



ICONOGRAFÍA DEL ESPACIO: LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350) VOLUMEN I

Xènia Granero Villa

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

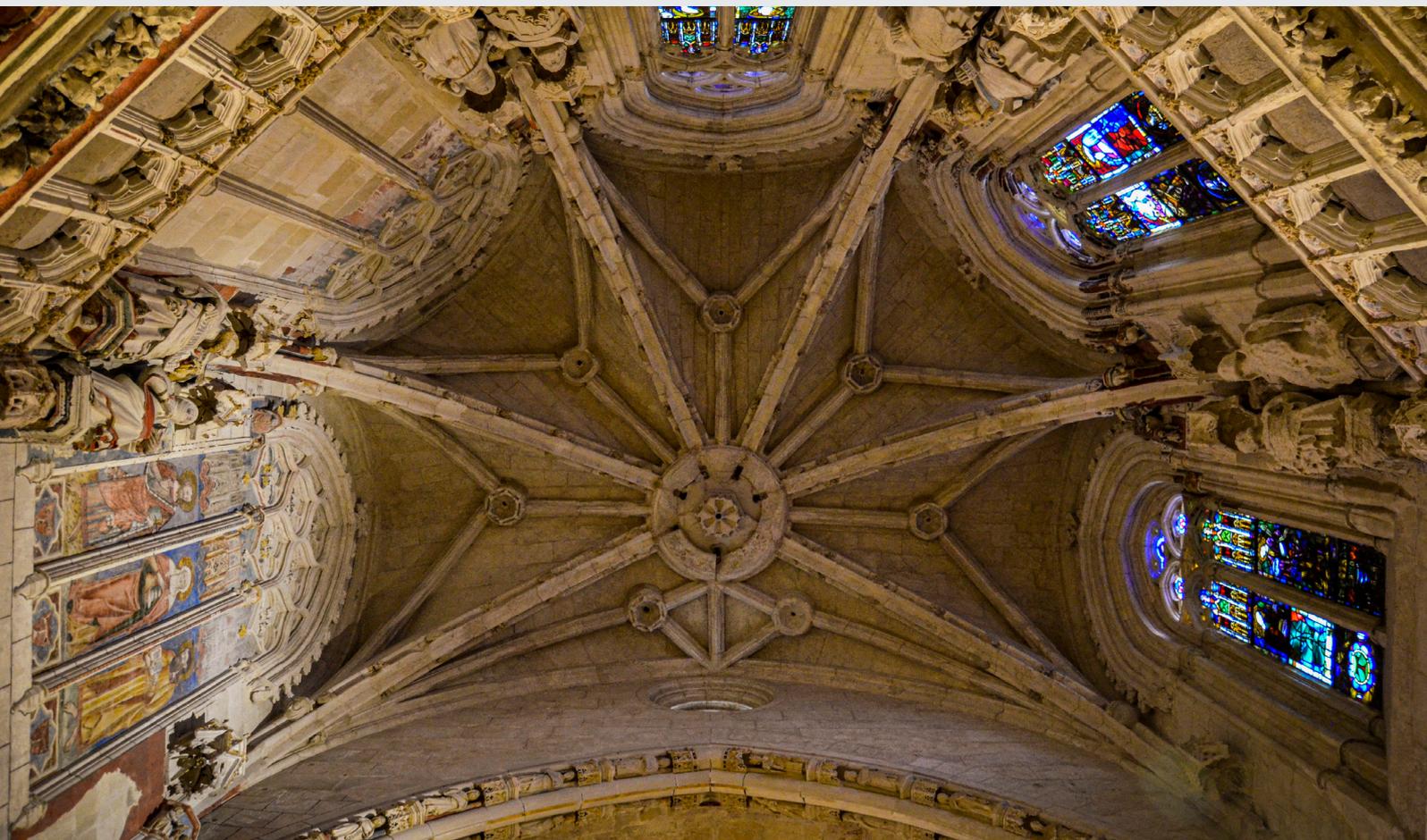


UNIVERSITAT
ROVIRA I VIRGILI

Iconografía del espacio: las claves de bóveda en los edificios religiosos de la diócesis de Tarragona (1150-1350)

VOLUMEN I

XÈNIA GRANERO VILLA



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
ICONOGRAFÍA DEL ESPACIO: LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350)
VOLUMEN I
Xènia Granero Villa

XÈNIA GRANERO VILLA

Iconografía del espacio: las claves de bóveda en los edificios religiosos de la diócesis de Tarragona (1150-1350)

VOLUMEN I

Tesis Doctoral

Dirigida por la Dra. Marta Serrano Coll
Departament d'Història i Història de l'Art



**UNIVERSITAT
ROVIRA i VIRGILI**

TARRAGONA

2022

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
ICONOGRAFÍA DEL ESPACIO: LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350)
VOLUMEN I
Xènia Granero Villa

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
ICONOGRAFÍA DEL ESPACIO: LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350)
VOLUMEN I
Xènia Granero Villa

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
ICONOGRAFÍA DEL ESPACIO: LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350)
VOLUMEN I
Xènia Granero Villa



Departament d'Història i Història de l'Art
Campus Catalunya (Facultat de Lletres)
Avinguda Catalunya, 35
43002, Tarragona
Telf. 977 559 731

FAIG CONSTAR que aquest treball, titulat "*Iconografia del espacio: las claves de bóveda en los edificios religiosos de la Diócesis de Tarragona (1150-1350)*", que presenta Xènia Granero Villa per a l'obtenció del títol de Doctor, ha estat realitzat sota la meua direcció al Departament d'Història i Història de l'Art d'aquesta universitat i compleix amb els requisits per poder optar a la Menció Europea.

HAGO CONSTAR que el presente trabajo, titulado "*Iconografía del espacio: las claves de bóveda en los edificios religiosos de la Diócesis de Tarragona (1150-1350)*", que presenta Xènia Granero Villa para la obtención del título de Doctor, ha sido realizado bajo mi dirección en el Departamento de Historia e Historia del Arte de esta universidad y cumple con los requisitos para poder optar a la Mención Europea.

I STATE that the present study, entitled "*Iconografía del espacio: las claves de bóveda en los edificios religiosos de la Diócesis de Tarragona (1150-1350)*", presented by Xènia Granero Villa for the award of the degree of Doctor, has been carried out under my supervision at the Department of History and History of Art of this university and fulfils the requirements to be eligible for the European Mention.

Tarragona, 26 de mayo de 2022

La directora de la tesi doctoral
La directora de la tesis doctoral
Doctoral Thesis Supervisor

Dra. Marta Serrano Coll

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
ICONOGRAFÍA DEL ESPACIO: LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350)
VOLUMEN I
Xènia Granero Villa

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
ICONOGRAFÍA DEL ESPACIO: LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350)
VOLUMEN I
Xènia Granero Villa

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
ICONOGRAFÍA DEL ESPACIO: LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350)
VOLUMEN I
Xènia Granero Villa

RESUM

L'estudi es troba dins de l'òrbita dels nous treballs historiogràfics que proposen contemplar els conjunts d'arquitectura sacra i domèstica com els monestirs, parròquies, ermites i catedrals des de noves perspectives que tenen en compte el seu estudi material i documental i, a més, els discursos visuals que els proveïen d'una significació litúrgica i doctrinal. A partir de programes iconogràfics desenvolupats en les claus de volta dels edificis religiosos, aquesta tesi doctoral se submergeix en l'agentivitat d'aquestes imatges en relació amb la pròpia arquitectura i amb la interpretació de les prescripcions religioses, litúrgiques o protocol·làries.

No obstant això, el treball de recerca no sols observa la clau de volta des del punt de vista semàntic, sinó també arquitectònic, perquè aquestes peces són un element intrínsecament lligat a la volta de creueria. D'aquesta manera, la renovació del perfil dels nervis va estar acompanyada de modificacions en la forma de les claus de volta i, fins i tot, de la incorporació de nous motius iconogràfics, fet que suposa una evolució que permet avançar en les acotacions cronològiques i, possiblement, estilístiques dels edificis que les alberguen.

RESUMEN

El estudio se encuentra dentro de la órbita de los nuevos trabajos historiográficos que proponen contemplar los conjuntos de arquitectura sacra y doméstica como los monasterios, parroquias, ermitas y catedrales desde nuevas perspectivas que tienen en cuenta su estudio material y documental y, además, los programas visuales que los proveían de una significación litúrgica y doctrinal. A partir de programas iconográficos desarrollados en las claves de bóveda de los edificios religiosos, esta tesis doctoral se sumerge en la agentividad de estas imágenes en relación con la propia arquitectura y con la interpretación de las prescripciones religiosas, litúrgicas o protocolarias.

Sin embargo, el trabajo de investigación no solo observa la clave de bóveda desde el punto de vista semántico, sino también arquitectónico, porque estas piezas son un elemento intrínsecamente ligado a la bóveda de crucería. De este modo, la renovación del perfil de los nervios estuvo acompañada de modificaciones en la forma de las claves de bóveda e, incluso, de la incorporación de nuevos motivos iconográficos, hecho que supone una evolución que permite avanzar en las acotaciones cronológicas y, posiblemente, estilísticas de los edificios que las albergan.

ABSTRACT

The study is in the same ambit as the new historiographical works that contemplate sacred and domestic architectural ensembles –such as monasteries, churches, hermitages and cathedrals– from new perspectives that examine the physical nature of these buildings, their documentary records and the visual programs that provided

them with their liturgical and doctrinal significance. This doctoral thesis studies the iconographic programs present in the keystones of religious buildings and analyses how these images condition the viewer's perception of the architecture as a whole and how the prescriptions of religion, liturgy and protocol were interpreted by the artists who created them.

However, the research article is not limited to a semantic interpretation of the bosses, but also analyses them in architectural terms, because the keystone is an intrinsic element of the ribbed vault. Consequently, renovations to the rib profiles are accompanied by changes in the shape of the keystones and often the incorporation of new iconographic motifs, an evolution that increases our understanding of their chronological and, possibly, stylistic dimensions of the buildings that receive them.

LISTA DE LAS PUBLICACIONES DERIVADAS DE LA TESIS

2022

Granero Villa, X. “La cubrición del claustro: bóvedas y claves”. En: Boto Varela, G. (coord.). *La Catedral de Tarragona. Arquitectura, discursos visuales y liturgia (1150-1350)*. Aguilar de Campoo, 2022, pp. 145-148.

Granero Villa, X. “El desarrollo tectónico de la catedral”. En: Boto Varela, G. (coord.). *La Catedral de Tarragona. Arquitectura, discursos visuales y liturgia (1150-1350)*. Aguilar de Campoo, 2022, pp. 245-267.

Granero Villa, X. “El Hospital de Santa Tecla, una institución asistencial”. En: Boto Varela, G. (coord.). *La Catedral de Tarragona. Arquitectura, discursos visuales y liturgia (1150-1350)*. Aguilar de Campoo, 2022, pp. 302-306.

2019

Granero Villa, X. “Trabajos en altura: las claves de bóveda como objeto de estudio”. En: Giraldez, P.; Vendrell, M. (coords.). *Una mirada enlaira... Sostres, teginats i voltes: construcció, història i conservació*. Barcelona, 2019, pp. 53-72.

Granero Villa, X. “Paula Fuentes y Anke Wunderwald (eds.), *The Art of Vaulting. Design and Construction in the Mediterranean Gothic*, Basel: Birkhäuser Verlag GmbH, 2019, 234 pp. ISBN: 978-3-0356-1824-2”. *Codex Aquilarensis. Revista de Arte Medieval*, 35 (2019), pp. 307-309.

2018

Granero Villa, X. “El proceso constructivo del Monasterio de Santa María de Vallbona de les Monges: consideraciones cronológicas y nuevas propuestas interpretativas”. *Codex Aquilarensis. Revista de Arte Medieval*, 34 (2018), pp. 291-316.

Granero Villa, X. “Narrativas y escenarios: la Catedral de Tarragona como caso de estudio”. En: Bargalló, M. (coord.). *Recerca en Humanitats 2018*. Tarragona, 2018, pp. 127-144.

Granero Villa, X. “Espacios e iconografía en el claustro de la Catedral de Tarragona: una nueva aproximación”. *Románico. Revista de arte de amigos del románico (AdR)*, 26 (2018), pp. 40-47.

2017

Granero Villa, X. “Análisis formal e iconográfico de las claves de bóveda en la Diócesis de Tarragona (1150-1350): propuesta metodológica”. En: Bargalló, M. (coord.). *Recerca en Humanitats 2017*. Tarragona, 2017, pp. 57-75.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
ICONOGRAFÍA DEL ESPACIO: LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350)
VOLUMEN I
Xènia Granero Villa

ÍNDICE

Resum.....	9
Resumen.....	9
Abstract.....	9
Lista de publicaciones derivadas de la tesis.....	11
Agradecimientos.....	19
Introducción, objetivos y metodología.....	25

PRIMERA PARTE: CONSIDERACIONES GENERALES

1. Estado de la cuestión.....	39
2. Aproximación al marco histórico-geográfico de la diócesis de Tarragona... 51	51
2.1. <i>Introducción.....</i>	51
2.2. <i>Antecedentes.....</i>	52
2.3. <i>Primeros intentos de restauración de la Sede Metropolitana.....</i>	55
2.4. <i>La definitiva restauración de la diócesis de Tarragona: Robert de Bordet.....</i>	61
2.5. <i>La organización de Tarragona: breve síntesis del proceso constructivo de la catedral y estructuración eclesíastica de la ciudad.....</i>	67
2.6. <i>La colonización del Camp de Tarragona y la reformulación de la frontera de su diócesis.....</i>	74
2.7. <i>A modo de conclusión.....</i>	78
3. La bóveda de crucería y la arquitectura gótica..... 81	81
3.1. <i>Introducción y definición de los conceptos.....</i>	81
3.2. <i>Aparición y evolución cronológica de las bóvedas de crucería.....</i>	83
3.2.1. <i>Tipos.....</i>	86
3.3. <i>Proceso constructivo, elementos y forma.....</i>	89
3.3.1. <i>Traza y monte: los dibujos preparatorios.....</i>	89
3.3.2. <i>Los nervios.....</i>	91
3.3.3. <i>El andamiaje.....</i>	93
3.3.4. <i>La verdadera función de los nervios.....</i>	94
3.3.5. <i>Plementería, jarjamento y relleno.....</i>	97
3.4. <i>Las claves de bóveda: significado y función.....</i>	100
3.4.1. <i>Partes de una clave de bóveda.....</i>	101
3.4.2. <i>Funciones de las claves de bóveda.....</i>	105
3.5. <i>A modo de conclusión.....</i>	114

SEGUNDA PARTE: EL ESTUDIO DE LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350). ASPECTOS ARQUITECTÓNICOS

1. Introducción.....	121
-----------------------------	------------

2. La introducción de la bóveda de crucería en la diócesis de Tarragona.....	124
3. Los diferentes tipos de nervaduras en los edificios religiosos tarraconenses (1150-1350).....	128
3.1. <i>Las más arcaicas nervaduras de tradición románica.....</i>	128
3.2. <i>Las nervaduras del siglo XIII.....</i>	128
3.3. <i>Las nervaduras de transición: del siglo XIII al XIV.....</i>	130
3.4. <i>El siglo XIV.....</i>	130
4. Aplicaciones concretas: las grandes construcciones de la diócesis de Tarragona.....	135
4.1. <i>El monasterio de Santa Maria de Poblet.....</i>	135
4.1.1. La iglesia.....	135
4.1.2. El claustro.....	142
4.1.3. La sala capitular.....	148
4.1.4. El noviciado y la sala de monjes, actualmente biblioteca.....	151
4.1.5. La cocina.....	152
4.1.6. Las construcciones del siglo XIV: el abad Copons.....	152
4.1.7. Sant Salvador de Vimbodí, promoción del abad de Poblet.....	157
4.2. <i>La catedral de Santa Tecla de Tarragona.....</i>	158
4.2.1. La iglesia.....	161
4.2.2. El claustro.....	180
4.2.3. La capilla de Santa Tecla la Vella.....	185
4.2.4. La capilla de Sant Pau del Seminari.....	189
4.2.5. La construcción de las capillas del siglo XIV.....	190
4.2.6. La torre del campanario.....	195
4.3. <i>El monasterio de Santa Maria de Santes Creus.....</i>	197
4.3.1. La iglesia.....	198
4.3.2. El claustro.....	205
4.3.3. La sala capitular.....	211
4.3.4. La antigua sala de monjes.....	213
4.3.5. Sant Ramon del Pla de Santa Maria, promoción del abad de Santes Creus.....	213
4.4. <i>El monasterio de Santa Maria de Vallbona de les Monges.....</i>	215
4.4.1. La iglesia.....	218
4.4.2. El claustro.....	227
4.4.3. La sala capitular.....	230
4.5. <i>El monasterio de Santa Maria de Vallsanta.....</i>	232
4.5.1. La iglesia.....	233
5. Aplicaciones concretas: las parroquias de la diócesis de Tarragona.....	242
5.1. <i>Sant Martí de Vilaverd.....</i>	242
5.2. <i>Santa Maria de Guimerà.....</i>	243
5.3. <i>Santa Maria de Montblanc.....</i>	245
5.4. <i>Sant Miquel de l'Espluga de Francolí.....</i>	248
5.5. <i>Santa Maria de Ciutadilla.....</i>	251
5.6. <i>Santa Maria de Conesa.....</i>	252
5.7. <i>Sant Jaume de Montagut.....</i>	253

6. Aplicaciones concretas: otros edificios y capillas de la diócesis de Tarragona	255
6.1. <i>El convento de Sant Francesc de Montblanc</i>	255
6.2. <i>Santa Maria del Vilet</i>	258
6.3. <i>Las capillas de Sant Eloi y Sant Llorenç del convento de la Mercè de Montblanc</i>	259
6.4. <i>Las capillas de Sant Miquel de Montblanc</i>	260
6.5. <i>Una capilla en Sant Jaume de Vallespinosa</i>	262
6.6. <i>La capilla de Santa Maria de Sant Llorenç de Rocallaura</i>	263
6.7. <i>Las capillas del convento de la Mare de Déu de la Serra de Montblanc</i>	264
6.8. <i>Una capilla en Sant Pere de Mont-ral</i>	265
6.9. <i>El nuevo presbiterio de Sant Jaume de Rocamora</i>	266
6.10. <i>Una capilla en Sant Joan Baptista de Vallverd</i>	267
6.11. <i>Las capillas de Santa Maria de Querol</i>	267
7. A modo de conclusión	269

TERCERA PARTE: EL ESTUDIO DE LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350). ASPECTOS ICONOGRÁFICOS

1. Introducción	285
2. La iconografía sacra en las claves de bóveda	292
3. Cristo-Dios	295
3.1. <i>Pantocrátor o Cristo bendicente</i>	295
3.2. <i>Maiestas Domini</i>	298
3.3. <i>Cristo con la Sagrada Forma</i>	302
3.4. <i>El Crismón</i>	305
3.5. <i>El Agnus Dei</i>	312
3.6. <i>La Ascensión de Cristo</i>	321
4. La Santísima Trinidad	324
5. La Virgen María	327
5.1. <i>La Virgen con el Niño</i>	331
5.2. <i>La Anunciación de la Virgen</i>	335
6. Ángeles	342
6.1. <i>San Miguel matando al dragón</i>	346
7. La hagiografía	351
7.1. <i>San Juan Evangelista</i>	352
7.2. <i>San Pedro apóstol</i>	355
7.3. <i>Apóstoles Santiago el Menor y Felipe</i>	356
7.4. <i>San Nicolás</i>	358
7.5. <i>San Bernardo Abad</i>	361
7.6. <i>Santos Domingo de Guzmán, Pablo y Pedro de Verona</i>	364
7.7. <i>Santa Catalina</i>	366
7.8. <i>Santas Eulalia y Ágata o Águeda</i>	368
7.9. <i>San Antonio Abad</i>	370
7.10. <i>San Eloy</i>	372

7.11. <i>San Lorenzo</i>	373
8. Iconografías extraordinarias: hipótesis interpretativas a la luz de la liturgia y el uso de los espacios	375
8.1. <i>El claustro de la catedral de Santa Tecla de Tarragona</i>	376
8.1.1. La problemática figura sedente.....	376
8.1.2. La “falsa” <i>Maiestas Domini</i>	379
8.2. <i>La iglesia del monasterio de Vallbona: ¿una santa abadesa o el recuerdo de un rito singular?</i>	382
9. Programas iconográficos y escenas narrativas en conjuntos de claves	386
9.1. <i>El ciclo redentor del claustro del monasterio de Santa Maria de Poblet</i>	386
9.1.1. Una posible Anunciación.....	389
9.1.2. La Virgen con el Niño	390
9.1.3. La Epifanía	390
9.1.4. El Calvario.....	392
9.1.5. La Deposición y el Entierro de Cristo	393
9.1.6. La Anástasis o <i>Descensus ad inferos</i>	394
9.1.7. La <i>Visitatio Sepulchri</i>	396
9.1.8. Una posible relación espacial y litúrgica	397
9.2. <i>El ciclo salvífico de la sala capitular del Monestir de Santa Maria de Poblet</i>	401
9.2.1. La <i>Maiestas Domini</i>	401
9.2.2. La <i>Dextera Domini</i>	402
9.2.3. La venera o concha de peregrino	403
9.2.4. La <i>Virgo Lactans</i>	403
9.2.5. San Miguel y la balanza.....	406
9.2.6. El Calvario.....	407
9.2.7. Un serafín.....	407
9.2.8. Lo presuntamente vegetal	408
9.2.9. El ciclo salvador y su relación con el uso del espacio	409
9.3. <i>La capilla de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges de la catedral de Santa Tecla de Tarragona</i>	410
9.3.1. Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes	412
9.3.2. San Pablo y santa Tecla	413
9.3.3. San Miguel matando al dragón.....	418
9.3.4. La coronación de la Virgen	418
9.3.5. Las supuestas pretensiones del arzobispo Sescomes	421
9.4. <i>La capilla de Santa Maria dels Sastres de la catedral de Tarragona: un espacio espectacular con “bóveda anicónica”</i>	423
10. A modo de conclusión	427

CUARTA PARTE: CONCLUSIONES

1. Las claves de bóveda: conclusiones finales	441
1.1. <i>La base de datos y el corpus de imágenes</i>	441
1.2. <i>Definición y aspectos funcionales</i>	443
1.3. <i>Aspectos arquitectónicos: aplicaciones concretas</i>	445
1.4. <i>Aspectos iconográficos: imagen, espacio y liturgia</i>	451

2. Keystones: findings	457
2.1. <i>The data base and the corpus of images</i>	457
2.2. <i>Definition and functional aspects</i>	459
2.3. <i>Architectural aspects: specific applications</i>	460
2.4. <i>Iconographical aspects: image, space and liturgy</i>	466
Bibliografía consultada.....	471

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
ICONOGRAFÍA DEL ESPACIO: LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350)
VOLUMEN I
Xènia Granero Villa

AGRADECIMIENTOS

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
ICONOGRAFÍA DEL ESPACIO: LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350)
VOLUMEN I
Xènia Granero Villa

La realización de esta Tesis Doctoral ha resultado posible gracias en buena medida a la beca FPU 2015, financiada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (MICINN) del Gobierno de España, que he podido disfrutar entre septiembre de 2016 y diciembre de 2020, una ayuda que me ha permitido dedicarme a esta investigación a tiempo completo y sumergirme en el apasionante mundo de la docencia universitaria que tanto he disfrutado. Asimismo, el Ministerio financió mis dos estancias breves de investigación en el extranjero mediante la concesión de dos ayudas a la movilidad para estancias breves y traslados temporales.

Si bien es cierto que la elaboración de una Tesis Doctoral es un trabajo muy solitario, a lo largo de estos siete años he tenido la suerte de toparme con numerosas personas que han contribuido a facilitar las tareas que se derivan y que se han preocupado por el desarrollo de esta investigación. Es por ello que quiero extenderles a todos ellos mi eterno agradecimiento.

A mi directora de tesis Marta Serrano Coll. Simplemente gracias por todo. Por aceptar dirigir esta tesis pese al extraño y difícil comienzo. Por proponerme este apasionante tema, que siempre me lleva a mirar hacia arriba. Por todo su tiempo dedicado. Por su predisposición a ayudarme siempre en todos los problemas y dudas que han ido surgiendo durante la investigación. Por sus consejos y sugerencias con el fin de mejorar los resultados. Por su meticulosidad en las correcciones. Por su humildad, su honradez y por ser un gran ejemplo a seguir personal y profesionalmente. No podría haber tenido más suerte.

