuña) (v. J.CABANOT *op.cit.*, fig.13) y en nuestro país, en fechas más tardías en la arquivolta interior de la portada de San Justo de Segovia (v.Isidro G. BANGO TORVISO: *Alta Edad Media. De la tradición hispanogoda al románico*. Madrid 1989, p.162).

cobijo a las pujantes canterías borgoñonas, y más específicamente cluniacenses, que recrean con mayor o menor pericia todo un bagaje escultórico que arrancaría desde fines del siglo XI. El frontal oniense desarrolla una fórmula decorativa muy difundida en la articulación arquitectónica de la gran abadía, plasmada en una pieza mueble como es el cancel de coro, y con un léxico escultórico que arranca de su última fase constructiva. Por su parte la composición de la única arcada que nos queda del claustro de San Pedro de Cardeña recrea el esquema de los conjuntos claustrales borgoñones, ejemplificado por el del palacio episcopal de Auxerre, mientras que sus capiteles incorporan modelos muy difundidos en el gran monasterio borgoñón y su área de influencia.

Para el frontal de Oña contamos con una fecha puntual -1141- que coincide con el momento en que parece pro-

ducirse la expansión de las grandes canterías borgoñonas que para entonces ultimaban sus trabajos. Entre 1142 y 1146 San Pedro de Cardeña es colocado bajo la órbita de Cluny; pudo entonces comenzar la campaña constructiva que dio origen a los restos claustrales que hemos comentado.

De esta forma se da inicio a la nueva andadura de la escultura castellano-leonesa de la segunda mitad del XII, marcando los signos de un nuevo hacer muy permeable a las experimentaciones realizadas en una región, la Borgoña, que hasta entonces había mantenido estáticas sus consecuciones en el campo de la escultura. A partir de entonces se produce la codificación de una serie de recursos y soluciones que, progresivamente diluísidos, definirían en buena manera el hacer escultórico de la época⁸¹.

Anexo del Documento de Barro y Torro-Alto
I.C.M. Vol. IV, 1992

RESUMEN:

En el primer volumen de trabajos dedicados al centenario del sistema cluniacense de San Pedro de Cardeña se ha intentado ya analizar las canterías borgoñonas que sirvieron de modelo a la escultura del cancel de coro de Oña. En esta ocasión se continúa un rico repertorio de modelos arquitectónicos y escultóricos de la gran abadía cluniacense, en particular el del palacio episcopal de Auxerre, que sirvió de modelo a la escultura del cancel de coro de Oña. Se trata de un repertorio de modelos que sirvieron de modelo a la escultura del cancel de coro de Oña, en particular el del palacio episcopal de Auxerre, que sirvió de modelo a la escultura del cancel de coro de Oña.

SUMMARY:

In spite of the great volume of work dedicated to the famous cluniac abbey of Las Huelgas, founded in the twelfth century, its oldest dependencies, Las Chorreras, has hardly been studied in a global manner. In this volume is contained a great variety of architectural models, all of them from late Romanesque. Although its sculpture accords the architecture with the great events of the last third of XIIth century, we must participate to attribute to Isidoro Ricado the support between the documents in the monastery in 1203: the particular sculptural development in Auxerre de Campos, S. Andrés de Armentia and other groups from Palencia. These pages will be the about placing some characteristic elements of clunian late Romanesque with regard to the european contemporaries.

SANTA MARIA DE ACUILAR DE CAMPOO Y LAS HUELGAS SOBRI. MAESTRO RICARDO:

En el primer volumen de trabajos dedicados al centenario del sistema cluniacense de San Pedro de Cardeña se ha intentado ya analizar las canterías borgoñonas que sirvieron de modelo a la escultura del cancel de coro de Oña. En esta ocasión se continúa un rico repertorio de modelos arquitectónicos y escultóricos de la gran abadía cluniacense, en particular el del palacio episcopal de Auxerre, que sirvió de modelo a la escultura del cancel de coro de Oña.

que sirvieron de modelo a la escultura del cancel de coro de Oña. Se trata de un repertorio de modelos que sirvieron de modelo a la escultura del cancel de coro de Oña, en particular el del palacio episcopal de Auxerre, que sirvió de modelo a la escultura del cancel de coro de Oña.

⁸¹ La dirección borgoñona de la escultura del reino leonés a fines del siglo XII fue puntualizada por S. Moralejo en su trabajo: «Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII». *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVIII (1973), pp.308 y ss. Recientemente Neil STRATFORD se ha ocupado de precisar las conexiones de la cripta compostelana con la escultura del ducado francés («Compostela and Burgundy? Thoughts on the Western Crypt of the Cathedral of Santiago». En: O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo (Santiago de Compostela, 3-8 Octubre 1988), La Coruña 1991, pp.53-81).

Por otra parte, con los ejemplos analizados se asiste, una vez más, a la inconsistencia de la desmesurada valoración de que ha sido objeto el Camino de Santiago como vía de penetración, como fundamento de un arte románico específico y singular, desmitificación sobre la que se ha venido insistiendo en los últimos años (en este sentido ver: J. WILLIAMS: «La arquitectura del Camino de Santiago». *Compostellanum*, XXIX (1984), pp.267 y ss.; S. MORALEJO: «Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago». *Compostellanum*, XXX (1985), pp.395 y ss.; Isidro G. BANGO TORVISO: «Tipologías arquitectónicas del Camino de Santiago», en: El Camino de Santiago: urbanismo y tipologías arquitectónicas. Universidad Itinerante del Camino de Santiago, Pamplona, 3-7 septiembre 1990 (en prensa).