A todos los miembros de TEMPLA (Taller d'Estudis Medievals. Programes, Litúrgia, Arquitectura) por su ayuda desinteresada, sus consejos, comentarios y aportaciones. Por prestarme sus investigaciones, a veces inéditas, para que pudiera aprender y seguir avanzando en esta tesis doctoral. Y, en especial, a Gerardo Boto por todas sus valoraciones y sugerencias, por confiar en mí para participar en la monografía sobre la catedral de Tarragona, que muy pronto verá la luz, y porque siempre se acuerda de mí cuando se topa con un libro, artículo o conferencia que puedan servirme de ayuda.

A los profesores del departamento de Historia e Historia del Arte de la Universitat Rovira i Virgili que han contribuido en mi formación y que, de una manera u otra, han mostrado su interés por mi trabajo. Y a aquellos que pertenecen a otros departamentos y/o a otras universidades, que igualmente me han prestado su tiempo o me han aconsejado a lo largo de estos años: Albert Samper, Josep M^a Puche, Isabel Marchesin, Arnaud Timbert, Sébastien Biay, Martin Aurell, Marcello Angheben o Cécile Voyer, entre muchos otros.

Al personal del CRAI del Campus Catalunya de la Universitat Rovira i Virgili por su paciencia en mis incontables visitas en busca de libros, revistas y artículos. A todos los bibliotecarios de la Biblioteca Pública de Tarragona, de la Hemeroteca de Tarragona Fundació Catalunya La Pedrera, de la Biblioteca del MNAC, de la Biblioteca del Monestir de Poblet, de las dos sedes de la Bibliothèque Nationale de France, de la biblioteca del Pôle Documentaire, que se encuentra en el CESCUM, y de la biblioteca Michel Foucault de la Universidad de Poitiers. Pero también a todos los trabajadores anónimos del CCUC y del PI que han facilitado tantísimo la labor de recopilación bibliográfica. A la abadesa Anna Maria Camprubí y la hermana Gloria, responsable del Archivo de Vallbona de les Monges, por abrirme las puertas a toda la

documentación que custodian. A los responsables de los monumentos y conjuntos arquitectónicos a los que he tenido que acudir numerosas veces, entre ellos la Dra. Sofía Mata que me ayudó a solventar ciertos problemillas en la catedral de Tarragona. Y a esas mujeres que preservan en sus casas la llave que abre la parroquia de su pueblo y que orgullosas de su patrimonio me acompañaron en mi tarea fotográfica.

A mis queridas colegas doctorandas, Sofia Fernández y Marina Povill, con quienes he compartido inquietudes, incertidumbres, frustraciones, experiencias y también alegrías, porque son las que verdaderamente entienden esta montaña rusa. Gracias por vuestra ayuda y consejos, por las conversaciones, por ese grupo de *whatsapp* que siempre nos salva y los incontables *stickers* que siempre me hacen reír.

A mis colegas del Colegio de España en París, quienes hicieron de mi estancia en la capital francesa una experiencia maravillosa. Gracias Valle, Juan (de Soria), Rafa, Emilio, Juan (de Aranda), Esther, Eva, Alfonso, Ana, Álvaro, Ainhoa y alguno más que seguro que me dejo pero no olvido. A mi gran guía en Poitiers, Fuensanta, quien me ayudó en todo e hizo esos tres meses mucho más fáciles y agradables. Y también a mis compis de aventuras Anita e Ivo, *grazie*.

A mis amigos, a los de siempre y a los más recientes. A los que son prácticamente familia. Y a mis primas. Gracias por su interés por el estado de la tesis, por preguntar y, a veces, por no preguntar, por apoyarme, por intentar entenderme y por animarme.

A mis queridas chicas Nespresso, Eli y Txell, que presenciaron el inicio de esta aventura cuando todavía vendíamos café y que tanto me han empujado a llegar al final: *Gràcies pels dinars, sopars i per les quedades exprés, moltes vegades condicionades al meu temps limitat, però sobretot gràcies per la vostra ajuda i el vostre ànim incondicional en els moments més difícils.*

A Mercè, per fer-me veure les coses des d'un altre punt de vista i per tot el seu recolzament en la recta final.

A mis entrenadores, por instruirme en la disciplina del CrossFit que me ha enseñado a ser constante y no abandonar nunca, pero que también ha sido tan necesaria para desconectar y recuperar fuerzas, pese al esfuerzo físico que supone esta actividad. Y, especialmente, a mi querido *Tarde Team*, Sara, Francisco, Laura, Marina, Nuri, Fran y Adri, por los entrenos, las carreras, las merecidas cenas y por su interés en mi trabajo.

A mi familia y a la de Dani, por las ausencias y las llamadas cada vez menos constantes. Pero sobre todo, *gràcies als meus pares, Ramon i Lúdia, per creure sempre en mi, per no deixar que abandonés, per animar-me a estudiar allò que m'apassionava, per ensenyar-me que s'ha de ser constant, que en l'esforç està la recompensa, i per tots els valors que m'heu inculcat i que han fet possible aquesta tesi doctoral. Gràcies al meu germà Guillem, simplement per ser-hi, per l'alegria que et caracteritza i que sempre contagies i per ajudar-me quan ho he necessitat.* Y, con especial cariño, a mi abuelo Antonio y a mi *avi* Saturnino que, aunque se fueron antes de que pudiera terminar, sé que hoy se sentirían muy orgullosos de mi.

A Dani, mi soporte, mi amor y mi compañero de vida. Gracias por tu ayuda incondicional, por sufrir conmigo esta tesis, por estar ahí siempre, por tu paciencia, por creer en mi, por no dejar que desfalleciera, por iluminarme cuando solo veía

oscuridad y sí, por aguantarme. Y, obviamente, gracias por dar tu toque a todas las piezas gráficas, sin tu creatividad no hubiera quedado ni la mitad de bonito.

Y, por qué no, a Lluna, mi querida perra y el tercer miembro de nuestra pequeña familia, por sacarme a pasear e inundarme cada día de tu inocente e incondicional felicidad.

Gracias.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
ICONOGRAFÍA DEL ESPACIO: LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350)
VOLUMEN I
Xènia Granero Villa

INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
ICONOGRAFÍA DEL ESPACIO: LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350)
VOLUMEN I
Xènia Granero Villa

A lo largo de la historiografía, los conjuntos edilicios, como los monasterios, las parroquias, las ermitas y las catedrales, con sus respectivas arquitecturas sacras y domésticas, se han estudiado desde numerosos puntos de vista. Sin embargo, en los últimos años han surgido nuevas líneas de investigación que proponen contemplar estos edificios desde nuevas perspectivas, las cuales tienen en cuenta su estudio material y documental y, además, los programas visuales que las proveían de una significación litúrgica y doctrinal. Al mismo tiempo, también tienen en consideración nuevos argumentos que van más allá de lo religioso, por lo que ya hace algún tiempo que se ahonda en los promotores y las ceremonias o actuaciones de otro carácter (más laico o incluso profano) que igualmente pudieron desarrollarse en aquellos espacios, y que pudieron alterarse a lo largo del calendario pastoral.

La presente Tesis Doctoral, que se encuentra en la órbita de este tipo de trabajos historiográficos, tiene como propósito primordial el estudio morfológico, iconográfico y simbólico de las claves de bóveda que culminan las cubiertas de los edificios religiosos de la diócesis de Tarragona, en un amplio arco cronológico de dos siglos que transcurre desde el año 1150 y hasta 1350. Para ello, se analizan de forma individual y en relación con las liturgias y celebraciones del calendario pastoral que tenían lugar en aquellos edificios para comprender a qué responden estos recursos escultóricos y de qué manera sus ciclos visuales contribuyeron a jerarquizar los espacios de monasterios, parroquias y catedrales, y a *espacializar*¹ sus actividades religiosas y ceremoniales. Es importante remarcar que no se obvian los aspectos arquitectónicos y los procesos constructivos, planteando así una tesis innovadora, que no solo se centra en los discursos visuales, sino también en los técnicos, combinando la importancia del mensaje transmitido a través de la iconografía de las claves con su importancia técnica y arquitectónica dentro de la estructura de la bóveda de crucería.

El argumento no puede ser más estimulante porque, inexplicablemente, su riqueza y patrimonio semiótico han pasado desapercibidos en los ámbitos académicos y culturales, con algunas excepciones que tendré la oportunidad de enumerar en el estado de la cuestión. Precisamente, el panorama que en él se expone es el que ha impulsado y justificado este estudio, porque el análisis de las claves se ha considerado más bien marginal, con vocación casi exclusivamente ornamental, y deficitaria de una calidad de ejecución suficientemente alta para ser incluida en la historia de la escultura monumental. Lo mismo puede decirse del análisis de los nervios cruceros: es necesario recurrir a la historiografía francesa e inglesa para encontrar publicaciones centradas en los diferentes tipos de perfiles que se fueron sucediendo en un territorio y/o cronología concretos. Por ello, esta investigación evidencia hasta qué punto el estudio riguroso y sistemático de las claves de bóveda contribuye en buena medida al conocimiento del conjunto edilicio que las contiene, pues proporciona información de aspectos tan distintos como la datación de la arquitectura, la comprensión holística de la obra, el uso litúrgico del espacio o la percepción simbólica de algunas partes que lo conforman.

Así las cosas, el interés y el atractivo del tema quedan fuera de toda duda. Es un argumento poco indagado pero, en mi opinión, relevante para nuestra disciplina por su carácter transversal y, ya en el ámbito puramente estilístico, por demostrar que

¹ El término *espacializar* lo entiendo como la división temporal o permanente de los diferentes espacios que componen el conjunto arquitectónico destinado a la celebración de actividades religiosas y ceremoniales.

algunos estudios de caso pueden llegar a ser, a veces, comparables con obras más potentes visualmente, como portadas, capiteles, retablos, etc. En suma, esta investigación pone en valor estas espléndidas piezas pétreas que tanta información pueden proporcionar a nivel arquitectónico, iconográfico, estilístico y simbólico, centrandó su atención en la provincia eclesiástica de Tarragona y en una escala de dos siglos.

La Tesis Doctoral que tienen en sus manos es el resultado de un largo trabajo de investigación de casi siete años, que se inició, a tiempo parcial, en 2015. En septiembre de 2016 comenzó un giro inesperado en el proceso, cuando me pude centrar única y exclusivamente en la investigación gracias al apoyo económico de la beca FPU concedida por el de Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (MICINN)² y que se prolongó hasta diciembre de 2020. Sin duda, los dos últimos años han sido los más complicados, no solo por la dificultad que implica plasmar en un documento toda la información recogida y sintetizar las hipótesis y todos los argumentos que, a mi modo de ver, las justifican, sino también por la crisis sanitaria de la COVID-19 que irrumpió en marzo de 2020. No quiero evitar dejar constancia del impacto negativo que ha tenido en nuestra labor el cierre de bibliotecas, centros de investigación, universidades, archivos y monumentos. Soy consciente de que todos hemos sufrido los confinamientos, el total y los perimetrales, los toques de queda y los controles de aforo, pero el imposible acceso a mucha de la bibliografía que se hallaba en estos espacios y la inviable visita *in situ* a muchos centros a los que debía acudir para confirmar hipótesis ha retrasado inevitablemente y más de lo previsto la finalización de este trabajo. Por no mencionar el escaso apoyo por parte de ciertas instituciones a las que no merece la pena nombrar. Quizá sorprenda un comentario de estas características en la introducción de un trabajo de este tipo, pero no puedo dejar de señalar unos imponderables que, sin ningún género de duda, han repercutido negativamente en mi investigación y, por ende, en sus resultados.

*

Los seis objetivos fundamentales de la presente Tesis Doctoral son:

1. Documentar gráficamente y construir una base de datos en la que se cataloguen cada una de las claves que culminan las bóvedas de crucería de los edificios sacros de la diócesis de Tarragona. Su finalidad es identificarlas, describirlas morfológica e iconográficamente y localizarlas en la topografía del conjunto arquitectónico que las alberga. Todo este material, resultado de un exhaustivo trabajo de campo, además de servir como catálogo de imágenes que ilustran con precisión el texto, se incluye en los anexos para su consulta.
2. Reivindicar la necesidad e importancia del estudio de las claves de bóveda como elemento arquitectónico, escultórico y simbólico. Su análisis riguroso y sistemático contribuye, sin duda, al conocimiento de la historia de un edificio desde múltiples puntos de vista, lo que hace incomprensible su olvido,

² Número de expediente: FPU15/06050.

- especialmente en investigaciones que abordan la escultura monumental de un espacio o tiempo concretos.
3. Establecer las correspondientes tipologías de claves y nervaduras utilizadas en los tramos cubiertos con bóveda de crucería de los edificios religiosos de la diócesis de Tarragona, para contrastar, plantear hipótesis y acotar cronologías de sus procesos constructivos. Igualmente, evidenciar las posibles conexiones entre estos conjuntos edilicios a partir de las molduras y formas de sus nervios.
 4. Sumergirse en la agentividad de las imágenes que fueron esculpidas y/o pintadas en sus torteras y aledaños. Ponerlas en relación con la propia arquitectura, así como con la interpretación de las prescripciones religiosas, litúrgicas o protocolarias. También con los preceptos laicos, condicionados por los promotores y otras ceremonias o actuaciones de carácter no religioso que pudieron celebrarse en aquellos espacios. Es decir, los discursos visuales (¿de promoción?, ¿institucional?, ¿de celebración?, ¿de carácter devocional?) deben ponerse en consideración con la o las escenografías para llegar a entender hasta qué punto son elocuentes en la experiencia de estos espacios, a menudo ritual, y sin duda, vinculada con las iconografías que los envuelve.
 5. Evidenciar la necesidad de conocer los mensajes inherentes de los repertorios iconográficos porque solo así es posible la comprensión holística de los edificios.
 6. Ofrecer novedades en el conocimiento actual de la escultura de los edificios de finales del románico y del período gótico de la diócesis de Tarragona, no solo teniendo en cuenta las posibles relaciones entre ellos, sino también en lo que se refiere a la penetración de nuevas formas y repertorios en la Corona de Aragón. Asimismo, tratar, siempre que ha sido posible, la autoría de la escultura o la pintura y su relación, si es el caso, con otras obras más cercanas o lejanas a nivel geográfico.

*

Para llevar a cabo este estudio y dar respuesta a estos seis objetivos, se han organizado los contenidos en dos volúmenes, uno específicamente teórico y textual y el segundo de carácter complementario. El volumen I se articula en cuatro grandes partes.

La primera recoge los argumentos más generales que sirven como introducción a esta tesis. A su vez se subdivide en tres epígrafes de naturaleza distinta, que tienen el propósito de ubicar al lector antes de profundizar en la materia. El estado de la cuestión, sin ser exhaustivo, recoge las investigaciones más relevantes que se han centrado en el estudio morfológico e iconográfico de las claves. Con el término “relevantes” no me refiero al impacto de la publicación según los indicadores, sino a la puesta en valor del edificio y a la profundidad con la que han sido abordadas estas piezas arquitectónicas, pues en diversas ocasiones han sido nombradas únicamente como complemento en otros trabajos, tanto desde un punto de vista arquitectónico como decorativo, pero con una aproximación más bien marginal. Así, primero en referencia a los monumentos tarraconenses y ampliando progresivamente las fronteras, este apartado pone de relieve la poca atención que han recibido las claves

de bóveda en la historiografía. El marco histórico-geográfico tiene como fin recopilar ciertas cuestiones precedentes y contemporáneas a la cronología en que se centra este estudio para alcanzar un mayor conocimiento de la historia de la restauración de la diócesis de Tarragona y las evidentes consecuencias que tuvo en el planteamiento y configuración de sus construcciones culturales. Igualmente, establece las fronteras de su territorio e identifica los edificios que la conforman, señalando aquellos que fueron cubiertos con bóvedas de crucería, lo que ya supone un aportación a nuestra disciplina porque se corrigen los dos únicos mapas de características similares que he podido localizar. Esta parte concluye con una revisión de conceptos relacionados con las bóvedas de crucería y la arquitectura gótica, ampliamente conocidos pero siempre necesarios. También ofrece una recapitulación de la aparición y la evolución de este sistema de cubrición, de su proceso de construcción, de la configuración y la función constructiva de los nervios, así como de otros elementos como la plementería o los enjarjes. Más extenso es el apartado centrado en las claves, en el que se ha procurado dar todo tipo de detalles sobre las partes que las conforman y las funciones que desempeñan.

La segunda se dedica al análisis arquitectónico de las bóvedas de crucería en los edificios religiosos de la diócesis de Tarragona que fueron erigidos entre los años 1150 y 1350. Se ha estimado conveniente comenzar rastreando la difusión de este tipo de cubiertas y abordando el papel de la Orden del Císter en su implantación en este territorio, pues el primer conjunto edilicio que las incorporó es, sin duda, el monasterio de Santa María de Poblet. Por otra parte, la clasificación tipológica y cronológica de las 29 nervaduras ha permitido contrastar y plantear interesantes hipótesis sobre los procesos constructivos de los edificios abordados. Al ser la clave de bóveda un elemento intrínsecamente ligado a la bóveda de crucería, la renovación del perfil de los nervios tuvo consecuencias en el formato pero, también, en su ornamentación, lo que en algunos casos me ha permitido avanzar en las acotaciones cronológicas y estilísticas. No quiero afirmar con ello que la introducción de un nuevo perfil o motivo iconográfico implicase necesariamente un cambio en la morfología de la clave, pero sí que muy a menudo las bóvedas de crucería y sus nervios incorporaron nuevos factores de modernidad que se tradujo paralelamente en el cierre de las crucerías con claves sensiblemente diferentes de las hasta entonces utilizadas. Por otro lado, las molduras y formas de los nervios, que vienen determinadas por la respectiva plantilla con la que son talladas las dovelas, otorgan un valor estético al conjunto que también posibilita acotar cronologías conforme a los usos decorativos. Este epígrafe se ha ordenado por edificios para ofrecer una visión de conjunto de sus fases de construcción, centrada, como es lógico, en el levantamiento de las bóvedas de crucería. Así se incluye prácticamente un estado de la cuestión de cada uno de ellos, con el fin de poner al día las hipótesis más relevantes, y se contrasta con los resultados obtenidos del análisis minucioso de sus claves y nervaduras, redefiniendo en algunos casos el devenir de las obras y acotando, en la medida de lo posible, sus cronologías que, además en algunos casos, se respaldan en la identificación de los señales heráldicos que campean en las claves y aledaños.

La tercera parte aborda su estudio iconográfico e iconológico. En la diócesis de Tarragona pocas claves de bóveda prescindieron de decoración, bien escultórica o pictórica, ejecutada en la misma pieza pétreo. Estos elementos se convirtieron en el soporte idóneo de imágenes, temas, ciclos y discursos visuales de índole diversa,

siendo los motivos sacros los más numerosos y los que más información han aportado a esta investigación. De este modo, aquí se analizan cada una de las torteras que presentan personajes y escenas de los textos bíblicos, así como las que exhiben motivos que derivan de las celebraciones litúrgicas que tenían lugar en los centros de culto. Contrariamente al epígrafe anterior, aquí el discurso se ha ordenado por temas iconográficos con el fin de descubrir, si es que existe, su posible programación topográfica y significación simbólica. Para ello, además de la decoración esculpida, se ha tenido en cuenta el lugar y la orientación en la que fueron colocadas las claves, que en gran parte de los casos no fue aleatoria y que puede ser reveladora del uso que pudo tener el espacio en el que se insertan, de las audiencias a las que estaban destinadas y, también, de las celebraciones litúrgicas que, diariamente o en momentos específicos a lo largo del año litúrgico, se desarrollaron en sus inmediaciones.

La cuarta y última parte recoge los resultados más relevantes fruto de esta investigación, que previamente se han ido recopilando al final de cada capítulo. Asimismo, se incluye toda la bibliografía consultada, gran parte de ella citada en las notas respectivas.

El volumen II está compuesto por los anexos. El primero (*Anexo I*) recoge las imágenes, el material gráfico que ilustra las hipótesis defendidas y los argumentos de cada una de las secciones del primer tomo. Hoy en día no es posible concebir una tesis de Historia del Arte sin apoyo visual y, por ello, en la medida de lo posible, se adjunta todo lo que considero fundamental para mi estudio. Anotaré que he procurado realizar una exhaustiva labor fotográfica y que la mayor parte del material es propio. El anexo se completa con plantas editadas en las distintas monografías o estudios más recientes y mapas que he elaborado yo misma, casi todos inéditos. Soy consciente que el criterio que sigo para ordenar el material gráfico de la segunda y tercera parte puede resultar laberíntico por no ser el tradicional en el que se suceden las imágenes según avanza el texto. He optado por ofrecer una visión panorámica de todos los edificios analizados, primero con fotografías generales y después con las de sus claves de bóveda, cosa que obliga a avanzar y retroceder a menudo. Por este motivo proporcionaré al tribunal el volumen II en formato PDF, para facilitar la búsqueda de las imágenes y para que puedan ver en color todo el material, especialmente las proyecciones y clasificaciones de las bóvedas de crucería en las plantas de los edificios.

El segundo (*Anexo II*) corresponde a la tabla clasificatoria de los 29 perfiles moldurados que se han identificado en las bóvedas de crucería de los conjuntos edilicios que forman parte de estudio en esta investigación. Enumerados, en gran medida, cronológicamente, se acompañan del dibujo gráfico de su plantilla y de la concreción del edificio y del tramo en el que se encuentran, así como de la fecha propuesta para su erección. Debo advertir que el código otorgado a cada tramo corresponde al de su clave de bóveda, por lo que únicamente es necesario acudir a las fichas para ubicarlos en la planimetría del conjunto arquitectónico.

Finalmente, el tercero (*Anexo III*) contiene las fichas de la base de datos, cimiento de este estudio y la recopilación de todas las claves de bóveda figuradas de la diócesis de Tarragona desde 1150 hasta 1350. Ordenadas por edificios, cada una se estructura en cuatro grandes apartados para poder extraer el máximo de información posible de estos elementos arquitectónicos: el primero, emplazado en la parte superior de la ficha, indica el conjunto edilicio en el que se ubica, su tipología y su referencia; el

segundo, contiene los datos básicos y genéricos sobre la clave que sirven como criterio de clasificación (cronología, localización en planta, iconografía, etc.); el tercero es el más complejo y el que ofrece más información sobre el elemento arquitectónico y simbólico porque se centra en su descripción; el cuarto y último apartado lo compone la bibliografía que ha abordado la clave y el edificio en cuestión.

*

El método de trabajo utilizado en esta investigación ha sido el propio en una tarea de estas características. La primera labor, imprescindible para la buena consecución de la tesis, fue la de recopilar aquellas publicaciones de la historiografía hispánica que de un modo u otro había abordado el estudio de las claves de bóveda, para comprender, valorar y evaluar su aproximación al tema y conocer el estado de la cuestión.

La segunda tarea fue la de establecer las fronteras de la diócesis de Tarragona en el periodo medieval, entre 1150 y 1350, ya que presentaba ciertos conflictos de jurisdicción y de proximidad con otras sedes eclesiásticas. Después de definir las lindes en un mapa, se llevó a cabo un exhaustivo trabajo de campo visitando todos los edificios que conservan claves de bóveda y fotografiando cada una de ellas, junto al marco edilicio que las rodea (nervios, capiteles, ménsulas, etc.). Para la compilación de este material gráfico se ha utilizado una cámara fotográfica Nikon D5200 con un objetivo Nikon AF-S DX VR 55-300mm F4.5-5.6 VR, un trípode y un disparador automático con el fin de evitar vibraciones y conseguir la máxima calidad posible en las imágenes.

La tercera fue la realización de una base de datos en la que, por edificios, se han catalogado todas las nervaduras y claves de bóveda con carga iconográfica. Un resultado que de por sí ya supone una novedad y una aportación a nuestra disciplina. El *software* escogido fue FileMakerPro, disponible únicamente para IOS, pero que permite la configuración de una ficha de análisis personalizada, con la posibilidad de conectar campos entre ellos y que propicia manejar de forma muy sencilla todos los resultados, con lo que he podido hacer comparaciones y relaciones de forma rápida e inequívoca. Paralelamente a la construcción de esta colección de datos, se ha realizado un exhaustivo vaciado de la bibliografía publicada sobre los edificios trabajados, con su correspondiente lectura y análisis, para compararla con la información extraída con el trabajo de campo y la observación minuciosa de las claves y su entorno. He realizado esta tarea de consulta en varios centros porque pese a la existencia del Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya (CCUC) y del Prèstec Interbibliotecari (PI), que ha facilitado enormemente la compilación bibliográfica gracias al préstamo entre instituciones, en ocasiones algunos libros han sido difíciles de encontrar. He debido acudir al CRAI del Campus Catalunya de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, a la Biblioteca Pública de Tarragona, a la Hemeroteca de Tarragona Fundació Catalunya La Pedrera, a la Biblioteca de l'Institut Català d'Arqueologia Clàssica, a la biblioteca del Seminari Pontifici de Tarragona, a la Biblioteca del Museu d'Art Nacional de Catalunya, a la Biblioteca del monasterio de Poblet y al Archivo del monasterio de Vallbona de les Monges. Sin embargo, debe aclararse que, como consecuencia de la extensión en el tiempo de otras tareas fundamentales para el

correcto avance de esta tesis, se ha optado por utilizar la documentación publicada y transcrita, reservando la consulta *in situ* de documentos originales para un futuro proyecto postdoctoral.

La revisión bibliográfica ha sido completada, en la medida de lo posible, con dos estancias breves en el extranjero durante los cursos 2017-2018 y 2018-2019, financiadas por el de Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (MICINN)³. En el primer traslado a París pude conocer en profundidad un campo de investigación importante para esta investigación que en Francia tiene una larga trayectoria desde los años 90. Además, el trabajo en las dos sedes de la Bibliothèque Nationale de France me permitió consultar numerosas referencias literarias a las que no tenía acceso en las bibliotecas españolas y que eran fundamentales para poder avanzar con éxito en la investigación. Durante el segundo, en Poitiers, realicé un importante vaciado fotográfico y documental, principalmente en la fototeca y la biblioteca del Pôle Documentaire, que se encuentra en el CESCO, y en la biblioteca Michel Foucault de la Universidad de Poitiers, donde consulté y recopilé una gran cantidad de libros, artículos e imágenes centrados en el tema principal en el que me propuse trabajar: la documentación de las claves de bóveda de los edificios religiosos del sur y oeste de Francia y de sus programas iconográficos, para entender mejor a qué uso y significado responden estas imágenes y también para compararlas con los edificios que conforman mi tesis, pues podían constituirse como influencias iconográficas, estilísticas y arquitectónicas. Como parte de los dos proyectos planteados, en ambas estancias también realicé trabajo de campo en museos y edificios franceses importantes para mi estudio, y asistí a seminarios, congresos y ponencias, que me permitieron conocer nuevas formas de trabajar, nuevos proyectos y profesores expertos como Sébastien Biay, Pierre-Marie Sallé, Louise-Elisabeth Queyrel, Marion Loiseau y Mathieu Beaud, quienes formaban parte del equipo de trabajo de Isabelle Marchesin; Arnaud Timbert, catedrático de la Université de Picardie Jules Verne, cuyas investigaciones se centran en el estudio arquitectónico de Notre-Dame de Noyon, el inventario de los muebles lapidarios medievales de la Picardía y los materiales y técnicas de construcción en E. E. Viollet-le-Duc y la construcción neogótica; Cécile Pétigny, directora de los Museos de Noyon (Musées de Noyon - Musée Jean Calvin et Musée du Noyonnais, Réseau des maisons d'écrivain et des patrimoines littéraires des Hauts-de-France) y el Sr. Pierre-Yves Le Pogam, miembro titular y jefe de conservación de Patrimonio en el Departamento de esculturas del Museo del Louvre; Marcello Angheben, Estelle Ingrand-Varenne, Chrystel Lupant, Carolina Sarrade, Cécile Voyer, integrantes del grupo de investigación *Signes, formes et représentations*; o Martin Aurell, director del CESCO de l'Université de Poitiers.

La cuarta fase se ha centrado en emprender un estudio de menor dimensión, fotografiando las claves de bóveda y el entorno que las rodea de otros conjuntos arquitectónicos del territorio hispano que por su importancia o relación pudieron influir en los de esta Tesis Doctoral. En la medida de lo posible he procurado ver *in situ* las obras que cito, como las iglesias góticas de Santa María del Mar de Barcelona y Sant Feliu de Girona, los monasterios cistercienses de La Oliva, de Fitero y de Veruela, las catedrales de Lleida, Girona, Barcelona y Tudela, Notre-Dame de París, la

³ Ambas con la "ayuda a la movilidad para estancias breves y traslados temporales". La del curso 2017-2018 con el código EST17/00922 y la del 2018/2019, EST18/00144.

basílica de Saint-Denis, Sainte-Chapelle de Paris, Notre-Dame de Amiens, Notre-Dame de Chartres, Notre-Dame de Reims, Notre-Dame de Noyon, Notre-Dame de Rouen, la catedral de Saint-Pierre de Poitiers, o la basílica de Sainte-Marie-Madeleine de Vezelay, entre otros.

Simultáneamente, he acudido a congresos, cursos, seminarios y otras reuniones científicas de contenido beneficioso y sugestivo para la investigación⁴. Con esta intención, he asistido como oyente en los V y VI *Coloquio Ars Mediaevalis*, el primero dedicado a *La arquitectura como imagen en la Edad Media* y el segundo a *Construir lo sagrado en la Europa románica. Reliquia, espacio, imagen y rito*, ambos celebrados en Aguilar de Campoo, en septiembre de 2015 y octubre de 2016, respectivamente; en el congreso internacional *Late Romanesque Sculpture in European Cathedrals. Sceneries, Narratives and Materiality*, celebrado en noviembre de 2015 en Tarragona; en la jornada *Secundària i Universitat (III): de la teoria a la pràctica en la innovació i millora docent en la Història de l'Art*, que tuvo lugar en Tarragona, en mayo de 2017; en el simposio *Histoires chrétiennes en images: espace, temps et structure de la narration*, celebrado en los meses mayo y junio de 2018 en el Institut National d'Histoire de l'Art de Francia; en el seminario *Construire, Restaurer, Détruire. Les chantiers du XVIIIe au XXe siècle: Les technologies modernes dans les chantiers de restauration du début du XIXème siècle à 1920: sources, pratiques et théories dans l'environnement européen*, también celebrado en junio de 2018 en el Institut National d'Histoire de l'Art de Francia; y en la *Semaines d'Études Médiévales* del Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale (CNRS/Université de Poitiers), en junio de 2019, donde además tuve la oportunidad de presentar un póster titulado "L'iconographie de l'espace: les clefs de voûte des bâtiments religieux du Diocèse de Tarragone (1150-1350)". Asimismo, he participado con las comunicaciones "Iconografía del espacio: las claves de bóveda en los edificios religiosos de las Diócesis de Tarragona i Tortosa (1150-1350)"⁵ y "Narrativas y escenarios: la Catedral de Tarragona como caso de estudio" en la I y III *Jornada del Doctorand*, en 2015 y 2017, respectivamente, organizadas por el programa de doctorado en *Estudis Humanístics* de la URV, ambas publicadas; "Keystones in the Cathedral of Tarragona: context and iconography" en el congreso internacional *All Things Stone. New Perspectives on Medieval Art and Architecture in Catalonia and Western Europe*, celebrado en julio de 2016 en las ciudades de Barcelona, Tarragona, Lleida y Girona; "Narratives and sceneries: The Cathedral of Tarragona as a case study" en la *Jornada d'Investigadors Predoctorals Interdisciplinària (JIPI)* de la Universitat de Barcelona, en abril de 2017; "Románico de crucería. Las claves de bóveda de la Catedral de Tarragona: contexto e iconografía" durante el *XXV Fin de Semana Románico (FSR) - VII de carácter monográfico: la Catedral de Tarragona*, en octubre de 2017; "Trabajos en altura: las claves de bóveda como objeto de estudio" en la *12a Trobada de les Egipcíques: Una mirada enlaire... Sostres, teginats i voltes: construcció, història i conservació*, a la que también asistí como oyente, celebrada en noviembre de

⁴ Dejando al margen los numerosos cursos organizados por el Institut de Ciències de l'Educació de mi universidad a los que he asistido por mi condición de personal investigador en formación. Solo mencionaré: 16-17D15: *Formació en docència universitària per a doctorands* (2017); PROFI066: *Seguiment dels estudiants al Moodle* (2018); 18-19D58: *Writing scientific articles in english* (2019); 06DO0001-1: *Programació i avaluació dels aprenentatges* (2019); *Webinari: Avaluació a distància. Qüestionaris i altres eines i estratègies* (2020); 06CR0027-3: *Recursos d'informació en línia en l'àmbit de la història i història de l'art* (2021)

⁵ Mi participación en la I *Jornada del Doctorand* fue publicada con el título: "Análisis formal e iconográfico de las claves de bóveda en la diócesis de Tarragona (1150-1350): propuesta metodológica".

2018 y que se publicó en 2019; “Imágenes y escenarios para los laicos en la catedral Tarraconense: las claves de bóveda como caso de estudio” en el marco del *TEMPLA Winter School Tarragona. Frameworks of the Laity in Medieval Cathedrals: Memorial Settings and Devices*, en noviembre de 2019; “Las claves de bóveda como elemento decorativo: imágenes, espacios y liturgias” y “Missatges i símbols clau en els edificis religiosos medievals” en la *I y II Jornada de Joves Investigadores*, celebradas en marzo de 2021 y 2022, respectivamente; “Luces y sombras en el estudio de las bóvedas de crucería de la diócesis de Tarragona” en el seminario URV *La imatge medieval en el present: els reptes de la restauració*, en noviembre de 2021; “La evolución de los cielos pétreos de los siglos XII al XIV: la Catedral de Tarragona como caso de estudio singular” impartida en el marco de los seminarios virtuales *II Connecta amb l'Edat Mitjana* de la Universitat de Lleida, en enero de 2022; e “Imágenes sobre el altar: simbolismo e iconografía en las claves de bóveda”, que presentaré en el *XII Coloquio Ars Mediaevalis: El equipamiento del altar medieval. De la materia a la luz* que se celebrará entre Aguilar de Campoo y Madrid los próximos 17-19 de junio de 2022. Del mismo modo, he tenido la posibilidad de participar en la coordinación del seminario *La iconografía com a recurs narratiu en l'Edat Mitjana i en l'actualitat*, organizado por la Marta Serrano y celebrado los días 19 y 26 de abril de 2017 en Tarragona; y en la organización, junto a Gerardo Boto, Vincent Debais y Anabel Moreno del *TEMPLA Winter School. Citizen Cathedrals in the Middle Ages: image, institutions, networks*, que tuvo lugar el 18 y 19 de diciembre de 2017 en la Universitat de Girona.

Una vez completada la base de datos, recopilada la bibliografía y visitados los conjuntos arquitectónicos secundarios, se ha abordado la quinta y última labor, la redacción de la tesis, con todos los resultados extraídos del estudio minucioso de la morfología y de la iconografía de las claves de bóveda que se incluyen en el corpus, incidiendo en la acotación cronológica de los procesos constructivos de los edificios que las albergan y en su relación con las actividades ceremoniales y religiosas que se celebraban en su interior. El resultado son los dos volúmenes que hoy tienen en sus manos y que someten a evaluación.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
ICONOGRAFÍA DEL ESPACIO: LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350)
VOLUMEN I
Xènia Granero Villa

PRIMERA PARTE

**Consideraciones
generales**

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
ICONOGRAFÍA DEL ESPACIO: LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350)
VOLUMEN I
Xènia Granero Villa

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Hace ya casi 50 años que Moralejo, en referencia a las claves de bóveda del Pórtico de la Gloria compostelano, se lamentaba de que estos “espléndidos trozos de escultura arquitectónica” hubieran sido “casi total e inexplicablemente olvidados”⁶. Lo cierto es que esta situación se ha mantenido en el tiempo y hace escasos meses esta denuncia se repetía de la mano de Sánchez Ameijeiras, quien alertaba que a uno de los fenómenos más sorprendentes que acompañó al nacimiento del arte gótico no se le ha concedido la importancia que merece refiriéndose a la incorporación de escultura en las cubiertas de los edificios⁷. De hecho, aunque su análisis morfológico e iconográfico puede aportar mucha información y de carácter transversal, en contadas ocasiones han sido objeto de un estudio pormenorizado como demostraré en las siguientes líneas. No obstante, querría advertir al tribunal que no voy a ser exhaustiva, sino que citaré únicamente aquellos que, por alguna razón que iré desgranando en su momento correspondiente, son más representativos, atendiendo especialmente a la relevancia del monumento en que se hallan.

La diócesis de Tarragona

Sobre el estudio de las claves de bóveda tarraconenses en la historiografía, debo decir que han pasado prácticamente desapercibidas y solo algunas de ellas se han incorporado en otras investigaciones como complemento o referencia del argumento central. Así, Liaño ha identificado algunas de las que timbran los edificios incluidos en su *Contribución al estudio del Gótico en Tarragona*, es decir, los del núcleo de la Selva de Camp y de Montblanc⁸. La misma autora también ha detallado los motivos esculpidos en las de la iglesia gótica de Sant Miquel de l'Espluga de Francolí en la miscelánea de aportaciones históricas y documentales publicada en 1980 con motivo del IX centenario de la fundación de la villa⁹. Igualmente, se incluyeron las de la iglesia de Santa Maria de Montblanc en el marco de un artículo sobre el proceso de construcción del templo, publicado en 1987, en el que Felip determinaba los temas expresados en todas sus torteras¹⁰. Una de ellas volvió a ser motivo de debate en la monografía de Español sobre Guillem Seguer de Montblanc, maestro activo en el siglo XIV a quien la autora atribuye la talla de la que figura la Anunciación, lo que la ha llevado a proponer un nuevo arco cronológico para la edificación del templo montblanquense¹¹. Precisamente esta misma autora había abarcado con algunos años de antelación las que timbran la Sala Capitular del monasterio de Santa Maria de Poblet en el marco del estudio sobre el Maestro del frontal de Santa Tecla, a cuya

⁶ Moralejo, S. “Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII”. *Cuadernos de estudios gallegos*, 86 (1973), pp. 294-310.

⁷ Sánchez Ameijeiras, R. “Viendo las estrellas al microscopio: abstracción, figuración y cosmología en las bóvedas góticas”. En: *Microscopías: detalles elocuentes en la historia del arte*, organizado por el grupo *Arte y Pensamiento* del departamento de Historia del arte de la UNED en colaboración con el CENDEAC y coordinado por Antonia Martínez Ruipérez: https://www.youtube.com/watch?v=Rv-BIZAyeu8&ab_channel=CENDEAC [consultado por última vez el 18/10/2021].

⁸ Liaño Martínez, E. *Contribución al estudio del gótico en Tarragona*. Tarragona, 1976.

⁹ Idem. “L'església gòtica de Sant Miquel, a l'Espluga de Francolí”. *Arrels*, 1 (1980), pp. 101-118.

¹⁰ Felip Sánchez, J. “L'església gòtica de Santa Maria de Montblanc”. *Aplec de treballs*, 8 (1987), p. 75-102.

¹¹ Español Bertran, F. *Guillem Seguer de Montblanc. Un mestre trescentista escultor, pintor i arquitecte*. Montblanc, 1994.

escuela las atribuye, y la escultura románica tardía¹². Más recientemente, Liaño ha puesto nuevamente el foco sobre las claves de esta dependencia populetana y las de la panda este del claustro en su artículo sobre el cenobio incluido en la *Enciclopedia del Románico*¹³. De las primeras destaca su calidad y la posibilidad de que ostentaran un programa iconográfico relacionado con la Salvación, aunque con algunos matices: no incluye las dos claves de los tramos adyacentes a la sacristía vieja que presentan decoración floral y relaciona la presencia de la venera o concha de peregrino con la tradición jacobea. De las segundas, señala que refuerzan el mensaje de las anteriores y que conforman dos ciclos diferenciados: el de la Infancia y el de la Pasión. Por otro lado, las claves de bóveda de la parroquia de Sant Ramon del término del Pla de Santa Maria también han sido tratadas en la monografía de Virgili sobre el conjunto del edificio, donde la autora realiza una breve descripción al tiempo que propone un posible origen para su iconografía¹⁴.

Cabe decir que en ciertas investigaciones sobre algunos de las edificaciones sacras que comprenden la diócesis de Tarragona se ha hecho alusión a algunas claves de bóveda de carácter heráldico con la finalidad de reafirmar cronologías sobre el proceso constructivo del templo en cuestión. Por ejemplo, Serra i Vilaró propuso interpretar el *Agnus Dei* del tercer tramo de la nave central de la catedral con las armas del canónigo P. Sancho de Casals, lo que ha sido muy útil para esta tesis doctoral¹⁵. También conviene citar el último trabajo de Liaño sobre el monasterio de Vallbona de les Monges, en el que defiende la presencia del escudo real y el de la familia Anglesola en tres torteras de la iglesia¹⁶, identificación que ya había sido motivo de debate por parte de otros investigadores¹⁷. Asimismo, en Santes Creus se ha empleado el señal del rey de Aragón inserto en las torteras de la iglesia y del claustro para proponer y corroborar algunas de las cronologías constructivas¹⁸. Por otra parte, en el cenobio de Poblet la heráldica del abad Ponce de Copons (1316-1348) timbra muchas

¹² Español Bertran, F. “El Mestre del frontal de Santa Tecla i l’escultura romànica tardana a la Catalunya Nova”. *Quaderns d’estudis medievals*, 23/24 (1988), pp. 81-87.

¹³ Liaño Martínez, E. “Monasterio de Santa María de Poblet”. En: Pérez González, J. M. (dir.). *Enciclopedia del Románico en Cataluña. Tarragona*. Aguilar de Campoo, 2015, pp. 346-376.

¹⁴ Virgili Gasol, M. J. *L’església del Pla de Santa Maria. Un exemple del romànic tardà*. Pla de Santa Maria, 2016.

¹⁵ Serra i Vilaró, J. “La capilla del *Corpus Christi* y el retablo de Bonifás”. *Butlletí Arqueològic*, 31-32 (1950), pp. 156-167. Idem. *El frontispicio de la Catedral de Tarragona*. Tarragona, 1960. Idem. *Santa Tecla la Vieja. La primitiva catedral de Tarragona*. Tarragona, 1960.

¹⁶ Liaño Martínez, E. “El monasterio de Santa María de Vallbona”. En: Alvergnat, M.; Demarthe, S.; Mallet, G. *Moniales cisterciennes de Méditerranée occidentale (XII^e-XVI^e siècle)*. *Histoire, histoire de l’art, archéologie, mise en perspective*. Montpellier, 2017, pp. 213-241.

¹⁷ Puig i Cadafalch, J.; De Falguera Sivilla, A; Goday i Casals, J. *L’arquitectura romànica a Catalunya. Els segles XII i XIII*. Vol. III. Barcelona, 1918. Lavedan, P. *L’architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baléares*. Paris, 1935. Piquer i Jover, J. J. *Abaciologi de Vallbona. Història del Monestir 1153/1990*. Vallbona de les Monges, 1990. Gonzalvo Bou, G. “El monestir de Vallbona de les Monges”. En Pladevall Font, A. (dir.). *L’art gòtic a Catalunya. Arquitectura. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*. Vol. I. Barcelona, 2002, pp. 120-123. Idem. “El monestir de Vallbona de les Monges”. En Pladevall Font, A. (dir.). *L’art gòtic a Catalunya. Arquitectura*. Vol. II. Barcelona, 2003, pp. 211-214. Petit Bordes, N. “Les etapes constructives del Reial Monestir de Santa Maria de Vallbona, fins al 1392”. *Urtx*, 18 (2005), pp. 63-92. Idem. “Aportacions a l’estudi del monestir cistercenc femení de Santa Maria de Vallbona”. *Santes Creus: revista de l’Arxiu Bibliogràfic*, 22 (2005), pp. 53-133.

¹⁸ Serrano Coll, M. “Imatges de la monarquia dins d’un espai monàstic: Santes Creus”. En: *Actes del Primer Curs Simposi sobre el monaquisme cistercenc. El Cister: poder i espiritualitat (1150-1250)*. Lleida, 2006, pp. 181-192. Liaño Martínez, E. “Monasterio de Santa María de Santes Creus”. En: Pérez González, J. M. (dir.). *Enciclopedia del Románico en Cataluña. Tarragona*. Aguilar de Campoo, 2015, pp. 95-121. Serrano Coll, M. “Jaime II y su promoción artística en Santes Creus: propósitos y contenidos semánticos de raigambre federiquiana”. *Imago Temporis: Medium Aevum*, 16 (2022), en prensa.

de las claves de bóveda de aquellas estancias cuya renovación o construcción impulsó durante su abadiato, lo que ha sido señalado por gran parte de la historiografía¹⁹.

En lo que concierne al análisis de la morfología de estas piezas arquitectónicas y, especialmente, de los nervios cruceros en el territorio objeto de nuestro estudio, debe destacarse que es prácticamente inexistente. Únicamente dos autores han trabajado sobre esta cuestión pero sin avanzar en el campo de su clasificación y comparación: Domenech i Montaner y Liaño. Al primero debemos atribuir la documentación del motivo decorativo del filete dorsal en las bóvedas de crucería del monasterio de Poblet construidas durante la prelatura del abad Copons, cuya aparición y uso permite avanzar en las acotaciones cronológicas²⁰. La segunda, ha incorporado en algunas de sus investigaciones el diseño de la plantilla de las nervaduras de las bóvedas de crucería de ciertos edificios que ha examinado: Sant Miquel de l'Espluga de Francolí²¹, Santa Tecla la Vella, Sant Pau del Seminari²² y de los que incluye en su *Contribución a estudio del gótico en Tarragona*²³.

La Corona de Aragón

En el contexto de la Corona de Aragón tampoco se ha profundizado en el análisis sistemático de las claves de bóveda, aunque debe reconocerse que es donde encontramos las primeras monografías dedicadas única y exclusivamente a estos elementos y a la iconografía que ostentan. Calzada Oliveras publicaba en 1975 un estudio de las 78 torteras de la catedral de Girona, en el que reconocía el valor artístico, iconográfico e histórico de cada una de ellas²⁴. Para ello, aporta algunos datos obtenidos del archivo catedralicio y de otros trabajos bibliográficos con el fin de esclarecer la advocación primitiva y las subsiguientes que ha tenido cada capilla, un dato que suele estar estrechamente relacionado con la imagen representada en la clave. Muy destacada fue la publicación de las fotografías de cada una de estas piezas, pues su autor ya advierte de la imposibilidad de contemplarlas al natural por la falta de una iluminación eléctrica apropiada que en 1975 las dejaba ocultas en la penumbra de las altas bóvedas. Sobre este mismo edificio debe mencionarse una reciente publicación de Molina, quien, centrado en la memoria de Carlomagno en la sede gerundense, analiza una de sus torteras y la pone en relación con el culto y las liturgias celebradas en honor al venerable y otras imágenes desplegadas en el interior del templo²⁵.

La escultura monumental del siglo XIII de la Seu Vella de Lleida fue objeto de estudio en la tesis doctoral de Niñá, presentada en 2014, cuya finalidad fue la de contextualizarla y comprender las razones de su presencia en relación al momento en

¹⁹ Por ejemplo: Domenech i Montaner, L. *Historia y arquitectura del Monasterio de Poblet*. Valladolid, 2013, (Barcelona, 1927). Altisent, A. *Història de Poblet*. Abadía de Poblet, 1974. Altisent, A.; Bonet Donato, M. (ed.); Vilà Mayo, O. (ed.). *Història de Poblet*. Abadía de Poblet, 2014. Liaño, "Monasterio de Santa María de Poblet", pp. 346-376.

²⁰ Domenech, *Historia y arquitectura*, pp. 247-248.

²¹ Liaño, "L'església gòtica de Sant Miquel", pp. 101-118.

²² Idem. "Las capillas góticas de Santa Tecla y San Pablo en Tarragona". *Universitas Tarraconensis*, 3 (1979), pp. 125-150.

²³ Idem, *Contribución al estudio del gótico*.

²⁴ Calzada Oliveras, J. *Las claves de bóveda de la Catedral de Girona*. Barcelona, 1975.

²⁵ Molina Figueras, J. *La memoria de Carlomagno. Culto, liturgia e imágenes en la Catedral de Girona*. Aguilar de Campoo, 2017.

que fue creada²⁶. Como parte de todo conjunto escultórico, analizó y catalogó las claves de bóveda del interior del templo, aunque su descripción fue únicamente iconográfica.

La norteamericana Kostuch se ocupó en su tesis doctoral de la escultura de las de la catedral de Barcelona²⁷. La autora fue la primera en evidenciar que en las claves del ábside y de la nave mayor se desarrollaba un programa iconográfico redentor, que se conformaba por las imágenes de Cristo crucificado, Cristo en la gloria, la Anunciación, santa Eulalia, la Coronación de santa Eulalia y la Virgen de la Merced. Estableció paralelos con otros edificios catalanes de los siglos XIV y XV, como son las iglesias góticas de Santa Maria del Pi, Santa Maria del Mar y Sants Just i Pastor, en Barcelona, en las que también figuran ciclos redentores en sus claves. Asimismo, lo comparaba con otros conjuntos insertos en catedrales y abadías inglesas: la abacial de Tewkesbury, la catedral de Norwich y, especialmente, la catedral de Exeter. Cabe destacar que su investigación ha tenido un notable impacto en la presente tesis doctoral, pues ha permitido documentar un ciclo de similares características en el claustro del monasterio de Santa Maria de Poblet como podrá comprobarse en el epígrafe pertinente.

Mucho más reciente es el estudio de Farrando, quien identifica, analiza e interpreta la iconografía de las 175 piezas arquitectónicas que se encuentran en esta misma catedral catalana²⁸, ampliando así una relación publicada por él mismo con algunos años de antelación²⁹. El autor divide la obra según los temas figurados: Padre, Hijo y Espíritu Santo; la Virgen; santos apóstoles y evangelistas; santos de Catalunya; otros santos; santos sin identificar; cruces y escudos; motivos florales; motivos arabescos; y motivos diversos entre los que se encuentran un obispo desconocido acompañado por dos diáconos, un sacerdote celebrando la Eucaristía o un obispo y un papa sin identificar leyendo o escribiendo a ambos lados de un facistol.

Por otro lado, las de la iglesia de Santa Maria de Pedralbes fueron minuciosamente analizadas por Baqué en el marco de una publicación dedicada a la reina Elisenda de Montcada (1292-1364) y a la fundación de dicho monasterio³⁰. La autora ofrece un estudio estilístico de las 14 torteras que se distribuyen entre la nave mayor y las seis capillas laterales y que, afirma, presentan un orden iconográfico coherente desde los pies de la nave hasta el presbiterio relacionado con los Gozos de la Virgen. Igualmente, las capillas laterales mantienen una temática unitaria por estar dedicadas mayormente a los santos de la orden franciscana, de la que depende el cenobio. El interés de este artículo reside en que gran parte de las claves eran inéditas, lo que lleva a Baqué a manifestar el poco interés que han despertado en la historiografía, penuria argumental que se prolonga 25 años después.

²⁶ Niñá Jové, M. *L'escultura del segle XIII de la Seu Vella de Lleida*. Tesis Doctoral. Universitat de Lleida, 2014.

²⁷ Kostuch, D.A. *The sculpture of the keystones of Barcelona Cathedral*. Tesis Doctoral. Columbia University, 1985.

²⁸ El mismo autor indica que en el templo se contabilizan más de 200 claves, sin considerar aquellas más pequeñas que tienen alguna ornamentación floral.

²⁹ Farrando Boix, R. *Les claus de volta de la Catedral de Barcelona*. Barcelona, 1997. La publicación que aquí analizamos es: Idem. *Estudi i interpretació de les claus de volta de la Catedral de Barcelona*. Barcelona, 2003.

³⁰ Baqué Prat, N. "Les claus de volta de l'església de Santa Maria de Pedralbes". En: Balasch Pijoan, M. E.; Español Bertrán, F. (eds.). *Elisenda de Montcada una reina lleidatana i la fundació del Reial Monestir de Pedralbes*. Lleida, 1997, pp. 59-105.

En 2004 Navarro defendió su tesis doctoral sobre bóvedas valencianas de crucería, en la que dedicaba uno de los capítulos al estudio de estos elementos de unión³¹. El epígrafe hacía hincapié en el corte, la colocación y la misión constructiva de las claves, y también, a grandes rasgos, en la decoración geométrica, vegetal, sacra y heráldica, observada en los edificios que fueron objeto de su investigación. Igualmente, hizo especial mención a las torteras del convento de Santo Domingo de Valencia y las del coro de Santa María de Morella, en Castellón. Ha sido esencial, para la tesis doctoral que presento, el apartado que dedicó a los nervios y sus plantillas, pues además de ahondar en su función, reflexionó sobre los diferentes perfiles que se sucedieron a lo largo de la cronología de su trabajo.

También deben mencionarse algunas publicaciones focalizadas en la catedral de Tortosa, aunque su datación sobrepasa los límites de esta investigación. Almuni documentó la iconografía de las claves en su trabajo sobre la construcción del edificio durante los siglos del gótico³² y, junto a Lluís, expuso el proceso de cierre de la cabecera en el 7º Congreso Nacional de Historia de la Construcción³³. Asimismo, Lluís, Costa, Coll y Fortuny, han abordado la catedral tortosina desde una perspectiva arquitectónica, incidiendo en temas más bien técnicos que conciernen a la colocación de la conocida como *Clau Major*, la clave que timbra el presbiterio³⁴, así como los elementos auxiliares que utilizaron para su construcción³⁵, pues tanto su fabricación como su instalación devino un reto importante para los constructores, especialmente por su peso de casi 9 toneladas.

Por otra parte, en el libro *The Art of the Vaulting*³⁶ se pone de relieve la particularidad de los métodos edilicios y las técnicas de diseño de la arquitectura gótica en el Mediterráneo y, especialmente, en la catedral de Mallorca. Los primeros artículos ofrecen una serie de datos técnicos del diseño de este tipo de cubiertas que ha sido muy útil para las partes introductorias de mi tesis doctoral y que permite entender el contexto en el que se desarrolla la fábrica del templo mallorquín. Los dos trabajos que centran su atención en la construcción de bóvedas de la sede y, también, en la iconografía de sus claves son los de Fuentes y Wunderwald³⁷ y el de Domenge³⁸. Las primeras autoras abordan las de la primera fase desde una perspectiva multidisciplinar, en la que las torteras de carácter heráldico tienen un destacado papel. El resultado es un exhaustivo estudio de la geometría y de las técnicas empleadas para el levantamiento de las crucerías en las diferentes etapas edilicias, lo que les ha permitido concretar

³¹ Navarro Fajardo, J. C. *Bóvedas valencianas de crucería de los siglos XIV al XVI. Traza y monte*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia, 2004.

³² Almuni Balada, V. *La Catedral de Tortosa als segles del Gòtic*. 2 vols. Barcelona, 2007.

³³ Lluís Guinovart, J.; Almuni Balada, V. “La clave de la *clau*. El cierre constructivo del presbiterio gótico”. En: *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción. Santiago de Compostela, 26 - 29 octubre 2011*. Madrid, 2011, pp. 733-743.

³⁴ Lluís Guinovart, J.; Costa Jover, A.; Coll Pla, S. “Placing the keystone of the vault over the presbiterium in Tortosa Cathedral, Spain (1428-40)”. *Construction History*, 30/1 (2015), pp. 1-21.

³⁵ Lluís Guinovart, J.; Costa Jover, A.; Fortuny Anguera, G. “Elementos auxiliares de construcción en la arquitectura gótica. El pilar “major” de la catedral de Tortosa”. *Informes de la Construcción*, 537, (2015), e057. Publicado online: <https://doi.org/10.3989/ic.13.059> [consultado por última vez el 13/04/2022].

³⁶ Fuentes, P.; Wunderwald, A. (eds.). *The Art of vaulting. Design and construction in the Mediterranean Gothic*. Basel, 2019.

³⁷ Idem. “The Vaults of Mallorca Cathedral Rising to a Technical Challenge”. En: Fuentes, Wunderwald, (eds.), *The Art of vaulting*, pp. 95-124.

³⁸ Domenge, J. “The Vaults of the Obra Nova in the Cathedral of Mallorca (c. 1573–1587). Written Sources about Chronology, Patronage and Construction”. En: Fuentes, Wunderwald, (eds.), *The Art of vaulting*, pp. 125-148.

cronologías. El segundo investiga las correspondientes a la parte conocida como *obra nova* y acota su datación a partir del análisis de la documentación conservada en el archivo y la observación del edificio. Además, aporta información muy relevante sobre la compra y el transporte de piedra, identifica muchos de los benefactores que financiaron la erección de las bóvedas gracias a la identificación de las armas representadas en sus claves y a los registros de donaciones y agradecimientos compilados en los libros de fábrica.

Otros reinos cristianos peninsulares

En la historiografía hispana las claves como elemento arquitectónico y receptor de decoro son citadas cada vez con mayor asiduidad. Cortés las tuvo en cuenta como parte de su investigación sobre la escultura monumental del gótico turolense³⁹; Redondo estudió el programa del claustro bajo del monasterio de San Zoilo en Carrión de los Condes, en Palencia⁴⁰; y Campos, los del claustro construido también por Juan de Badajoz el Mozo, pero en León⁴¹; aunque estos dos últimos pertenecen ya al siglo XVI y, por lo tanto, exceden la cronología de esta tesis doctoral. Más recientemente, Martínez Frías ha puesto de relieve las de la catedral de El Burgo de Osma en el marco de la escultura gótica monumental de su interior, cuyo interés reside en el desarrollo de un significativo discurso visual, acorde con el pensamiento religioso de la época, proyectado en ménsulas, capiteles y claves⁴². De acuerdo con el autor, el programa se somete a las reglas de esa “especie de matemática sagrada” de la que habla Mâle, en la que el lugar, la disposición, la simetría y el número eran objeto de especial consideración al fijar la iconografía en los templos. Para Martínez Frías, “nos hallamos ante uno de los más coherentes e interesantes programas iconográficos proyectados a través de la escultura monumental en el interior de los templos góticos hispánicos del siglo XIII”⁴³.

Por su parte, las claves de la catedral de Pamplona también han sido objeto de diferentes trabajos, bien sobre las que timbran el claustro, bien sobre las del templo, pero generalmente como parte de obras con objetivos más amplios⁴⁴. Entre ellas la monografía en dos volúmenes de *La Catedral de Pamplona*, en la que además Fernández-Ladreda y Lorda también describieron las bóvedas y los nervios, algo poco frecuente en la historiografía hispana⁴⁵. Martínez Álava, por su parte, se centró en la

³⁹ Cortés Arrese, M. *El gótico en Teruel. La escultura monumental*. Teruel, 1985.

⁴⁰ Redondo Cantera, M. J. “El programa iconográfico del claustro bajo del monasterio de San Zoilo en Carrión de los Condes (Palencia)”. En: Calleja González, M. V. (ed.). *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*. Vol. V. Palencia, 1990, pp. 129-154.

⁴¹ Campos Sánchez-Bordona, M. D. *Juan de Badajoz y la arquitectura del renacimiento en León*. León, 1993.

⁴² Martínez Frías, J. M. “Iconografía de la escultura gótica monumental del interior de la catedral de El Burgo de Osma”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 64 (1998), pp. 209-228.

⁴³ *Ibidem*, p. 224.

⁴⁴ Llorens González, M. D. “La representación de los vientos en el claustro de la catedral de Pamplona: notas para su estudio”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 2 (1989), pp. 51-62. Caro Baroja, J. “Representaciones de nombres y meses (A propósito del menologio de la Catedral de Pamplona)”. *Príncipe de Viana*, 206 (1995), pp. 653-690. Uranga Galdeano, J. E.; Íñiguez Almech, F. *Arte medieval navarro*. Vol. IV. Pamplona, 1973, pp. 233-234.

⁴⁵ Fernández-Ladreda, C.; Lorda, J. “La catedral gótica. Arquitectura”. En: VV.AA. *La Catedral de Pamplona, 1394-1994*. Pamplona, 1994, pp. 164-273. Para ser exactos, entre las pp. 195-198 los autores se ocupan de las bóvedas, nervios y claves del claustro; entre las pp. 239-240, se centran en las cubiertas del refectorio; y entre las pp. 258 y 261, focalizan el análisis en las bóvedas, nervios y claves del templo.

iconografía de sus claves⁴⁶ y Ramos de aquellas que ostentan decoración emblemática⁴⁷. Especial mención merece la publicación de Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal centrada en el estudio, entre otros soportes, de las torteras que exhiben escudos o signos heráldicos medievales no solo en la catedral pamplonesa, sino en todo el Reino de Navarra⁴⁸. Debemos a estos autores la consideración de que estos elementos fueron, en la Edad Media, un soporte privilegiado y muy adecuado para exhibir emblemas heráldicos, puesto que culminan el edificio donde se quería dejar constancia visual de protección o promoción. Posteriormente, en el primer volumen de *Cuadernos de la Catedral de Patrimonio y Arte Navarro* en memoria de Jesús Ma Omeñaca, Fernández-Ladreda⁴⁹ e Hidalgo⁵⁰ volvieron a centrar su atención en las torteras pamplonesas, la primera en las del claustro y la segunda en las de la capilla Barbazana.

Aún en el contexto español debe señalarse una destacada investigación, que ha sido referente para esta tesis doctoral: *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria*⁵¹. Ugalde ofrece en esta monografía el análisis de la iconografía con que se dotaron las claves de los edificios que constituyen la provincia diocesana de Vitoria⁵² desde 1200, el momento en que aproximadamente se voltearon las primeras ojivas, hasta 400 años más tarde, cuando se fue abandonando este tipo de cubierta. Acompaña su estudio una extensa introducción centrada en las funciones, los materiales, los artífices y los comitentes que atañen a estas piezas arquitectónicas, así como en las partes que las conforman y las formas que se suceden desde el punto de vista cronológico. Clasifica el cuerpo central de la obra conforme a motivos iconográficos, donde especifica sus particularidades y, muy brevemente, explica la influencia de la liturgia en los temas eucarísticos. Como colofón, incluye el catálogo de las iglesias estudiadas.

No obstante, algunas de las torteras alavesas ya habían sido examinadas con antelación, por ejemplo, por Silva Verástegui, quien recogió algunas de contenido mariano y cristológico en su investigación sobre la iconografía gótica de este territorio y apuntó los interesantes resultados que se obtendrían de su estudio exhaustivo⁵³. Asimismo, en algunos de los tomos del *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria* recibieron la debida consideración identificando la mayor parte de motivos en ellas cincelados⁵⁴. Además, la misma Ugalde ya había trabajado sobre el tema en su artículo

⁴⁶ Martínez Álava, C. "La catedral gótica. Escultura". En: VV.AA. *La Catedral de Pamplona, 1394-1994*. Pamplona, 1994, pp. 274-352. Concretamente, el autor analiza las claves del claustro en las pp. 288-290.

⁴⁷ Ramos Aguirre, M. "La catedral gótica. Decoración emblemática". VV.AA. *La Catedral de Pamplona, 1394-1994*. Pamplona, 1994, pp. 374-392.

⁴⁸ Martínez de Aguirre, J.; Menéndez Pidal, F. *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*. Navarra, 1996.

⁴⁹ Fernández-Ladreda, C. "La decoración escultórica del claustro de la catedral de Pamplona. Capiteles y claves figurativos". *Cuadernos de la Catedral de Patrimonio y Arte Navarro*, 1 (2006), pp. 29-62.

⁵⁰ Hidalgo Sánchez, S. "Una iconografía funeraria en la capilla Barbazana: La Virgen de la Candelaria". *Cuadernos de la Catedral de Patrimonio y Arte Navarro*, 1 (2006), pp. 63-74.

⁵¹ Ugalde Gorostiza, A.I. *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria*. Vitoria, 2007.

⁵² La provincia eclesiástica de Vitoria, que coincide aproximadamente con los límites de la demarcación política que fue configurándose como Álava a lo largo de la Baja Edad Media, dependía en la cronología en que se enmarca el estudio de Ugalde de tres obispados diferentes: del de Calahorra-La Calzada, del de Pamplona y del de Burgos: *Ibidem*, p. 22.

⁵³ Silva Verástegui, S. *Iconografía gótica en Álava: temas iconográficos de la escultura monumental*. Vitoria, 1987.

⁵⁴ VV.AA. *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*. 11 vols. Vitoria, 1967-2016. Cfr. Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 19.

sobre la iglesia de Santa María de Deba⁵⁵, así como sendas monografías dedicadas a la imágenes esculpidas y pintadas en los coros de Santa María de Vitoria⁵⁶ y Santa María de Salvatierra⁵⁷, y las referencias a ciertas claves labradas con imágenes de los cuatro padres de la Iglesia (Agustín, Gregorio, Ambrosio y Jerónimo) en las parroquias de Eibar, Elorrio y Deba.

Por último, deben mencionarse las investigaciones de Maira, una de las mayores expertas, sino la mayor, en bóvedas de crucería de la historiografía hispana, especialmente de las sexpartitas, a las que dedica gran parte de sus estudios⁵⁸. Entre ellas, destacaré la que aborda la estereotomía de las claves en el gótico primitivo europeo⁵⁹, pues ha sido esencial para mi conocimiento de los aspectos más técnicos de estos elementos constructivos y la redacción de las partes introductorias de la presente tesis doctoral.

El continente europeo

En el contexto europeo el interés por estas piezas arquitectónicas despertó con algunos años de antelación, sobre todo en Inglaterra y Francia, aunque en muchas de las publicaciones a penas superan la mera catalogación de las imágenes con las que han sido esculpidas. Fueron pioneros Golburn, quien en 1876 reparó en las de la catedral de Norwich⁶⁰; Massé, que identificó las que timbran la iglesia de la abadía de Tewkesbury⁶¹; Prideaux y Holt Shafto que incidieron en las de la catedral de Exeter⁶²; y Paley, quien elaboró un manual ilustrado de molduras góticas⁶³. Por su parte, Cave retomó las de la nave de la abadía de Tewkesbury en un extenso estudio en el que insistió en aspectos como la iconografía, la autoría, la cronología y el estilo⁶⁴. También se interesó por las de la catedral de Norwich, Canterbury, Lincoln, Peterborough,

⁵⁵ Ugalde Gorostiza, A. I. "Iglesia de Santa María de Deba. Iconografía de sus claves de bóveda". *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 8 (1991), pp. 161-195.

⁵⁶ Idem. "El programa iconográfico del coro de Santa María de Vitoria". *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 15 (1996), pp. 423-436.

⁵⁷ Idem. "El coro de la parroquia de Sta. María de Salvatierra: una loa al emperador". *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 17 (1998), pp. 345-363.

⁵⁸ Cito los más recientes: Maira Vidal, R. "Identidad y dimensión social de la construcción plenomedieval eclesiástica en Segovia y Sepúlveda entre los siglos XI y XIII: similitudes y divergencias". *Studia Historica. Historia Medieval*, 39/1 (2021), pp. 95-122. Idem. "Bóvedas sexpartitas: estrategias geométricas y constructivas empleadas durante el reinado de Alfonso VIII". En: Poza Yagüe, M.; Olivares Martínez, D. *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*. Madrid, 2017, pp. 563-588. Idem. "The Evolution of the Knowledge of Geometry in Early Gothic Construction: The Development of the Sexpartite Vault in Europe". *International Journal of Architectural Heritage*, 11 (2017), pp. 1005-1025. Idem. "Evolution of construction techniques in the Early Gothic: Comparative study of the stereotomy of European sexpartite vaults using new measurement systems". *Journal of Cultural Heritage*, 28 (2017), pp. 99-108.

⁵⁹ Maira Vidal, R. "La estereotomía de las claves en el gótico primitivo europeo: diferentes diseños geométricos y soluciones constructivas". *EGA: Expresión Gráfica Arquitectónica*, 30 (2017), pp. 152-159. Martín, R.; Maira, R. "Del trazado a la construcción: versatilidad de las bóvedas de crucería". *Informes de la construcción*, vol. 65, extra-2 (2013), pp. 21-34.

⁶⁰ Golburn, E. M. *The ancient sculptures in the Roof of Norwich Cathedral*. Londres, 1876.

⁶¹ Massé, H. J. L. J. *The abbey church of Tewkesbury with some account of the priory church of Deerhurst, Gloucestershire*. London, 1900.

⁶² Prideaux, E. K.; Holt Shafto, G. R. *Bosses and Corbels of Exeter Cathedral. An illustrated study in decorative and symbolic design*. London, 1910.

⁶³ Paley, F. A. *A manual of gothic moldings: with directions for copying them and for determining their dates*. London, 1891.

⁶⁴ Cave, J. P. "Roof bosses in the nave of Tewkesbury Abbey". *Archaeologia*, 79 (1929), pp. 73-84.

Ripon y las de la capilla de St. George del castillo de Windsor⁶⁵. Su método de trabajo, que también publicó en un monografía dedicada exclusivamente a las claves en las iglesias medievales⁶⁶, tuvo una destacada repercusión entre los historiadores del arte, sobre todo británicos, para los que estos elementos han sido objeto de interés, bien directa o indirectamente, conforme a las numerosas menciones en obras de carácter general, divulgativo o en investigaciones más específicas. A modo de ejemplo, nuevamente las torteras de la catedral de Exeter han sido abordadas por Swanton en 1979⁶⁷ y por las autoras Henry y Hulbert, quienes han publicado un catálogo razonado, disponible online y comenzado en 1976, que fueron completando conforme se encargaban del estudio de su naturaleza y significado, así como de su conservación⁶⁸. Asimismo, Rose y Hedgecoe se centraron en 1997 en las de la catedral de Norwich⁶⁹ y, más recientemente, Hawkins ha escrito sobre las de su claustro, aunque específica que en ese momento también se encontraba trabajando en las de East Anglia⁷⁰.

En Francia Viollet-le-Duc incluyó la clave de bóveda en el tercer volumen de su diccionario razonado de la arquitectura francesa y reconoció la calidad escultórica de muchas de ellas, como las de la catedral de Laon, las de la iglesia abacial Saint-Germer en Beauvoisis o las de Notre-Dame-du-Fort de Étampes, conforme a su valor como soporte iconográfico y también emblemático⁷¹. Además, ofrecía un análisis más o menos extenso sobre su proceso de talla y colocación en la bóveda de crucería, y señaló la existencia de claves horadadas, también comunes en la diócesis de Tarragona como veremos a lo largo de este estudio.

Más adelante en el tiempo, en 1960, Crozet destacó la abundancia y diversidad de temas esculpidos en las intersecciones de los elementos de las ojivas, es decir, en las propias claves o en el encuentro de los nervios con los arcos perpiaños y formeros, de aquellos edificios del llamado estilo gótico angevino o Plantagenet e identificó los hasta 79 motivos esculpidos en las cubiertas de la iglesia abacial de Saint-Jouin-de-Marnes⁷². Poco después, Schreiner publicó una extensa monografía sobre el tema⁷³, en la que sacó a la luz el riquísimo repertorio que ofrecen los conjuntos arquitectónicos del suroeste francés, erigidos desde finales del siglo XII hasta la primera mitad del XIII y que se distinguen, entre otros aspectos, por la multiplicación

⁶⁵ Idem. "The Roof Bosses in the Transepts of Norwich Cathedral Church". *Archaeologia*, 83 (1933), pp. 45-65. Idem. "The Roof bosses in Canterbuty Cathedral". *Archaeologia*, 84 (1934), pp. 41-61. Idem. "The Roof Bosses of Lincoln Cathedral". *Archaeologia*, 85 (1936), pp. 23-36. Idem. "The Roof Bosses in the Cathedral and in the Church of St. John the Baptist at Peterborough, and in the Cathedral at Ripon". *Archaeologia*, 88 (1940), pp. 271-279. Idem. "The Roof-bosses in St. George's Chapel, Windsor". *Archaeologia*, 95 (1953), pp. 107-121.

⁶⁶ Idem. *Roof bosses in medieval churches. An aspect of gothic sculpture*. Cambridge, 1948.

⁶⁷ Swanton, M. *Roof-bosses and Corbels of Exeter Cathedral*. Exeter, 1979.

⁶⁸ Henry, A. K.; Hulbert, A. C. *Exeter Cathedral Keystones & Carvings: A Catalogue Raisonné of the Sculptures & Their Polychromy*: <http://hds.essex.ac.uk/exetercath/index.html> [consultado por última vez el 14/04/2022].

⁶⁹ Rose, M.; Hedgecoe, J. *Stories in Stone. The medieval roof carvings of Norwich Cathedral*. New York, 1997.

⁷⁰ Hawkins, R. "Modeling the Norwich Cathedral Cloister Bosses: Sculpture, Photogrammetry and the Mobile Spectator". *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture*, 6 (2017), pp. 72-79.

⁷¹ Viollet-le-Duc, E. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Vol. III. Paris, 1854. Existe una versión digitalizada de esta edición de la obra de Viollet-le-Duc que es la que se ha consultado en esta tesis doctoral: <https://bit.ly/38WYE20> [consultado por última vez el 20/07/2020].

⁷² Crozet, R. "Les sujets sculptés aux voutes de l'église abbatiale de Saint-Jouin-de-Marnes (Deux-Sèvres)". *Bulletin Monumental*, 4 (1960), pp. 261-272.

⁷³ Schreiner, L. *Die Frühgotische Plastik Südwest-Frankreichs. Studien Zum Style Plantagenet Zwischen 1170 Und 1240 mit besonderer Berücksichtigung der Schlusssteinzyklen*. Köln, 1963.

de las torteras, todavía hoy objeto de estudio y debate⁷⁴. Por otro lado, Branner divulgó en 1961 su investigación sobre las claves historiadas de las iglesias góticas de la Île-de-France, fechadas entre 1150-1250⁷⁵. El autor concluía que estos elementos eran una pobre alternativa a las bóvedas románicas ricamente pintadas, pero también un signo de los nuevos temas iconográficos incorporados en la arquitectura gótica. Afirmó que, de forma general, debían entenderse como un ejemplo de iconografía popular, incluso en monumentos como la Sainte-Chapelle, y que su calidad sugería que debieron de ser ejecutadas por canteros más que por escultores. De acuerdo o no con sus afirmaciones, lo más interesante de su estudio reside en la consideración de que algunas de las claves pudieron tener un significado topográfico, especialmente las que timbran el espacio del altar en parroquias y catedrales.

Como en el caso de la historiografía inglesa, también han sido incluidas como objeto de estudio en algunas obras de carácter general y divulgativo, tales como la de Mussat, centrada también en el estilo gótico del oeste de Francia⁷⁶; la monografía de Pradalier-Schlumberger, sobre la escultura gótica de Toulouse y Languedoc en los siglos XIII-XIV⁷⁷; el compendio de Michineau para el Musée des Augustins de Toulouse que abarca las claves de bóveda del convento des Cordeliers conservadas en sus fondos⁷⁸; o la investigación de Borlée que comprende la escultura figurada del siglo XIII en Borgoña⁷⁹. Igualmente, en publicaciones dedicadas a un único edificio estos elementos han sido, muy a menudo, también analizados. Por ejemplo en el caso de la iglesia abacial de Saint-Serge d'Angers⁸⁰ o la catedral de Saint-Pierre de Poitiers⁸¹, a la que además también se le han dedicado algunos artículos en revistas especializadas⁸².

Especial mención merecen las investigaciones de Skubiszewski, quien reflexionó sobre la transición de la decoración pintada de los ábsides románicos a las claves de bóveda esculpidas de ciertas iglesias góticas francesas. El autor distingue en el país dos ámbitos diferenciados, teniendo en cuenta el valor iconográfico que se les concede. En la Île-de-France considera que el único intento serio conocido de un programa iconográfico de carácter crisocéntrico es el del ábside y deambulatorio de la catedral

⁷⁴ Blomme, Y. "L'image de l'apocalypse dans la sculpture gothique Plantagenêt (XII^e et XIII^e siècles)". En: Rousseau, M. C. *Apocalypse, imaginaire et création artistique. Cahiers du CIRHiLL*. Angers, 2004, p. 19-45.

⁷⁵ Branner, R. "Keystones and Kings. Iconography and topography in the gothic vaults of the Ile-de-France". *Gazette des Beaux Arts*, 57 (1961), pp. 65-82.

⁷⁶ Mussat, A. *Le style Gothique de l'Ouest de la France (XII^e-XIII^e siècles)*. Paris, 1963.

⁷⁷ Pradalier-Schlumberger, M. *Toulouse et le Languedoc: la sculpture gothique (XIII^e-XIV^e siècles)*. Toulouse, 1998. Anteriormente a su publicación, algunos autores ya habían hecho referencia a algunas de ellas en sus estudios: Prin, M. "La sculpture a Toulouse a la fin du XIII^e et au début du XIV^e siècle". En: *Actes du 96^e congrès national des Sociétés savantes. Toulouse, 1971*. Vol. II. Paris, 1976, pp. 175-188.

⁷⁸ Michineau, D. "Sculpture gothique: la chapelle Notre Dame de Pitié. Les clefs de voûte de l'église des Cordeliers". *Musée des Augustins de Toulouse, Musée des Beaux-Arts de Toulouse*, 2004. Disponible online: <https://augustins.org/fr/dossiers-enseignants> [consultado por última vez el 4/06/2018].

⁷⁹ Borlée, D. *La sculpture figurée du XIII^e siècle en Bourgogne*. Strasbourg, 2011.

⁸⁰ *Abbatiale Saint-Serge, Angers*. Lyon, 1979.

⁸¹ Andrault-Schmitt, C. (dir.) *La Cathédrale Saint-Pierre de Poitiers. Enquêtes croisées*. Madrid, 2013. Concretamente, Andrault-Schmitt y Fillion-Braguet analizan las bóvedas angevinas de la catedral en las pp. 152-157; mientras que Pilot abordó sus claves de bóveda historadas en las pp. 368-373.

⁸² Bleau, M. "L'inscription d'une clef de voûte à la cathédrale de Poitiers". *Bulletins de la Société des antiquaires de l'Ouest*, 9 (1901), pp. 676-677. Pilot, B. "Les effigies de dignitaires ecclésiastiques et royaux dans le décor intérieur de la cathédrale de Saint-Pierre de Poitiers". *Cahiers de civilisation médiévale*, 53 (2010), pp. 379-406.

de Noyon⁸³, motivo por el cual ha sido objeto de estudio en distintas investigaciones⁸⁴. Asimismo alude a otros edificios, como Saint Étienne de Cambronne-les-Clermont, Notre-Dame-du-Fort d'Étampes, Saint-Sulpice de Chars, Saint-Lucien de Bury, Saint Étienne de Beauvais, Saint-Leu d'Esserent, Saint-Pierre de Bazoches-sur-Vesle y Saint-Léger de Lucheux-en-Amiénois en los que detecta decoración figurada y representaciones simbólicas en algunas de sus torteras, pero son poco numerosas y aparentemente no forman parte de ningún programa iconográfico. Por el contrario, de nuevo en las obras del gótico angevino o Plantagenet del suroeste de Francia, el autor incide en la proliferación de la escultura en las claves que timbran sus bóvedas de crucería destacando su reminiscencias al pasado por incorporar casi siempre en la del presbiterio la figura de Cristo, desplegándose otros temas secundarios o complementarios a su alrededor⁸⁵. Sin embargo, el interés de su artículo reside en que 22, de un total de unos 60 grupos escultóricos, presentan en sus torteras y ménsulas la Segunda Venida de Cristo. El espacio en el que se integran, así como su temática, que insiste claramente en el tema de la Parusía y solo excepcionalmente alude al Juicio Final propiamente dicho, hacen de estas claves un fenómeno único en el arte medieval, porque su colocación sobre el altar mayor de la iglesia establece un vínculo entre el cuerpo histórico de Cristo llevado al cielo y glorificado y su cuerpo eucarístico presente en el sacrificio de la misa. Esta relación entre el Cristo de la Parusía esculpido en la clave que timbra el presbiterio, el ara y el momento de la Transubstanciación, se extiende en la diócesis de Tarragona a otros motivos iconográficos como expondré en el capítulo pertinente.

Entre las publicaciones más recientes, debe recordarse la de Piavaux, quien se ha centrado en las torteras de la iglesia Sainte-Croix en la ciudad belga de Lieja⁸⁶. Su análisis es especialmente revelador porque vuelve a alertar de la poca atención que han recibido estos elementos arquitectónicos en la región mosana y su consideración como escultura marginal, con vocación exclusivamente ornamental y cuya calidad se cree insuficiente para ser incluida en la historia de la escultura monumental gótica, un fenómeno que considero comparable al tarraconense. Por otro lado, a partir del edificio objeto de análisis, el autor demuestra que sus claves pueden contribuir a la datación de la arquitectura, a la comprensión de la obra, a profundizar sobre el uso litúrgico del espacio, o también, la percepción simbólica de ciertas partes del edificio, consideración que comparto y que demostraré en esta tesis doctoral tomando como caso de estudio los edificios religiosos de la Tarraconense. Muy recientemente, Daussy y Timbert se han centrado de nuevo en el discurso visual desplegado en las torteras que envuelven el ábside de la catedral de Noyon y proponen descifrarlo a partir de las prácticas espaciales y litúrgicas del edificio románico que pretendían ser rememoradas

⁸³ Skubiszewski, P. "Du décor peint des ábsides romanes aux clefs de voûte sculptées des églises gothiques: l'exemple de la Cathédrale de Noyon". *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 46-47 (1993-1994), pp. 689-698.

⁸⁴ Por citar algunas más: Seymour, C. "Têtes gothiques de la cathédrale de Noyon". *Gazette des Beaux-Arts*, 18 (1937), pp. 137-142. Victoir, G. "La polychromie de la cathédrale de Noyon et la datation des voûtes quadripartites de la nef". *Bulletin monumental*, 163/3 (2005), p. 251-254. Timbert, A.; Daussy, S. D. (dirs.). *La cathédrale Notre-Dame de Noyon: cinq années de recherches*. Noyon, 2011.

⁸⁵ Skubiszewsky, P. "Le thème de la Parousie sur les voûtes de l'architecture Plantagenet". En: Christe, Y. (dir.). *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique. Actes du colloque de la Fondation Hardt tenu à Genève du 13 au 16 février 1194*. Poitiers, 1996, pp. 105-153.

⁸⁶ Piavaux, M. "Les clefs de voûte sculptées des églises gothiques de la région mosane. Problématiques et bilan des recherches récentes". En: *Actes du VIII^e Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique*. Namur, 28/08-31/08/2008. Vol. II. Namur, 2011, pp. 905-918.

en el nuevo edificio gótico⁸⁷. Su construcción fue planificada cuando las prácticas espaciales y litúrgicas de la catedral prerrománica estaban todavía plenamente vivas, lo que explicaría en parte la memoria de la anterior catedral evidente en la elección de sus espacios, así como por sus imágenes, sonidos y luces. De este modo, los autores concluyen que, cuanto menos en Noyon, la arquitectura gótica no es un arte nuevo, ni una ruptura, ni una revolución, sino una expresión de la modernidad diluida en el pasado, característica que también se observa, por ejemplo, en Sant Miquel de l'Espluga de Francolí, como veremos en el momento oportuno.

*

En suma, puede concluirse que la mayor parte de los estudios que abordan las claves de bóveda son análisis centrados en la identificación iconográfica de la escultura o pintura con las que fueron ornamentadas, o se enfocan en una parte más técnica que se centra en la talla, la colocación y la función de estas piezas dentro del conjunto constructivo en el que se integran y del que son parte esencial: la bóveda de crucería. Sin embargo, un estudio exhaustivo, de todas las piezas dotadas de decoro y luego colocadas en los edificios religiosos de la diócesis de Tarragona entre 1150 y 1350, puede contribuir, como ha alertado recientemente Piavaux y creo también haber demostrado con mi tesis doctoral, a un mayor conocimiento de los conjuntos arquitectónicos que las albergan, pues ofrecen valiosísima información de índole constructiva, iconográfica, estilística, simbólica, litúrgica y espacial. Con este estado de la cuestión he puesto de manifiesto la escasez de estudios que puedan servir de cimiento, por lo que, para sumergirse en el análisis que aquí he desarrollado he debido recurrir también a las publicaciones que conciernen a cada uno de los edificios analizados, y, además, a aquellas que se centran en el origen y la significación de los diferentes motivos iconográficos expresados en los demás elementos de decoro de la Edad Media. Todo este repertorio bibliográfico será convenientemente explicado y referido tanto en el texto como en las notas correspondientes.

⁸⁷ Daussy, S. D.; Timbert, A. "Accumuler le temps et bâtir la mémoire. La cathédrale gothique de Noyon comme empreinte de la cathédrale du haut moyen-âge?". En: Boto Varela, G.; García de Castro Valdés, C. *Materia y acción en las catedrales medievales (ss. IX-XIII): construir, decorar, celebrar / Material and Action in European Cathedrals (9th-13th centuries): building, decorating, celebrating*. Oxford, 2017, pp. 85-99.

2. APROXIMACIÓN AL MARCO HISTÓRICO-GEOGRÁFICO DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA

2.1. Introducción

En cualquier investigación relacionada con una obra de arte no se debe dejar nunca de lado el estudio histórico y geográfico, pues es evidente que el conjunto cultural en el que se desenvuelve otorga un significado concreto al objeto y por ello es necesario acercarse, en la medida de lo posible, a los hombres y mujeres que vivieron en el territorio que comprendía la diócesis de Tarragona entre los años 1150 y 1350. No es mi intención, ni mucho menos, hacer una historia de la ciudad de Tarragona ni de su diócesis, únicamente pretendo recordar algunas cuestiones que tuvieron una evidente y clara importancia para la configuración de la sociedad de la cual es deudora la catedral, los monasterios, las parroquias y las pequeñas iglesias y capillas que comprenden el conjunto de la Tarraconense, ya que en ellos fueron colocadas las 345 claves de bóveda, esculpidas o no, policromadas o no, que conforman esta tesis doctoral.

A mi modo de ver, ciertas consideraciones precedentes a la fecha en que se inicia este estudio son imprescindibles para alcanzar un mejor conocimiento de la historia de la restauración de la diócesis y el entendimiento de las colosales dimensiones con las que fue planteada su catedral, por lo que la valoración del contexto previo y contemporáneo de su restauración se plantea como el punto de partida. De este modo, la *Aproximación al marco histórico-geográfico de la diócesis de Tarragona* se inicia con los *Antecedentes* de la ocupación cristiana de la ciudad y la diócesis, es decir, con el período de época musulmana y el debate historiográfico sobre la hipotética despoblación tarraconense en época islámica. El siguiente apartado aborda los *Primeros intentos de restauración de la Sede Metropolitana*, es decir, las diversas iniciativas que, desde finales del siglo IX, fueron promovidas por los condes de Barcelona con el fin de romper la dependencia eclesiástica con Narbona. Entre ellas, la suscitada por el obispo usurpador Esclua de Urgell, la protagonizada por el conde Borrell y el obispo Ató de Vic o la impulsada por Berenguer Ramon II y el también obispo de Vic Berenguer de Seniofred. El estudio histórico-geográfico sigue con *La definitiva restauración de la diócesis de Tarragona* que se llevó a cabo mediante la combinación de iniciativas y esfuerzos por parte del conde Ramon Berenguer III y del abad Oleguer Bonestruga, en las que Robert Bordet, caballero normando y futuro *princeps Tarraconae*, tuvo un protagonismo indiscutible. A continuación, se ha incluido el epígrafe *La organización de Tarragona: breve síntesis del proceso constructivo de la catedral y estructuración de la ciudad*, en el que se analiza la organización del urbanismo de la ciudad después de la ocupación cristiana y la concepción del proyecto de su recinto catedralicio. Igualmente, se hace hincapié en el proceso de feudalización y colonización de la región del Camp de Tarragona, así como la restauración de su diócesis y sus fronteras desde la bula de Anastasio IV (1154) hasta, aproximadamente, el año 1350, en el apartado *La colonización del Camp de Tarragona y la reformulación de la frontera de su diócesis*. Para finalizar, se concluye este marco histórico-geográfico con una breve recapitulación de las cuestiones más importantes para el desarrollo de esta tesis doctoral.

2.2. Antecedentes

La ocupación⁸⁸ cristiana de la ciudad y la diócesis de Tarragona fue un proceso complejo y dilatado en el tiempo que se alargó hasta casi tres siglos. De acuerdo con Bonet, constituye un modelo atípico e innovador en el proceso de expansión del condado de Barcelona, pero también profundamente conflictivo⁸⁹.

La invasión musulmana de la ciudad en 713-714 por parte de las tropas de Tariq ibn Ziyal puso fin a la primera etapa religiosa de la sede metropolitana romano-visigótica, desapareciendo totalmente las noticias sobre Tarragona y la diócesis hasta principios del siglo IX⁹⁰. Fue en tiempos de Luis el Piadoso, quien tenía como objetivo principal conquistar Tortosa, cuando se documenta el primer intento de controlar la antigua ciudad imperial. Después del fracasado proyecto carolingio, transcurrieron nuevas incursiones a lo largo de la centuria que obligaron a los musulmanes a abandonar las zonas planas del Camp y desplazarse a las montañas circundantes, convirtiendo el área de *Tarraquna* en un espacio prácticamente inhabitable y sin un poderío efectivo por ninguna de las dos partes. La ciudad quedó entre el dominio árabe con centro en *Turtusha*, convertida en el siglo XI en la capital de una de las taifas del Califato de Córdoba, y el de los condes de Barcelona, ampliado hasta el río Gaià, a escasos kilómetros de Tarragona⁹¹.

La historiografía ha debatido durante años la hipotética despoblación tarraconense en época islámica. Las investigaciones más antiguas presentan una ciudad “en tierra de nadie”, completamente abandonada y deshabitada durante cuatrocientos años, lejos de los principales centros de poder. Según Virgili, la intención de esta postura no era otra que justificar la restauración episcopal tomando el valor simbólico y de prestigio de la antigua Tarraco⁹²; mientras que para Bonet, este pasado de vacío exagerado y no aplicable a todo el período pudo tener un doble mensaje: que la condición cristiana no había sido corrompida por los musulmanes y que Oleguer consiguió y, en cierta

⁸⁸ El término *ocupación* lo utiliza Juncosa frente a *conquista*, de acuerdo con las afirmaciones de McCrank y Faci, quienes consideraron que en Tarragona no existió una conquista militar *stricto sensu* de un territorio permanentemente de alguien, sino una ocupación hecha lentamente y en diferentes fases, basada en incursiones de un lado al otro de la frontera. De hecho, McCrank tampoco usa la palabra *conquista*, sino *restauración*: Juncosa Bonet, E. *Estructura y dinámicas de poder en el señorío de Tarragona. Creación y evolución de un dominio compartido (ca. 1118-1462)*. Barcelona, 2015, p. 73. McCrank, L. “Tarragona medieval. Reconquista y restauración”. *Butlletí Arqueològic*, 19-20 (1997-1998), p. 213. Faci Lacasta, F. J. “La restauración de Tarragona y la Primera Cruzada”. En: Fornis, C.; Gallego, J.; López Barja, P.; Valdés, M. (eds.). *Dialéctica histórica y compromiso social: homenaje a Domingo Plácido*. Vol. II. Zaragoza, 2010, p. 1195. En la misma línea, Menchon afirma que aunque las fuentes islámicas narran que la ciudad fue destruida durante su ocupación, la arqueología ha corroborado que los musulmanes protagonizaron una entrada pacífica mediante capitulación: Menchon Bes, J. J. “Tarragona y su territorio entre la Antigüedad tardía y la conquista feudal. De la tradición historiográfica a las nuevas perspectivas de estudio (siglos VI-XI)”. *Anejos de Nailos: Estudios interdisciplinarios de arqueología*, 5 (2019), p. 76.

⁸⁹ Bonet Donato, M. “La feudalització de Tarragona (segle XII)”. *Butlletí Arqueològic*, 16 (1994), p. 211.

⁹⁰ De acuerdo con Virgili, se desconoce si la población autóctona se sometió, emigró parcial o totalmente, o buscó refugio en zonas de montaña cercanas, y, en el caso de que hubiera gente, en qué condiciones se encontraban los asentamientos que adoptaron y en qué lugar se localizaban: Virgili Colet, A. “El Camp de Tarragona entre l’Antiguitat tardana i el repartiment feudal (segles XI-XII). Historiografia i arqueologia”. En: Fernández del Moral, I.; Menchon Bes, J. J.; Vila Carabasa, J. M. *Actes del IV Congrés d’arqueologia medieval i moderna a Catalunya*. Vol. I. Tarragona, 2011, p. 49.

⁹¹ Pladevall Font, A. “La restauració de l’arquebisbat de Tarragona”. En: Pérez González, J. M. (dir.); Castiñeiras González, M.; Camps i Sòria, J. (coords.). *Enciclopèdia del Romànic a Catalunya. Tarragona*. Vol. IV. Aguilar de Campoo, 2015, p. 21. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, p. 74.

⁹² Virgili, “El Camp de Tarragona”, p. 50.

manera, encarnó la restauración eclesiástica⁹³. Sin embargo, los estudios más recientes sugieren una continuidad de población y la existencia de pequeños asentamientos militares y rurales dispersos en áreas de fácil defensa y en lugares de montaña, basándose en un profundo análisis de los documentos árabes y latinos, en el estudio de la toponimia⁹⁴, en los registros arqueológicos⁹⁵, en los conjuntos funerarios⁹⁶ y en la documentación escrita generada por la feudalización del territorio a partir del siglo XII⁹⁷. De acuerdo con Menchon, la presión de los carolingios y de los reinos cristianos y el hecho de que tanto la ciudad como su territorio fueran demasiado grandes para ser controlados por parte de los dos bandos, conllevó que *Tarragona* perdiera su papel de referente urbano, pero ni mucho menos quedó desierta como narran algunas fuentes islámicas y cristianas. De hecho, los estudios polínicos realizados en la columna de la Séquia Mayor de la Pineda, en Vila-Seca, indican que entre el 600 y el 1050 hubo deforestación relacionada con el crecimiento de pastos, como en otras zonas de la costa, así como también existió un aumento del cultivo del olivo y del cereal. En este sentido, el autor considera que podría hablarse de una explotación del territorio sin interrupción⁹⁸.

En cuanto a las fuentes conservadas, son numerosos los autores musulmanes que citan la ciudad de Tarragona en sus obras de carácter geográfico: Al-Razi, Al-Bakri, Ibn Galib, Al-Idrisi, Yaqut, Al-Qazwini, Al-Himyari, Al-Maqqari y la obra anónima *Dikr bilad Al-Ándalus*⁹⁹. A modo de ejemplo, en la obra *Historia de los emires de al-Andalus* de Ahmad B. Muhammad B. Musa al-Razi puede leerse: *E Tarragona fue de los logares muy antiguos que fallan fundamentos muy viejos e muy maravillosos, e a y cosas que non se desazen por ningun tienpo, manguer todas las destruyo* [Tariq b. Ziyad] (Taris, variants, Tarife i Tarif), *fijo de* (Mazayr, variant Nazayr), *quando entro en Espana, e el mato las gentes e destruyo las obras, mas non pudo todas, tanto las fizieron de firmes*¹⁰⁰. Por otro lado, Al-Idrisi, autor, viajero, cartógrafo y geógrafo del siglo XII, en su obra *Nuzhat al-mustaq*, proporciona importante información sobre algunas de las construcciones de la ciudad: “Tarragona [...], ciudad situada en la costa con murallas de mármol blanco y negro, de lo poco que se ve en el mundo; ahora está poblada, pero en tiempos anteriores estuvo desierta porque se hallaba entre los territorios de los musulmanes y

⁹³ Bonet Donato, M. “Memorias del arzobispado de Tarragona (siglos XII y XIII)”. *Aragón en la Edad Media*, 30 (2019), p. 147.

⁹⁴ Los topónimos de raíz árabe se documentan sobre todo en las montañas de Prades, en los límites del distrito andalusí de Siurana, y en el Priorat. Por ejemplo, Alcover, la Mussara, Falset, Gratallops, entre otros: Menchon, “Tarragona y su territorio”, pp. 81-82.

⁹⁵ Recientes excavaciones arqueológicas en la zona del puerto de Tarragona han demostrado que la actividad continuó en el siglo VIII sin que hubiera ninguna destrucción. Igualmente, se cree que en la Part Alta debió de suceder lo mismo: Ibidem, pp. 78-79.

⁹⁶ Se han localizado una serie de necrópolis que, de acuerdo con Menchon, evidencian la continuidad de población entre la Antigüedad Tardía y la conquista feudal. El autor identifica dos grupos funerarios: los conjuntos de enterramientos localizados sobre o junto a establecimientos rurales, como los de la Llosa de Cambrils; y las agrupaciones de tumbas cercanas a villas, como el caso de Els Munts: Ibidem, pp. 85-87.

⁹⁷ Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, p. 74. Virgili, “El camp de Tarragona”, pp. 49-63. Menchon, “Tarragona y su territorio”, pp. 80-88.

⁹⁸ Menchon, “Tarragona y su territorio”, p. 81. Menchon Bes, J.J. “La ciutat de Tarragona entre l’antiguitat tardana i els segles XII-XIII. La recuperació d’un espai urbà”. En: Vila Carabasa, J.M. (coord.). *V Congrés d’arqueologia medieval i moderna a Catalunya. Actes*. Vol. I. Barcelona, 2015, p. 95.

⁹⁹ Para una reciente versión de esta obra y descripciones geográficas remito a Bramon, D. *De quan érem o no musulmans. Textos del 713 al 1010*. Barcelona, 2000.

¹⁰⁰ Transcripción procedente de Bramon, *De quan érem*, pp. 118-119.

los cristianos: es ciudad hermosa, las sabandijas de su campo son muy dañinas, tiene un puerto y se abastece de aguas alumbradas”¹⁰¹.

El texto de Al-Idrisi también es relevante por hablar de una débil presencia de población cristiana en el territorio de Tarragona y subrayar el carácter judío de la ciudad, dato que ha llevado a algunos historiadores a especular sobre la posible presencia de una comunidad judía bajo dominio sarraceno¹⁰². Por último, el musulmán del siglo XV Al-Himyari, guiado por los autores Al-Bakri (1090) y Al-Idrisi (1166), describe Tarragona aportando detalles de gran interés: “En al-Ándalus, a cincuenta millas de Lérida. [...] Está construida al borde del Mediterráneo. Sus antiguos monumentos permanecen en su sitio, sin haber sufrido desperfectos. La mayor parte de sus murallas subsiste, sin hundirse. Allí es donde más mármol labrado se encuentra. Sus murallas son de mármol blanco y negro, y sería difícil encontrar otras semejantes. Una de las curiosidades de Tarragona consiste en los molinos establecidos por los antiguos; giran cuando sopla el viento y se detienen con él. Las gentes versadas en lengua latina cuentan que el significado de Tarragona es “tierra parecida a la morada de los demonios”. Esta ciudad estaba desierta en otro tiempo, pues se encontraba en el límite de las posesiones musulmanas y cristianas. Los espinos abundan allí. Sus edificios son imponentes y están adornados de hermosos pórticos, de arquitectura tan perfecta que turba el espíritu: hoy nadie podría construir otros semejantes. Un anciano digno de confianza que habitaba en Ciurana, llamado Ibn Zaidan, contaba que tuvo que dirigirse a la región de Tarragona para intentar algunos negocios. En una de estas salidas se detuvo con sus compañeros en las construcciones situadas a lo largo de la ciudad de Tarragona. Cuando quisieron marcharse, se perdieron, y no encontraron la manera de salir. Erraron durante tres días, al cabo de los cuales, gracias a la voluntad divina que les permitió sobrevivir, encontraron su camino. Algunos sostienen que descubrieron en esas construcciones, habitaciones llenas de trigo y cebada que databan de una época agitada: estos granos se habían vuelto negros y habían perdido su color normal. Esta ciudad es el teatro de las emboscadas tendidas por los musulmanes cuando querían sorprender al enemigo, y a la inversa”¹⁰³.

Estos relatos confirman que en el siglo XI, una gran parte de las estructuras arquitectónicas monumentales de la ciudad, como la muralla, se conservaban en pie o en un estado de ruina parcial. Otro dato importante que se pone de manifiesto en

¹⁰¹ Transcripción procedente de Saavedra, E. *La geografía de España del Edrisi*. Madrid, 1881, p. 83.

¹⁰² Llama la atención que fuentes musulmanas hablen de Tarragona como una ciudad judía. Recasens, de acuerdo con Millás Vallicrosa, considera probable que Al-Idrisi se refiera al momento de la llegada de los sarracenos y que después de la destrucción de la ciudad, la comunidad judía debió de quedar muy disminuida o desaparecida. Sin embargo, Marí escribió que los judíos debieron de instalarse en la localidad durante el siglo IX huyendo de Barcelona por su colaboración con los sarracenos en el año 852. Según el autor, es por este reducto de población judía que la ciudad tarraconense fue conocida temporalmente como “*civitas judeorum*”. En este aspecto, Menchon frente al hallazgo de una pila trilingüe en la calle Enrajolat, muy cerca de la plaça del Rei, y fechada en la antigüedad tardía, se plantea la posibilidad de que la comunidad judía no abandonara del todo la ciudad. Debe tenerse en cuenta que la Vía Augusta continuaba siendo una vía de comunicación entre el sur y el norte, de hecho, las fuentes musulmanas se referían a Tarragona como escala marítima, pues el puerto tuvo un papel importante en las relaciones comerciales: Capdevila, S. “Sobre la invasió àrab i reconquesta de Tarragona”. *Butlletí Arqueològic*, 85-92 (1964-1965), p. 51. Recasens i Comes, J. M. *La ciutat de Tarragona*. Vol. II. Barcelona, 1975, pp. 44-46. Menchon, “La ciutat de Tarragona”, pp. 104-105. Idem, “Tarragona y su territorio”, p. 83.

¹⁰³ Al-Himyari. *Kitab ar-rawd al-mi'tar*. Traducido por M^a Pilar Maestro González. Valencia, 1963, pp. 256-258.

las crónicas árabes es la existencia de canales, molinos¹⁰⁴ y regadíos en el territorio de la ciudad de Tarragona, testimonio que junto al encuentro de algunos fragmentos de cerámica, ha llevado a algunos autores, como queda dicho, a descartar la despoblación absoluta de la zona¹⁰⁵. De este modo, aunque no se tiene constancia de la existencia de un núcleo de población estable y permanente en la ciudad hasta mediados del siglo XII, es posible que existieran pequeños grupos más o menos dispersos sin organización política ni eclesiástica repartidos en el territorio.

2.3. Primeros intentos de restauración de la Sede Metropolitana

Desde finales del siglo IX, surgieron diversas iniciativas para restaurar la Sede metropolitana de Tarragona, promovidas por los condes de Barcelona, con la voluntad de romper la dependencia eclesiástica con Narbona. La tentativa más temprana fue promovida por el obispo usurpador Esclua de Urgell, autoproclamado arzobispo de Tarragona con el consentimiento de los obispos de Girona y Barcelona, pero sin el apoyo del conde barcelonés. Su propósito se vio truncado por la intervención de las autoridades fieles al dominio franco, quienes lo depusieron del cargo y lo condenaron a penitencia¹⁰⁶. Otro singular intento de independizarse de Narbona fue protagonizado por el abad Cesari de Santa Cecília de Montserrat que acudió a una asamblea conciliar en Santiago de Compostela donde se hizo consagrar como metropolitano de Tarragona. El abad, aunque hasta su muerte en el año 981 firmó con el título de *archipraesul Tarraconensis*, nunca fue reconocido como tal por ninguno de los obispos catalanes¹⁰⁷.

A lo largo del siglo X, además de algunas incursiones militares esporádicas que no tuvieron mayor trascendencia¹⁰⁸, la aspiración restauradora volvió a resurgir

¹⁰⁴ En el texto anónimo Dikr bilad al-Andalus puede leerse: “Tarragona es una ciudad antigua y fortificada cerca del mar; tiene unos molinos que muelen con [la fuerza del] agua del mar, que se conduce con técnicas [artificiales] e ingenio”: Traducción propia a partir del texto catalán publicado en Bramon, *De quan érem*, p. 122.

¹⁰⁵ Recasens, defiende la tesis de Serra i Vilaró de la permanencia de un núcleo de población justificada por la presencia de algunos fragmentos de cerámica en la necrópolis de San Fructuoso que fechó entre los siglos X y XI. Serra subraya la importancia del hallazgo y lo justifica diciendo que en el museo árabe de Argel conserva menos fragmentos de cerámica de estos siglos que el de la necrópolis de San Fructuoso de Tarragona. Además, Recasens añade que en Reus también se han localizado algunos cascajos de cerámica que parecen ser fechables hacia el siglo XI. Sin embargo, estudiosos como McCrank y Guidi y Villuendas creen que los restos encontrados no son suficientes para confirmar la existencia de una población indígena. En este sentido, McCrank sugiere la posibilidad de que se traten más de indicadores de actividad comercial que de residencia musulmana en Tarragona: Recasens, *La ciutat de Tarragona*, p. 40. McCrank, “Tarragona medieval”, p. 211. Guidi Sánchez, J.J.; Villuendas Vázquez, A. *Història, formació i usos de l'espai urbà medieval a Tarragona. Segles XII-XIII*. Tarragona, 2012, p. 40.

¹⁰⁶ Juncosa indica que algunos historiadores como Bautier o Mercier han puesto en duda la veracidad de este caso: Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, p. 75. En contraposición, los autores que defienden su existencia, añaden que el papa Esteban V ejerció un papel fundamental en esta cuestión, pues defendió los derechos de la Narbonense y amenazó a los obispos de Barcelona, Girona y Urgell si no se sometían al verdadero metropolitano: Villanueva, J. *Viage literario a las iglesias de España. Tomo 10. Viage a Urgel*. Valencia, 1821, pp. 75-78. Mansilla Reoyo, D. *Geografía eclesiástica de España. Estudio histórico-geográfico de las diócesis*. Tomo II. Roma, 1994, pp. 218-219. Pladevall, “La restauració de l'arquebisbat”, pp. 21-22.

¹⁰⁷ Mansilla, *Geografía eclesiástica de España*, pp. 219-222. Pladevall, “La restauració de l'arquebisbat”, p. 22. Sobre la figura del abad Cesari de Santa Cecília de Montserrat, véase d'Abadal i Vinyals, R. “El pseudo-arquebisbe de Tarragona Cesari (segle X) i les preteses butlles de Santa Cecília”. *La paraula cristiana*, 34 (1927), pp. 316-345.

¹⁰⁸ Dejando a un lado la cuestión de la dominación musulmana y cristiana de Tarragona durante el siglo X, los avances realizados por las tropas del conde Sunyer en territorio musulmán para controlar la zona del Penedès, tuvieron especial eco también entre los historiadores árabes. Ibn al-Athir relata una expedición catalana el año

especialmente durante el gobierno político del conde Borrell (966-993), que reunía bajo su dominio los condados de Barcelona, Vic, Girona y Urgell. El proyecto se promovió mediante el reconocimiento de Ató de Vic, maestro de Gerberto de Aurillac, futuro Silvestre II, heredero del título arzobispal. Con motivo del viaje a Roma que emprendieron el obispo Ató y el conde Borrell, en enero del 971, para presentar al papa Juan XIII sus peticiones territoriales, el pontífice promulgó cinco bulas, tres de ellas conservadas en papiros originales en el Archivo Capitular de Vic. El primer documento daba a conocer a los preladados “*in Galliarum partibus*” que trasladaba a la Iglesia de Vic el poder y la primacía de la de Tarragona y que todas sus sufragáneas debían acudir, desde ese momento, al obispo ausonense para recibir su confirmación y consagración. En el segundo, el papa Juan XIII, concedía al obispo Ató de Vic el palio, recordándole las obligaciones inherentes al cargo. El tercero, dirigido a los obispos Guisardo de Urgell, Pedro de Barcelona y Soniario de Elna, comunicaba el traslado de la metrópoli de Tarragona a la iglesia de Vic, a quien debían sumisión y obediencia. Los dos últimos documentos estaban dirigidos a la Iglesia de Girona, en los que el papa anulaba la consagración como obispo de un neófito y nombraba como provisor de la iglesia al arzobispo Ató. Sin embargo, esta iniciativa se vio nuevamente frenada por el asesinato del arzobispo el 22 de agosto del 971¹⁰⁹.

Unos años más tarde, debido a las incursiones de al-Mansur el Victorioso, en 985, y de ‘Abd-al Malik, en 1003-1004, Barcelona quedó nuevamente en ruinas, las defensas de la comarca cristiana de Olèrdola destruidas y el valle del Llobregat arruinado, retrasando seriamente el avance cristiano a lo largo de la costa. De hecho, no fue hasta mediados del siglo XI cuando, aprovechando la desintegración del califato omeya, el proyecto reconquistador avanzó hasta consolidar de forma segura la frontera en el curso fluvial del río Gaià, quedando esta línea de fortificaciones conectada con la que edificaron los barones de Queralt en las zonas superiores de la frontera¹¹⁰.

En este sentido, lograr el control efectivo y perdurable de Tarragona se convirtió en una preocupación constante para Ramon Berenguer I. Una prueba de ello es la firma de un pacto entre el conde de Barcelona y su cuñado, el vizconde Berenguer de Narbona, parcialmente legible y sin fecha, que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón¹¹¹. En este importante documento, atribuido al año 1050, Ramon Berenguer I pide la reconquista de Tarragona y la creación de una *comunitas Tarraconensis*, cuyo límite norte discurriría por el río Gaià, hacia los castillos de Cabra y Prenafeta, siguiendo por el Coll de Lilla, límite natural entre el Alt Camp y la Conca de Barberà, y el mar delimitaría el extremo sur, quedando el oeste sin precisar. Según los términos pactados en el documento, el nuevo condado se planteaba como un feudo perpetuo de Barcelona. El conde se comprometía a contribuir a la consolidación del territorio bloqueando el puerto, a impedir que los musulmanes desembarcaran en las playas del sur de la ciudad, a luchar contra los musulmanes del

936-937, dirigida por el conde, que provocó un gran saqueo y mortandad, la momentánea retirada sarracena de Tarragona y la sujeción de Tortosa al pago de un tributo. Ibn Khaldun, además, el año 950, califica al conde Borrell como príncipe de Barcelona y de Tarragona: Recasens, *La ciutat de Tarragona*, p. 37. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, p. 75.

¹⁰⁹ Mansilla, *Geografía eclesiástica de España*, pp. 222-225. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, pp. 75-76.

¹¹⁰ McCrank, L. J. “La restauración eclesiástica y reconquista de la Cataluña del siglo XI: Ramón Berenguer I y la Sede de Tarragona”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, 49-50 (1976), pp. 9-10.

¹¹¹ ACA, Ramon Berenguer I, núm. 287. Archivo de la catedral de Tarragona, Sec. A., perg. 15 (copia, sin fecha). Cfr. *Ibidem*, p. 18.

sudoeste y a construir un castillo en la ciudad, donde el vizconde debía vivir con su esposa y primogénito, durante al menos diez años. Una vez establecidos allí, se encargarían de asentar el dominio cristiano, de controlar los tributos, el cobro de impuestos y los derechos de pesca, entre otros. Por otro lado, las poblaciones sometidas se convertirían en tributarias y se les cobraría las parias¹¹² para la casa de Barcelona. Sobre la restauración eclesiástica, el documento establecía el nombramiento de un obispo ordinario, que sería nombrado por los condes de Barcelona y el vizconde de Tarragona-Narbona, y unos límites coincidentes con los del condado. De esta forma, la cuestión eclesiástica estaba supeditada a la restauración militar y a los objetivos estratégicos, pues no se haría efectiva hasta que la ciudad no fuera definitivamente ocupada. No obstante, las dificultades internas del gobierno de Ramon Berenguer I, entre las que destacaban los enfrentamientos con el papado y la falta de apoyo de la jerarquía episcopal catalana, provocaron el fracaso del proyecto condal¹¹³. No obstante, en 1076 moría Ramon Berenguer I sin haber conseguido fundar el nuevo condado y la diócesis en Tarragona, aunque seguía sin renunciar a su proyecto como se refleja en su testamento, en el que dejaba a sus hijos este territorio: *ipsam civitatem de Tarragona usque ad Tortousam et ad fluvium Iberis, et ipsum castrum de Tamarit et Cubellas et de Castelet et de Castro Vetulo et Capra usque ad fluvium Iberis*¹¹⁴. De acuerdo con Faci, es precisamente en este momento cuando se inicia la época crucial y definitiva para la restauración tarraconense porque existe una conexión entre el proyecto restaurador y la Reforma Gregoriana¹¹⁵.

Durante el último cuarto del siglo XI, se sucedieron diversos acontecimientos que tuvieron señaladas repercusiones para todos los principados cristianos peninsulares y, especialmente, para los condados catalanes. En este aspecto, destaca la actuación de Alfonso VI de Castilla-León (1065-1109) que amplió sus dominios con importantes conquistas a los sarracenos, como la ciudad de Toledo en 1085, alcanzando un punto culminante de su poder y autoridad. Bernardo de Sedirac, monje de Saint Auren d'Auch, filial de Cluny, después de restaurar la principal sede visigótica, fue nombrado arzobispo toledano y primado *in totis Hispaniarum regnis* por el papa Urbano II, mediante la famosa bula *Cunctis sanctorum* expedida el 15 de octubre de 1088¹¹⁶. Su elección fue comunicada al abad Hugo de Cluny, al rey Alfonso VI, a Berenguer de Vic-Tarragona y a todos los obispos de la Península, y al propio Bernardo de Toledo. De acuerdo con McCrank, el resurgimiento de la jerarquía

¹¹² Tributo que pagaba un príncipe a otro en reconocimiento de superioridad.

¹¹³ McCrank, "La restauración eclesiástica", pp. 17-21. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, pp. 77-78. Faci Lacasta, F. J. "Algunas observaciones sobre la restauración de Tarragona". En: AA. VV. *Miscel·lània en homenatge al P. Agustí Altisent*. Tarragona, 1991, p. 471.

¹¹⁴ McCrank, "La restauración eclesiástica", pp. 35-36. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, p. 79. La transcripción completa del texto se encuentra en De Bofarull Mascaró, P. *Los Condes de Barcelona vindicados, y cronología y genealogía de los reyes de España considerados como soberanos independientes de su Marca*. Vol. II. Barcelona 1836, p. 42.

¹¹⁵ Faci plantea la posibilidad de que la restauración de Tarragona podría haber ido de la mano de la creación de una monarquía catalana. Según el autor, no cabe duda de que en el marco de la Europa de la Reforma Gregoriana, toda monarquía debía tener una capital eclesiástica. De esta manera, así como Toledo lo fue para la monarquía castellana, Tarragona lo habría sido para una hipotética monarquía catalana, pues el prestigio pasado y los privilegios eclesiásticos de la ciudad eran avales suficientes para ello: Faci, "Algunas observaciones", pp. 471-472, 484-485.

¹¹⁶ McCrank, L. "Restauración canónica e intento de reconquista de la sede tarraconense (1076-1108)". *Cuadernos de historia de España*, 61-62 (1977), pp. 156, 161-162. La bula *Cunctis sanctorum* se encuentra transcrita en: Flórez, E. *España Sagrada. Teatro geográfico-histórico de la iglesia de España*. Tomo VI. Madrid, 1751, apéndice V, pp. 337-340.

eclesiástica durante el período de Reforma y su convencimiento de que era necesario recuperar el arzobispado de Tarragona como requisito previo a la Reforma, el fracaso de la política exterior del conde Berenguer Ramon II¹¹⁷, conocido como el Fratricida¹¹⁸, y las continuas agresiones del Cid, fueron las principales causas para que se produjera nuevamente el impulso de la restauración militar y eclesiástica tarraconense, amparada por la ideología de guerra santa promovida desde Roma¹¹⁹.

El obispo de Vic, Berenguer de Seniofred¹²⁰, de la familia de los señores de Lluçà, aprovechando la transcendencia de la bula, viajó a Roma en 1089 para entrevistarse con el papa Urbano II con la finalidad de restaurar la sede y la dignidad metropolitana de Tarragona, como su antecesor el papa Juan XIII le había concedido al obispo Ató. El pontífice, alertado por el avance almorávide y teniendo en cuenta la posición estratégica de Tarragona en este contexto, se dirigió a los condes de Barcelona, Urgell y Besalú, con fuertes intereses en la frontera meridional, así como a todos los *omnibus Tarraconensis et Barchinonensis provincia episcopis, vicecomitibus et ceteris nobilis et potentivus, sive clericis, sive laicis*, instándoles a prestar el máximo apoyo al obispo Berenger Seniofred de Lluçà en la restauración de la ciudad y de la catedral arzobispal. Además, como incentivo, el papa les concedería los mismos privilegios que a los cruzados que iban a la conquista de Jerusalén, para que lo hicieran con espíritu devoto y penitente¹²¹. De acuerdo con Faci, la carta papal no habla en ningún momento de una recuperación o conquista militar de Tarragona, sino más bien de una simple reconstrucción de la misma, lo que da a entender una situación de abandono de la ciudad¹²².

En cuanto a la independencia eclesiástica de Narbona, el papa Urbano II se mostró dispuesto a reestablecer los privilegios y derechos metropolitanos que residieron en la Sede de Vic en tiempos del obispo Ató, aunque la nobleza catalana debía comprometerse a reconquistar la ciudad de Tarragona en un periodo razonable. Ante esta situación, el arzobispo Dalmacio de Narbona, acompañado por el prelado Bertran de Barcelona, entre otros, viajó a Roma para reclamar sus derechos sobre la provincia tarraconense, a quien el papa concedió la posibilidad de demostrar la dependencia mediante documentos¹²³. Sin embargo, el manuscrito *Vita Sancti Theotardi*, que

¹¹⁷ Se refiere a la expansión catalana hacia el Valle del Ebro y el choque del condado barcelonés con el Cid, en 1090: McCrank, "Restauración canónica e intento", p. 147.

¹¹⁸ El 5 de diciembre de 1082 Ramon Berenguer II fue asesinado cerca de Gualba, camino de Girona. Nunca se demostró con claridad la culpa de Berenguer Ramon II, pero se supone que los concurrentes al funeral aludieron abiertamente a la historia de Caín y Abel, y el conde sobreviviente resultó luego sospechoso de fratricidio: *Ibidem*, p. 154.

¹¹⁹ Pladevall, "La restauració de l'arquebisbat", p. 23. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, pp. 79-80. Mansilla, *Geografía eclesiástica de España*, pp. 226-229. Faci, "Algunas observaciones", pp. 472-474. McCrank, "Restauración canónica e intento", pp. 160-164.

¹²⁰ Sobre el arzobispo de Vic y arzobispo de Tarragona Berenguer Sunifred de Lluçà véase: Pladevall Font, A. "La veritable filiació de Berenguer Seniofred de Lluçà, primer arquebisbe de Tarragona del segle XI, conegut fins ara per Berenguer de Rosanes", *Butlletí Arqueològic*, 66 (1966), pp. 71-81. Pladevall Font, A. "Berenguer Sunifred, arquebisbe de Tarragona. La restauració de la provincia eclesiástica". En: Macias i Solé, J. M.; Muñoz Melgar, A. (coord.). *Tarraco christiana civitas*. Tarragona, 2013, pp. 225-240.

¹²¹ De acuerdo con McCrank, en la bula se hace referencia al *iter ad Hierusalem*, una importante evidencia de que Urbano II pretendía convertir la Reconquista en algo semejante a una cruzada religiosa: McCrank, "Restauración canónica e intento", p. 166. También lo subrayan: Mansilla, *Geografía eclesiástica de España*, p. 228. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, p. 81.

¹²² Faci, "Algunas observaciones", p. 475.

¹²³ La posición de Narbona también chocaba con Toledo pues, poco después de 1088, el arzobispo Dalmacio se opuso a la decisión del papa de extender la primacía de Toledo sobre la provincia narbonense, reclamándola para

incluía una falsa bula del papa Esteban VI del 887, presentado en el Concilio de Toulouse de 1090 por el arzobispo narbonense y que se llegó a usar para reclamar los derechos de primacía sobre toda España, no resultó convincente¹²⁴. Según afirma McCrank, el latín que presenta la pseudo bula difiere del de la *Vita* por su lenguaje menos gramatical y por estar concebida con una exageración ausente en la biografía del arzobispo Theodard; además, de que su fecha es errónea y no presenta el estilo de la cancillería papal¹²⁵.

De esta manera, el legado hispánico Rainerio de san Clemente, futuro Pascual II, estableció contactos con los condes catalanes y los obispos de Vic y Girona para emprender la restauración tarraconense. Por su parte, Berenger Ramon II concedió todos sus bienes, especialmente la ciudad de Tarragona, a San Pedro y a su vicario, el pontífice, comprometiéndose a pagar un censo anual de cinco libras de plata, como se especifica en el manuscrito *Liber Censuum*¹²⁶. Los aliados del conde confirmaron la donación y se comprometieron a contribuir en la campaña de reconstrucción de Tarragona, que se iniciaría el día de Todos los Santos de 1090, y aceptaron el compromiso de emprender su repoblación antes de la Cuaresma de 1091¹²⁷. Según afirma McCrank, esta donación fue cuidadosamente preparada para cumplir tres funciones: preservar la frontera con el objetivo de asegurar la futura expansión de los condes catalanes, oponerse a los reclamos del rey Alfonso IV de Castilla contra la regencia y apresurar el reconocimiento de la autoridad metropolitana de Tarragona frente a la interferencia de Narbona y la primacía de Toledo¹²⁸. Urbano II, inmediatamente después de que el cardenal Rainerio regresase a Roma y de acuerdo con su promesa, el 1 de julio de 1091 dictó la bula *Inter primas Hispaniarum urbes* en la que se ratificaba la donación de Berenguer Ramon, poniendo bajo protección apostólica Tarragona, su término y población, y se confirmaban los derechos y libertades que el conde había concedido a los nuevos colonos, testimonio de que la restauración de la ciudad estaba ya suficientemente avanzada. Asimismo, recogía el reconocimiento de la labor llevada a cabo por el obispo Berenguer Seniofred, a quien le concedía la autoridad metropolitana de la sede tarraconense cuando fuera restituida a la plenitud de su primitivo estado, calificando a Vic como una *vicaria* de Tarragona,

Narbona, hecho que explica por qué el arzobispo Bernardo de Sedirac apoyaba la restauración de Tarragona: McCrank, "Restauración canónica e intento", p. 173.

¹²⁴ A causa del no reconocimiento de los documentos y testimonios presentados por Narbona, el arzobispo recurrió a la fuerza y mandó apresar al obispo de Vic que, de acuerdo con su testimonio en el concilio provincial de Saint-Gilles celebrado durante la Cuaresma de 1092, "estuvo largo tiempo detenido con cadenas y después de muchas injurias le hizo redimir mediante rescate". El obispo Berenguer de Seniofred presentó la bula "*Inter primas Hispaniarum urbes*" y relató las injurias y malos tratos recibidos, culminando su denuncia lanzando el documento papal a los pies de los obispos y arzobispos presentes, afirmando estar dispuesto a renunciar a su dignidad de arzobispo si ellos lo creían oportuno. Estos, escandalizados, reconocieron la restauración de Tarragona así como la importancia de su antigua demarcación religiosa superior a toda otra, viéndose obligado, el arzobispo de Narbona, a renunciar formal y públicamente a sus pretensiones sobre la diócesis Tarraconense de un modo definitivo poniendo fin a las luchas de Narbona contra la restauración de la provincia eclesiástica tarraconense: Pladevall, "La restauració de l'arquebisbat", pp. 26-27. McCrank, "La restauración eclesiástica", p. 194. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, pp. 84-85.

¹²⁵ McCrank ofrece un minucioso análisis de ambos textos: McCrank, "Restauración canónica e intento", pp. 176-183.

¹²⁶ Faci, "Algunas observaciones", p. 476.

¹²⁷ Recasens, *La ciutat de Tarragona*, p. 50. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, p. 83. De acuerdo con Juncosa, así se desprende de dos documentos sin fecha, que se conservan en el Archivo Capitular de Vic y que se encuentran transcritos en Villanueva, J. *Viage literario a las iglesias de España. Tomo 6. Viage a Vique*. Valencia, 1821, doc. XXXIX, pp. 326-329.

¹²⁸ McCrank, "Restauración canónica e intento", p. 188.

de acuerdo con la documentación. En consecuencia, otorgaba al obispo ausonense la prerrogativa del uso del palio, signo del poder metropolitano, junto con todos los privilegios sacerdotales correspondientes a esta dignidad, quedando vinculadas la iglesia de Tarragona todas las diócesis que había poseído desde tiempos antiguos, incluidas las que seguían bajo ocupación sarracena. Es interesante destacar que en este documento se registra por primera vez la dedicación de la iglesia metropolitana tarraconense a santa Tecla, cristianizada por san Pablo, que se convertiría desde este momento y junto con san Fructuoso, en la patrona de la Iglesia y la ciudad¹²⁹. Una vez superado el impulso inicial, la restauración y reconstrucción de Tarragona prácticamente se había abandonado por el interés en avanzar por la ribera del Ebro y asediar Tortosa, expedición que finalmente no pudo culminarse.

En 1092 debió de existir una alianza operativa entre los reinos cristianos y una reconciliación temporal con el Cid, pues se tiene constancia de la aparición de una flota genovesa y pisana de más de 400 naves, que bloqueó la costa desde Tortosa hasta Valencia, mientras las huestes catalanas se aproximaban al valle del Ebro por el sudeste y los aragoneses ocupaban el valle superior. Entre 1092 y 1094, Tortosa perdió el control de muchas villas próximas y, en junio de 1094, el Cid tomó Valencia, separando Tortosa de Denia. Sin embargo, no se tienen noticias de lo que ocurría en Tarragona y tampoco ha quedado registro de ninguna batalla importante. Se cree que los cristianos invadieron el Camp de Tarragona, obligando a los musulmanes a retirarse hacia las zonas montañosas, pero no pudo mantenerse porque se hallaba demasiado lejos de la zona de batalla para ser bien defendido. Así pues, no debió de existir una repoblación masiva en el Camp de Tarragona ni una reconstrucción de la ciudad, porque su seguridad dependía del éxito final de Tortosa¹³⁰. De hecho, en 1093 el propio pontífice se dirigió al arzobispo Berenguer de Seniofred mediante la bula *Noverit dilectio tua* para expresarle su preocupación por la ausencia de avances en Tarragona, animándole a persistir en su proyecto¹³¹. Fue a partir de entonces cuando la combinación de una serie de factores provocó su fracaso. Entre ellos, los reiterados ataques de los musulmanes, cuyo poder todavía era muy fuerte en la zona del Ebro y en los montes más próximos a Tarragona; la presión castellana ejercida por el Cid; o la convocatoria de la primera cruzada, en 1095¹³². Otro elemento a tener en cuenta es la deposición del conde Fratricida, que fue enviado como penitencia y castigo a las cruzadas de Tierra Santa, y el ascenso al poder de Ramon Berenguer III en 1097, quien se alejó del arzobispo Berenguer Seniofred, en ese momento anciano y enfermo, y de otros partidarios de su tío, con la finalidad de desvincularse de los actos y obligaciones

¹²⁹ Recasens, *La ciutat de Tarragona*, p. 50. McCrank, “Restauración canónica e intento”, pp. 188-190. Faci, “Algunas observaciones”, pp. 477-478. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, p. 84. Sobre la introducción del culto a santa Tecla en la ciudad de Tarragona véase: Pérez Martínez, M. “La invenció (*inventio*) del culte a Santa Tecla en la Tarragona d'època medieval”. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 50 (2005-2006), pp. 21-58.

¹³⁰ McCrank, “Restauración canónica e intento”, pp. 227-228.

¹³¹ *Ibidem*, p. 228. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, p. 85. El documento transcrito puede consultarse en Mansilla Reoyo, D. *La documentación pontificia hasta Inocencio III (965-1216)*. Roma, 1955, pp. 52-53, doc. 33.

¹³² Aunque Urbano II dirigió una bula a los condes de Besalú, Cerdanya, Empuries y Rosselló, instándoles a que ni ellos ni sus caballeros fueran a la Primera Cruzada y proclamó que la Reconquista en la Península Ibérica tenía los mismos méritos que la lucha en Tierra Santa, la ausencia de apoyo de la armada pisana y genovesa y el creciente enfrentamiento contra los almorávides, las campañas militares entre Tarragona y Tortosa se volvieron muy difíciles. De hecho, al no tener en el Camp de Tarragona ningún asentamiento estable donde retroceder, el conde de Barcelona tuvo que recular hasta la línea de castillos del Gaià: McCrank, “Restauración canónica e intento”, pp. 230-236.

contraídas durante el período de su regencia. Por último, la muerte del prelado Berenguer Seniofred en 1099 generó un conflicto sucesorio en el obispado de Vic y bloqueó el mantenimiento de la Sede arzobispal tarraconense. Pocos años después, Pascual II reconoció abiertamente que el proyecto, en el que había contribuido durante su legacía, había fracasado¹³³. De acuerdo con Faci, la ocupación de Tarragona parece haber sido una cuestión de primer orden tanto para el papado como para la clase dirigente catalana del siglo XI, pero en realidad no acabó de concretarse ni materializarse definitivamente, al menos por el momento¹³⁴.

2.4. La definitiva restauración de la diócesis de Tarragona: Robert Bordet

La definitiva restauración de Tarragona se llevó a cabo mediante la combinación de iniciativas y esfuerzos por parte de Ramon Berenguer III y de Oleguer Bonestruga, abad de Saint-Ruf de Avignon antes de su promoción al obispado de Barcelona. En esta ocasión, se produjo una asociación entre Barcelona y Tarragona, frente a la antigua de Vic-Tarragona, una solución mucho más acorde con la realidad política y eclesiástica del momento¹³⁵.

Después de los turbulentos años de entre 1097 a 1109 y de los ataques perpetrados por los almorávides, Tarragona debió de quedar en ruinas, totalmente despoblada y sin control efectivo, pues la frontera de los condados catalanes había vuelto a retroceder hasta el mismo punto que después de las campañas de al-Mansur y ‘Abd al-Malik entre 985 y 1003. Sin embargo, las sucesivas victorias del conde de Barcelona sobre los musulmanes forzaron su progresiva retirada y, aprovechando su debilidad, Ramon Berenguer III se dirigió a Roma para solicitar una bula mediante la cual pretendía organizar la conquista de Tortosa, como paso previo a la ocupación estable y a la consolidación del proceso restaurador de Tarragona, que fue promulgada el 23 de mayo de 1116¹³⁶. En el documento, Pascual II ponía bajo protección a la familia condal y todos sus bienes a cambio del pago de un censo anual de treinta maravedís de oro. En esta ocasión, la tutela de Roma no implicaba la conversión de los dominios condales en feudos del papa, como había ocurrido en 1090, lo que justifica la hipótesis de que tras la caída de la ciudad en manos musulmanas y el ascenso del nuevo conde, la donación de Berenguer Ramon II a la Santa Sede quedó sin efecto¹³⁷.

El 23 de enero de 1118, Ramon Berenguer III llevaba a cabo la *scriptura donationis* de Tarragona, que había permanecido muchos años destruida y despoblada, y de sus términos a san Oleguer y a la Iglesia, para que emprendiera su reconstrucción, reservándose un palacio, una dominatura y la posibilidad de solicitar ayuda a los futuros colonos tanto para el mantenimiento de la paz como para emprender la

¹³³ La bula transcrita puede consultarse en Mansilla, *La documentación pontificia*, pp. 66-67, doc. 47.

¹³⁴ Pladevall i Font, A. “Maduresa de l'església dels comtats catalans: La restauració de la metròpoli de Tarragona”. En: Cabré i Montserrat, D.; Mas i Morillas, M. C.; Soler Álvarez, E. A. (eds.). *Recull Ignasi Mallol i Casanovas (1892-1940)*. Tarragona, 1991, pp. 46-53. Mansilla, *Geografía eclesiástica de España*, pp. 231-234. McCrank, “Restauración canónica e intento”, pp. 233-244. Faci, “Algunas observaciones”, p. 478. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, pp. 85-87.

¹³⁵ Faci, “Algunas observaciones”, p. 478. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, pp. 87-88.

¹³⁶ El documento transcrito puede consultarse en: Mansilla, *La documentación pontificia*, pp. 69-70, doc. 50.

¹³⁷ Faci, “Algunas observaciones”, p. 478. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, pp. 87-88.

guerra. Pocos meses después, el papa Gelasio II reconoció mediante una bula, fechada el 21 de marzo de 1119¹³⁸, la concesión condal a Oleguer, que fue nombrado solemnemente arzobispo de Tarragona, recibiendo el palio y todos los honores vinculados a esta dignidad, y lo animaba a entregarse plenamente a la restauración de la ciudad arzobispal¹³⁹.

De acuerdo con la historiografía, no fue hasta 1126 cuando Oleguer se centró en promover la ocupación y restauración de la Sede Metropolitana, fundando la archicofradía de Tarragona, destinada a recibir los fondos que se dedicarían a financiar la reocupación y reconstrucción programadas y también el rescate de los cautivos¹⁴⁰. De todas formas, la mera acumulación de recursos materiales no era suficiente para garantizar su objetivo final debido a las fuertes amenazas que suponían los ataques de los musulmanes establecidos en las montañas de Prades y en Tortosa, cuya conquista seguía sin culminarse. Por este motivo, el 14 de marzo de 1129 el arzobispo Oleguer de Bonestruga cedió parcialmente la ciudad de Tarragona, tanto territorial como jurisdiccionalmente, al caballero normando Robert Bordet, quien había combatido en las huestes de Alfonso I el Batallador¹⁴¹. De esta manera, Bordet se convirtió en *princeps Tarraconae*¹⁴² dotado de ciertos derechos señoriales sobre sus habitantes, que serían regidos de acuerdo con las leyes y buenas costumbres que de común acuerdo establecieran. También se le concedieron los telonios, laudemios y los derechos *usaticii* siempre con el consentimiento del obispo metropolitano, a quien debía jurar fidelidad. Por otro lado, el obispo Oleguer ostentaría la dominatura como señor principal y se reservaba los diezmos y las iglesias del territorio con sus personas, bienes y rentas, sobre los que nadie más podría incidir. Por su parte, Robert Bordet, tras aceptar la donación, expresaba que mediante ella se convertía en un vasallo de la iglesia de Tarragona y de su titular, comprometiéndose a atender todas las indicaciones recibidas y que, en caso de caer en algún descuido, haría todo lo

¹³⁸ La bula se encuentra transcrita en Flórez, *España Sagrada*, XXV, pp. 221-223, doc. XVI.

¹³⁹ Recasens, *La ciutat de Tarragona*, pp. 54-56. Mansilla, *Geografía eclesiástica de España*, pp. 234-235. Faci, “Algunas observaciones”, pp. 480-481. Martí i Bonet, J.M. “Tarragona seu metropolitana i primada. Dels primers documents papals fins la restauració definitiva de Tarragona com a seu metropolitana i primada”. En: Gavaldà Ribot, J. M.; Muñoz Melgar, A.; Puig i Tàrrach, A. *Pau, Fructuós i el cristianisme primitiu a Tarragona (segles I-VIII)*. Tarragona, 2010, pp. 425-426. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, pp. 87-88.

¹⁴⁰ Sobre el proceso de fundación y su funcionamiento remito a: McCrank, L. “The foundation of the confraternity of Tarragona by Archbishop Oleguer”, *Viator*, 9 (1978), pp. 157-178. De acuerdo con Bonet, aunque McCrank sitúa la confraternidad quizá en Barcelona, en un testamento destinado a la institución, recibe un donativo en Santa María de Tamarit, lo que sugiere que la asociación podía estar en las proximidades de la ciudad de Tarragona o zona fronteriza en esas fechas: Bonet Donato, M. “Las órdenes militares en la expansión feudal de la Corona de Aragón”. *Anales de la Universidad de Alicante. Historia medieval*, 17 (2011), p. 251.

¹⁴¹ De acuerdo con McCrank, el fuero de Alfonso II realizado en 1127 para Tudela, indica que el normando Robert Bordet era entonces alcaide o gobernador militar del castillo de la ciudad y que todavía estaba de alguna manera vinculado al servicio del conde Rotrou II de Perche que, después de 1114, había ingresado el servicio de Alfonso I el Batallador: McCrank, L. “Norman crusaders in the Catalan reconquest: Robert Burdet and the principality of Tarragona, 1129-55”. En: McCrank, *Medieval Frontier History*, p. 69.

¹⁴² El título de Robert Bordet fue aceptado por la historiografía más antigua como un dignidad nobiliaria, dentro de la jerarquía feudal. McCrank fue el primero en considerar que existe un empleo genérico del término *princeps* para referirse a una persona que tenía un dominio efectivo en un territorio. Por otro lado, Faci recuerda que existía un empleo más sutil del término en algunos documentos eclesiásticos de época reformista, ostentando así el nominado una autoridad jurisdiccional, muy centrada en una *civitas* y su territorio, apareciendo siempre en estos casos unas especiales relaciones de dependencia con la Iglesia: Faci, “Algunas observaciones”, pp. 482-483. Por otro lado, Jordà relaciona el término *princeps* con el proceso de recepción del derecho común en Catalunya y la implicación de los canónicos de Saint-Ruf de Avignon en su difusión: Jordà Fernández, A. “Terminología i dret comú: a propòsit de Robert Bordet princeps de Tarragona (s. XII)”. En: *El Temps sota control: homenatge a F. Xavier Ricomà Vendrell*. Tarragona, 1997, pp. 355-362.

necesario para resarcirlo. El documento acababa con la proclamación de sanciones, fijada en 30 libras, para quien se opusiera a los privilegios, con la firma de Oleguer, del obispo de Vic y de Arnau, decano de la canónica de Barcelona, y el juramento de fidelidad del *princeps* Robert de Tarragona sobre los cuatro Evangelios¹⁴³.

Esta donación fue confirmada por el conde de Barcelona Ramon Berenguer III y después por el papa Honorio II. Es interesante mencionar que Morera, basándose en un manuscrito procedente de Poblet y conservado en manos privadas, afirma que el conde constaba como primer donante, pues sus derechos no habían dejado de existir en ningún momento¹⁴⁴. De hecho, en su testamento de 1131, además de legar a su primogénito el condado y obispado de Barcelona, le transfiere el *comitatum Tarraconensem et archiepicopatam ejus, cum omnibus sibi pertinentibus*¹⁴⁵.

Aunque Robert Bordet atrajo nuevos colonizadores de Italia y Francia¹⁴⁶, comenzó a subinfeudar castillos y fortalezas del Camp de Tarragona y entregó una primera carta de franquicias a los habitantes de la ciudad¹⁴⁷, la colonización tarraconense no debió de avanzar demasiado debido a la inseguridad que seguía afectando al territorio. De acuerdo con Recasens, el fracaso del caballero normando se demuestra por algunos hechos concretos: en primer lugar, si la restauración hubiera prosperado, el arzobispo Oleguer se habría establecido en la ciudad para su organización civil y eclesiástica. Por otro lado, los seis años de sede vacante tras la muerte de Oleguer de Bonestruga no concuerdan con una fase activa de repoblación, pues se requeriría la confirmación del arzobispo en todas las donaciones otorgadas por el príncipe Bordet. Finalmente, el autor también cuestiona las actas de donaciones fechadas entre 1130 y 1150 que el canónigo Blanch localizó en el Capítulo de la catedral de Tarragona y de las que no tenemos ningún dato concreto, así como las 32 personas que según Marí estaban establecidas en el Camp de Tarragona también entre 1130 y 1150, a pesar de que no aparecen en la documentación hasta después de 1150¹⁴⁸. Sin embargo, la conquista de la ciudad de Tortosa a finales de 1148, a la que siguió rápidamente la de toda la Conca del Baix Ebre, así como las montañas intermedias y, un año más tarde, la de la ciudad

¹⁴³ McCrank, "Norman crusaders", pp. 69-70. Bonet, "La feudalització de Tarragona", p. 216. Faci, "Algunas observaciones", p. 481. Martí, "Tarragona seu metropolitana", pp. 423-427. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, pp. 89-90. El documento transcrito puede consultarse en: Font i Rius, J. M. "Entorn de la restauració cristiana de Tarragona. Esquema de la seva ordenació jurídica inicial". *Butlletí Arqueològic*, 93-96 (1966), pp. 94-97.

¹⁴⁴ De acuerdo con Morera, el manuscrito procedente del monasterio de Poblet fecha del siglo XVIII, estaba dedicado al rey Carlos III y bajo posesión de D. Pascual Gayangos: Morera Llauredó, E. *Tarragona cristiana*. Vol. I. Tarragona, 1981, p. 393, nota 2.

¹⁴⁵ Bonet, "La feudalització de Tarragona", p. 217. Faci, "Algunas observaciones", p. 482. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, pp. 90-91.

¹⁴⁶ Según la crónica de Oldericus Vitalis, contemporáneo de Robert Bordet, mientras el *princeps* se encontraba en Roma y Normandía reclutando soldados para la reconquista, su esposa Agnes, hija de Guillem Cabra, se hizo cargo de la defensa y del control de la ciudad, describiéndola como una mujer enérgica capaz de organizar las defensas de la ciudad y alentar a sus soldados: Chibnall, M. (ed.). *The ecclesiastical history of Olderic Vitalis*. Vol. IV. Oxford, 1968, pp. 403-405. McCrank, "Norman crusaders", pp. 70-71. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, pp. 91-92. De acuerdo con Bonet, aunque Oldericus llama Sibil·la a la mujer de Robert Bordet, en realidad se llamaba Agnes: Bonet Donato, M. "De la Tarraquina islàmica a la formació de la ciutat feudal". En: Bonet Donato, M.; Isla Fred, A. *Historia de Tarragona. Tarragona Medieval. Capital eclesiàstica i del Camp*. Vol. II. Lleida, 2011, p. 79.

¹⁴⁷ El documento transcrito puede consultarse en: Font, "Entorn de la restauració cristiana", pp. 103-104, doc. VII.

¹⁴⁸ Recasens, *La ciutat de Tarragona*, pp. 59-60. Los datos aportados por Blanch y por Marí han servido a algunos autores para defender la recuperación de la actividad urbana en Tarragona desde 1129. También se justifica por la propuesta de Morera de que el arzobispo Oleguer mandó reparar las murallas de la ciudad, así como edificar las iglesias de Santa Tecla y San Fructuoso. Por último, también destaca una carta de población de 1149 concedida por Robert Bordet que sugiere la presencia de pobladores hacia 1129, porque remite a los pactos firmados con los habitantes de Tarragona al llegar a la ciudad: Bonet, "La feudalització de Tarragona", pp. 216-217.

de Lleida, permetíó emprendre, de un modo más seguro, la repoblación del área tarraconense y la activación de la vida socio-económica. El dominio del territorio por parte del conde Ramon Berenguer IV, quien mostró una clara política expansionista, explica que desde este año se produjera el impulso decisivo y definitivo de colonización del Camp de Tarragona y el desarrollo de su capital¹⁴⁹. En este proceso, también participaron activamente los genoveses y los cruzados anglonormandos y flamencos; las órdenes militares del Temple y de San Juan de Jerusalén, que se convirtieron en los gobernadores y guardianes de las fronteras, y, posteriormente, los monasterios cistercienses de Poblet y Santes Creus¹⁵⁰. Por otro lado, la muerte del arzobispo Oleguer en 1137 provocó una vacante en la sede metropolitana que se prolongó durante seis años, siendo elegido como sucesor el abad Gregori de Cuixà, quien se cree que tuvo una prelatura corta de la que además no se tienen noticias. De hecho, según afirma McCrank, el metropolitano electo murió misteriosamente incluso antes de asumir el cargo¹⁵¹. La sede continuó vacante hasta el nombramiento de Bernat Tort como arzobispo de Tarragona por Eugenio III el 27 de mayo de 1146, momento que es considerado por la historiografía como el inicio de la restauración efectiva de la Sede Tarraconense y el fin del gobierno normando no supervisado de Tarragona¹⁵².

La ausencia de un poder eclesiástico fuerte durante el periodo vacante permitió un exceso autonomía a Robert Bordet que Ramon Berenguer IV, en alianza con el nuevo arzobispo Bernat Tort, quiso limitar. El caballero normando, frente esta situación de hostilidad, redactó una propuesta de convenio, firmada por él y su esposa Agnes el 4 de enero de 1148, junto con otros testimonios, en la que se establecían nuevas normas relativas a los derechos dominicales, a la justicia y al gobierno de los futuros habitantes de la ciudad y el territorio. Robert, por su parte, se comprometía a respetar la fidelidad a su señor, a mantener unas normas para la designación de autoridades locales y a la exención de prestaciones dominicales y violencias personales a favor de los nuevos moradores de la ciudad y su territorio¹⁵³. Un año más tarde, el arzobispo Bernat Tort

¹⁴⁹ Font, "Entorn de la restauració cristiana", p. 86. Recasens, *La ciutat de Tarragona*, pp. 60-61.

¹⁵⁰ Ibidem. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, p. 95. Sobre la conquista de Lleida, Tortosa y Siurana, y el papel de las órdenes militares y monásticas en la ocupación de la *Catalunya Nova* se ha publicado numerosa bibliografía. Para un primer acercamiento remito a: Morera, *Tarragona Cristiana*, I, cap. XIV y XX. McCrank, L. "Monastic inland empires and the Mediterranean coastal reconquest in New Catalonia 1050-1276". En: McCrank, L. (ed.). *Medieval frontier history in New Catalonia*. Hampshire, 1996, pp. 21-34. McCrank, L. "The frontier of the Spanish reconquest and the land acquisitions of the Cistercians of Poblet". En: McCrank, *Medieval frontier history*, pp. 57-78. McCrank, L. "The cistercians of Poblet as medieval frontiersmen". En: McCrank, *Medieval frontier history*, pp. 313-360. McCrank, L. "The Cistercian of Poblet as landlords: protection, litigation and violence on the Medieval Catalan frontier". En: McCrank, *Medieval frontier history*, pp. 255-283. McCrank, L. "The lost kingdom of Siurana: highland resistance by muslims to Christian reconquest and assimilation in the twelfth century. Vann, T.M.; Kagay, D. J. (eds.). *On the social origins of medieval institutions: Essays in Honor of Joseph F. O'Callaghan*. Leiden-Boston-Köln, 1998, pp. 115-148. Cuadrada Majó, C. "Territori i societat a través de les cartes de poblament medievals: la Catalunya Nova". En: Bolós, J.; Busqueta, J.-J. (eds.). *Territori i societat a l'Edat Mitjana. Història, Arqueologia, Documentació*. Vol. III. Lleida, 1999-2000, pp. 273-294. Bonet Donato, M. "La Conca de Barberà i Montblanc a la cruïlla del segle XII". *Butlletí Arqueològic*, 28 (2006), pp. 333-370. Idem. "L'establiment del Cister i dels ordes militars a l'àmbit tarraconès". En: Güell, M.; Rovira i Gómez, S.-J. (eds.). *L'home i historiador. Miscel·lània en homenatge a Josep M. Recasens i Comes. Estudis Històrics*. Tarragona, 2007, pp. 116-127. Idem. "Las órdenes militares en la expansión feudal de la Corona de Aragón". *Anales de la Universidad de Alicante. Historia medieval*, 17 (2011), p. 251.

¹⁵¹ McCrank, L. "Medieval Tarragona: a frontier town in New Catalonia". En: Claramunt, S. (coord.). *El Món urbà a la Corona d'Aragó del 1137 als Decrets de Nova Planta*. Vol. I. Barcelona, 2003, p. 441.

¹⁵² McCrank, "Norman crusaders", p. 73.

¹⁵³ En el documento Robert Bordet asume el título de *comes*, en lugar de *princeps Tarraconensis*, quizá con la finalidad de evitar un conflicto con Ramon Berenguer IV, quien había sido nombrado *princeps Aragonensis*:

respondió con la confirmación de la donación de la ciudad y el territorio de Tarragona que había hecho su antecesor Oleguer Bonestruga en 1129, pero con algunas modificaciones y restricciones en sus términos. El metropolitano exigió que el donatario y todos sus vasallos se reconocieran fieles a la Mitra. Las funciones judiciales sobre los laicos, hasta el momento practicadas por Robert Bordet, pasaron a ser ejercidas por dos consejeros, escogidos anualmente por Bordet con el beneplácito del arzobispo, que administrarían la justicia según las leyes y costumbres de Barcelona. Sobre la ocupación del territorio, se especificaba que los caballeros solo podrían adquirir las tierras yermas que tuvieran capacidad de trabajar, de acuerdo con el consejo de los *iudices*, que también se encargarían del reparto de propiedades y de los conflictos que este conllevara. Por último, a partir de este nuevo convenio, la iglesia tarraconense retuvo una quinta parte de las rentas feudales y se otorgó un horno y un molino, además de la percepción de los diezmos y primicias de todos los frutos de tierra, caza y pesca, botines y cabalgatas. De esta manera, y de acuerdo con Font i Rius, fue a partir de este documento de donación, firmado el 9 de febrero de 1149, cuando se establece un gobierno bicéfalo en Tarragona y su territorio entre la Iglesia y el *princeps* Robert Bordet¹⁵⁴.

Unos meses más tarde, tras prestar Robert Bordet y su esposa Agnes juramento de fidelidad al arzobispo Bernat Tort¹⁵⁵, las dos autoridades impulsaron la repoblación de la ciudad y el Camp de Tarragona mediante la concesión de una carta de libertad el 3 de setiembre de 1149¹⁵⁶. El documento estaba destinado a atraer nuevos habitantes pero también a evitar la posible huida de la población ya asentada¹⁵⁷.

La conflictividad existente entre el arzobispo Bernat Tort y Robert Bordet y su hijo Guillem, se puso de manifiesto en un juicio, celebrado frente a la curia condal el 7 de agosto de 1151, en el que ambas partes se acusaron mutuamente de diferentes invasiones en honores y bienes de distinta gravedad¹⁵⁸. Aunque muchas de las cuestiones quedaron sin resolver por la falta de pruebas, se dictó sentencia favorable al arzobispo tarraconense, quien se sirvió de la circunstancia para desacreditar a la familia normanda y donar al conde de Barcelona y a sus herederos legítimos la ciudad y el territorio de Tarragona con los mismos efectos de restauración y defensa. En otras palabras, el arzobispo traspasó a Ramon Berenguer IV la donación que había hecho

Ibidem, p. 74. El documento transcrito puede consultarse en: Font, "Entorn de la restauració cristiana", pp. 97-98, doc. IV.

¹⁵⁴ Bonet, "La feudalització de Tarragona", pp. 218-219. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, p. 94. Font, "Entorn de la restauració cristiana", p. 87. McCrank, "Norman crusaders", p.74. El documento se encuentra transcrito en Font, "Entorn de la restauració cristiana", pp. 99-102.

¹⁵⁵ AHAT, PM, nº 9, doc. 10: *Homagium et Juramentum fidelitatis prestitutum Archiepiscopo Tarraconae per Robertum Principem et Agnetem, ejus uxorem*. Citado en: Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, p. 95, nota 88.

¹⁵⁶ De esta carta de libertad destaca su dualidad, pues el mismo día fueron expedidos dos documentos aparentemente idénticos: uno de ellos otorgado por Robert Bordet, junto con su esposa e hijos, pero con la suscripción aprobatoria del arzobispo al final; y el otro otorgado conjuntamente por los dos señores. Esta situación ha sido motivo de debate entre investigadores, dando lugar a diferentes interpretaciones en las que no me detendré. Para profundizar sobre el tema puede consultarse: Morera, *Tarragona cristiana*, I, p. 441. Bonet, "La feudalització de Tarragona", pp. 220-221. Font, "Entorn de la restauració cristiana", pp. 87-89. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, pp. 95-98. Los dos documentos están transcritos en Font, "Entorn de la restauració cristiana", pp. 102-105, docs. VI y VII.

¹⁵⁷ Debe tenerse en cuenta el contexto histórico en que fue concedida la carta de libertad, pues Tortosa acababa de ser conquistada y Lleida estaba a punto de caer en manos cristianas: Font, "Entorn de la restauració cristiana", pp. 87-89. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, p. 95.

¹⁵⁸ McCrank resume algunos de los episodios y motivos de conflicto entre la familia Bordet y el arzobispo de Tarragona en: McCrank, "Norman crusaders", pp. 74-77.

en 1149 a Robert Bordet, y aprovechó para mejorar su participación en los derechos¹⁵⁹. Sin embargo, esta acción no fue aceptada por el caballero normando y su esposa, con quienes finalmente acordaron que cederían a Bernat Tort y a Ramon Berenguer IV dos terceras partes de sus derechos en la ciudad y su territorio, además de jurarles fidelidad. De esta manera, el dominio de Tarragona pasó a tener tres titulares: el conde, el arzobispo y el *princeps*¹⁶⁰.

La muerte de Robert Bordet, ocurrida entre 1154 y 1157, complicó todavía más la situación. Su mujer Agnes y su hijo Guillem Bordet mantuvieron las pretensiones del caballero normando y continuaron ejerciendo su poder sin respetar la renuncia por la que solamente conservaban un tercio del dominio. Con la voluntad de solucionar la situación, Alfonso II el Casto decidió intervenir en 1163 con una nueva declaración testifical *ad perpetuum*, confirmatoria del compromiso de 1151. Pero a pesar de lo pronunciado, la disputa continuó con una violenta confrontación entre bandos, en la que intervino el monarca con la intención de poner fin mediante el envío de una carta a Guillem de Tarragona, hijo de Robert Bordet, en la que se mostraba ampliamente consternado por su actitud y le retaba severamente. Frente estas amenazas, la problemática debió de persistir porque en 1168 se celebró un nuevo juicio en la curia del monarca, cuya sentencia confirmó todas las partes del pacto de 1151 y se obligaba a Guillem de Tarragona a jurar fidelidad de vasallaje al arzobispo Hug de Cervelló. No obstante, el conflicto se agravó cuando, unos días después, Guillem murió asesinado en Tortosa, donde se encontraba por orden del monarca. La familia normanda inculpó al arzobispo de ser el principal instigador del crimen y, por este motivo, Robert y Berenguer Bordet vengaron la muerte de su hermano asesinando al prelado Hug de Cervelló el 17 de abril de 1171¹⁶¹.

El homicidio del arzobispo causó una gran conmoción: el papa Alejandro III exigió al rey Alfonso el Casto el destierro de la familia normanda de sus dominios y, como consecuencia, perdieron de su parte del dominio en el señorío tarraconense, cuya titularidad pasó a repartirse desde este momento entre la Corona de Aragón y la Mitra de Tarragona¹⁶². Con la voluntad de ajustar sus respectivos derechos, el 6 de julio de

¹⁵⁹ Por ejemplo, el arzobispo obtuvo la mitad de las rentas de la señoría, mientras que hasta el momento solo contaba con una quinta parte. Por otro lado, también se repartirían en dos mitades los frutos, rentas y sueldos que se obtuvieran en las nuevas adquisiciones. Sobre la justicia, estaría administrada por dos vegueres nombrados por el príncipe con el consejo del prelado. Al mismo tiempo, se estableció que ante la muerte del conde, la donación recaería en la Iglesia tarraconense hasta que su sucesor jurara fidelidad al arzobispo: Morera, *Tarragona cristiana*, I, pp. 442-443. Recasens, *La ciutat de Tarragona*, pp. 63-65. Bonet, “La feudalització de Tarragona”, pp. 221-222. Bonet, “De la Tarraquna islámica”, pp. 98-100. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, p. 99. El documento transcrito puede consultarse en: Villanueva, J. *Viage literario a las iglesias de España*. Vol. XIX. Madrid, 1851, pp. 275-279, doc. XXII.

¹⁶⁰ Recasens, *La ciutat de Tarragona*, pp. 63-65. Font, “Entorn de la restauració cristiana”, pp. 89-90. Bonet, “De la Tarraquna islámica”, pp. 98-100. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, p. 100.

¹⁶¹ Recasens, *La ciutat de Tarragona*, pp. 65-68. Iglésies, J. *La restauració de Tarragona*. Barcelona, 1963, pp. 46-50. Font, “Entorn de la restauració cristiana”, pp. 90-91. Bonet, “La feudalització de Tarragona”, pp. 233-234. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, pp. 102-103.

¹⁶² En cualquier caso, la familia Bordet no abandonó definitivamente la ciudad. La vuelta de Guillem II Bordet se conoce por el testamento redactado en 1196 de Bertran de Castellet, señor de Reus, quien había casado su hija Saurina con él. Más tarde recuperó la reclamación de un tercio de la señoría de Tarragona. En 1206 acordó con el rey Pedro II el Católico retener los honores de su padre y su abuelo con la condición de prestar homenaje al arzobispo Ramon de Rocabertí. El normando obtuvo dos tercios de la jurisdicción real hecho que lo situaba en una posición similar a la de un veguer real. Sin embargo, el principado normando nunca se reconstruyó y con la muerte de Guillem II sin descendencia masculina acabó la tentativa de la familia Bordet en Tarragona: Morera, *Tarragona cristiana*, I, pp. 471-473. Recasens, *La ciutat de Tarragona*, pp. 68-69. Bonet, “La feudalització de Tarragona”, pp. 236-237. Bonet, “De la Tarraquna islámica”, p. 108.

1173, el rey de Aragón y el nuevo pontífice Guillem de Torroja firmaron la concordia *ad perennem*, que definía la estructura del gobierno de la ciudad y el Campo de Tarragona, fijándose las pautas de un modelo de regimiento conjunto que, con muy escasas variaciones, iba a prevalecer durante siglos, así como la participación de ambas partes en las rentas. De esta manera, el rey y el arzobispo pasaron a ser considerados como coseñores *pro indiviso*, una alianza que ha sido considerada como la culminación de la “fase constituyente”¹⁶³ del señorío de Tarragona¹⁶⁴.

2.5. La organización de Tarragona: breve síntesis del proceso constructivo de la catedral y estructuración eclesiástica de la ciudad

La *Part Alta* de Tarragona, en realidad el centro histórico medieval de la ciudad, se localiza donde a partir del siglo I dC se constituyó el conjunto monumental del templo de Augusto, el foro provincial y el circo, organizado en tres terrazas sucesivas mediante grandes estructuras que servían de contención a la pendiente natural del terreno (figs. 1/1a y 1/1b). La terraza superior contenía una plaza porticada que encerraba el recinto de culto imperial con una gran sala axial y un templo octástilo, construido en honor a Augusto durante la época de Tiberio, y que hoy se encuentra bajo la nave central de la catedral medieval. La terraza intermedia estaba ocupada por un gran llano rodeado de pórticos elevados por un *podium*, donde se localizaba el foro provincial, construido también en época Flavia. Por último, en la terraza inferior se situaba el circo, una construcción destinada a acoger espectáculos, erigida durante el gobierno del emperador Domiciano¹⁶⁵.

Después de la ocupación cristiana de Tarragona, el urbanismo de la ciudad estuvo muy influenciado por los condicionantes topográficos y estructurales de época imperial y visigótica. Una de las primeras actuaciones que debieron realizar fue la reconstrucción de las murallas que delimitaban la *Part Alta*, lugar que había sido ocupado por la antigua ciudad y episcopado visigótico. De esta manera, se aprovechó la estructura que rodeaba el foro provincial y se remató, con el tiempo, con frisos de almenas y parapetos de tapial, y con la construcción de nuevas puertas y torres y el refuerzo de las existentes. El flanco meridional se definió sobre el antiguo muro de separación de la plaza de representación y el circo, citado en los documentos medievales como *mur vell*, que conectaba el castillo de *Nahalis*, la torre de la Audiencia¹⁶⁶, con el castillo de Robert Bordet, conocida como torre del Pretorio o del

¹⁶³ Expresión utilizada por Morera, *Tarragona cristiana*, I, p. 554. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, p. 106.

¹⁶⁴ Recasens, *La ciutat de Tarragona*, pp. 65-69. Iglésies, *La restauració de Tarragona*, pp. 52-57. Font, “Entorn de la restauració cristiana”, pp. 90-91. Bonet, “La feudalització de Tarragona”, pp. 234-236. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, pp. 105-106.

¹⁶⁵ Menchon Bes, J. “Tarragona a l’Edat Mitjana o la restauració d’una ciutat medieval sobre una seu episcopal visigòtica i una ciutat romana”. En: Fernández del Moral; Menchon; Vila (coords.), *Actes del IV Congrés d’arqueologia*, pp. 263-265. Menchon Bes, J. “La ciutat de Tarragona entre l’antiguitat tardana i els segles XII-XIII. La recuperació d’un espai urbà”. En: Vila, (coord.). *V Congrés d’Arqueologia medieval*, pp. 84-86. Mar, R.; Guidi Sánchez, J.J. “Formación y usos del espacio urbano tardoantiguo en Tarraco”. En: García, A.; Izquierdo, R.; Olmo, L.; Peris, D. *Espacios urbanos en el occidente mediterráneo (s. VI-VIII)*. Toledo, 2010, pp. 173-175. Serrano Coll, M. “Tarragona y la romanidad de su comunidad catedralicia en la Edad Media”. En: Arciniega García, L.; Serra Desfilis, A. (coords.). *Recepción, imagen y memoria del arte del pasado*. Valencia, 2018, pp. 72-74.

¹⁶⁶ De acuerdo con Menchon, el castillo de Nahalis localizado en la actual torre de la Audiencia y simétrica a la del Pretorio era propiedad del obispo de Vic: Menchon Bes, J. “Tarragona a l’Edat Mitjana”, p. 268.

Rey, y que fue levantado con materiales constructivos procedentes de monumentos romanos y reforzado con torres, como la de la calle Ferrers, cerca de las escaleras de Arboç, o las de la Olivera i Arandes, que flanquean el portal de la Olivera¹⁶⁷.

La restauración de la sede visigótica implicaba la instauración de un nuevo orden feudal dotado de instrumentos y espacios de poder que pretendían prestigiar la recuperación de la sede metropolitana. Las grandes dimensiones que presenta el conjunto catedralicio tarraconense, condicionado en parte por las estructuras antiguas, están estrechamente relacionadas con la existencia del gobierno bicéfalo en la ciudad. Los arzobispos, como señores de la urbe y frente a la autoridad laica, comandada por la familia Bordet primero y por el rey de Aragón más tarde, proyectaron una escenografía de poder reivindicativa¹⁶⁸. Igualmente, este escenario simbólico también tiene que ponerse en relación con la independencia eclesiástica de Narbona y la polémica con Toledo por la primacía eclesiástica, así como con la cercana construcción de Poblet y Santes Creus, dos de los centros monásticos más importantes de la Península¹⁶⁹.

De acuerdo con la documentación conservada y las prospecciones arqueológicas realizadas en la acrópolis tarraconense, es conocido que en el siglo XII, cuando llegaron los primeros miembros de la nueva comunidad canonical, la ciudad conservaba el muro del *temenos* que delimitaba la terraza superior, con sus *fenestras* y sus exedras en los extremos. Por otro lado, el templo de Augusto estaba prácticamente en ruinas, pero la llamada sala axial¹⁷⁰, ubicada en el eje del conjunto, se conservaba en su totalidad¹⁷¹. Es precisamente en esta terraza superior donde se estableció el poder eclesiástico, ocupando la posición más elevada de la ciudad conforme a su preeminencia en el gobierno bicéfalo y a su liderazgo espiritual.

El arzobispo Bernat Tort (1146-1163) fue fundamental en la concepción del recinto catedralicio y, especialmente, del claustral. En el documento *Ordinatio te vita regulari in ecclesia Tarraconensi*¹⁷² de 1154 instauró las ordenaciones para la vida en común de los canónigos, de acuerdo con la norma de san Agustín, y dotó a la canónica de una estructura definida como *fortitudinem*, así como del equipamiento necesario para su

¹⁶⁷ Ibidem, pp. 268-269. Bonet, “De la Tarraquna islámica”, pp. 94-95.

¹⁶⁸ Esta se hace extensiva a la memoria escrita, pues desde la sede arzobispal tarraconense y mediante documentos, compilaciones o epigrafía, se evocaba a la autoridad episcopal con un claro contenido ideológico, que ensalzaba su condición especial y específica en el marco de las relaciones de poder. Conforme a Bonet, los distintos legados escritos de los prelados, contribuyeron a la confección y preservación de dicha memoria, que definía una identidad de origen y naturaleza sacra, así como sus funciones religiosas, y preponderaba su posición en distintos marcos relacionales, siempre remarcando la legitimidad proporcionada por el papado: Bonet, “Memorias del arzobispado”, p. 144.

¹⁶⁹ Bonet, “De la Tarraquna islámica”, pp. 94-95. Menchon, “La ciutat de Tarragona”, p. 99. Serrano Coll, M.; Lozano López, E. “La Catedral de Tarragona en el siglo XII: espacios de memoria y audiencias”. En: Boto Varela, G.; García de Castro Valdés, C. (eds.). *Materia y acción en las catedrales medievales (ss. IX - XIII): construir, decorar, celebrar = Material and action in European cathedrals (9th-13th centuries)*. Oxford, 2017, pp. 277-278. La construcción más importante de esta escenografía de poder fue la catedral de Tarragona. Sobre este tema remito a: Boto Varela, G. “*Inter primas Hispaniarum urbes, Tarraconensis sedis insignissima*: Morphogenesis and Spatial Organization of Tarragona Cathedral (1150-1225)”. En: Boto Varela, G.; Kroesen, J. E. A. (eds.). *Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe: Architecture, Ritual and Urban Context*. Turnhout, 2016, pp. 85-105.

¹⁷⁰ De acuerdo con las prospecciones arqueológicas realizadas por Hauschild, la sala axial tenía una anchura de 27,9 metros. Sin embargo para Macías, Fiz y Piñol, la anchura de la sala axial es 27,6 metros: Hauschild, T. “Algunas observaciones sobre la construcción de la sala-aula situada detrás de la catedral de Tarragona”. *Butlletí Arqueològic*, 31 (2009), p. 320. Macías, J.M.; Fiz, I.; Piñol, L. *Planimetria Arqueològica de Tarragona*. Tarragona, 2007, pp. 52-53.

¹⁷¹ Mar; Guidi. “Formación y usos del espacio”, p. 173. Serrano, “Tarragona y la romanidad”, pp. 72-74.

¹⁷² El documento transcrito puede consultarse en Villanueva, *Viage literario a las iglesias*, XIX, pp. 214-216, doc. IV.

subsistencia¹⁷³. Usando la esquina noreste del muro romano del *temenos*, definió dos de los costados del perímetro del claustro, al que se irían acoplando las diferentes dependencias canónicas a las que se accedía a través de algunas de sus *fenestrae*, y estructuró las dependencias de la panda oeste que lo delimitarían dimensionalmente. En dicho documento se detalla que el edificio u oficina, que había sido completado en ese mismo año¹⁷⁴, albergaba el refectorio, la cocina, el dormitorio y la sala capitular para satisfacer las necesidades de la comunidad. En el lado noroeste, contigua a la pared externa de la muralla, todavía se puede identificar la cocina, a la que se accede desde el refectorio cubierto con bóveda de cañón apuntado. La otra mitad del edificio fue ocupado, a partir del siglo XVII, por la capilla del Sant Sacrament¹⁷⁵. Aunque el espacio no fue provisional, sí lo fueron algunas de sus funciones, pues su uso como dormitorio solo duró hasta que el nuevo fue construido en la panda noreste del claustro, seguramente antes de 1171; igual que las reuniones diarias del capítulo, que fueron trasladadas a la sala capitular construida, más tarde, en la galería sureste. Por otro lado, la construcción de la sacristía y la sala del tesoro entre 1171 y 1185 aproximadamente, realizadas al mismo tiempo que se estaba proyectando el ábside lateral hoy conocido como capilla de Santa Maria dels Sastres, el brazo norte del crucero y el presbiterio principal, delimitó la panda oriental. Y finalmente, entre 1190-1194, momento en que se estaría acabando la fachada de la nueva sala capitular, el claustro quedaría finalmente delimitado. De este modo, las dependencias domésticas, como el refectorio o el dormitorio, se unieron a los espacios religiosos y funcionales, como la sala capitular, la sacristía y la sala del tesoro, y a un espacio sacramental, es decir, al primer baptisterio de la catedral que debió de situarse en la exedra romana de la esquina noroeste, cerca de una puerta que da acceso directo al exterior del recinto claustral¹⁷⁶.

El mencionado documento *Ordinatio te vita regulari in ecclesia Tarraconensi* de 1154 también indica que ya en ese momento existía una iglesia catedralicia advocada a santa Tecla: *Instituo iterum ut in ómnibus diebus Dominicis et praecipuis festivitatis majores misase, quae cantatut in hora diey tertia, in ecclesia Sanctae Teclae celebrentur. Concilia quoque atque consecrationes Pontificum in eadem ecclesia Sanctae Teclae nichilominus celebrentur*¹⁷⁷. Aunque su localización ha sido ampliamente debatida por a historiografía, las últimas investigaciones proponen situarla en la llamada sala axial,

¹⁷³ En el texto puede leerse: *Ego Bernardus Terracon. Archiepiscopus, alque dono ipsam fortitudinem seu monitionem, quam ibi ediffico, ad manendum et habitandum in perpetuum, ut ibi sint tuti ipsi et res eorum ab exercitu navali navigantium Sarracenorum; et ut ibidem babeant suas officinas inferius et superius, subtus cellaria sua et orrea, supra vero reffectoriurn, et dormitorium, coquinam et capitulum, sicut distinctum est. Dono item praeffatis canonicis ipsam cappellam inferius et superius, quae contigua est ipsi fortitudini*: Ibidem, p. 215, doc. IV.

¹⁷⁴ Esto implica su planificación y construcción unos años antes, seguramente a mediados del siglo XII, cuando inició la prelatura de Bernat Tort, como afirma Boto, “*Inter primas Hispaniarum urbes*” p. 88.

¹⁷⁵ Menchon, “Tarragona a l’Edat Mitjana”, p. 269. Boto, “*Inter primas Hispaniarum urbes*”, p. 87. Serrano, “Tarragona y la romanidad”, pp. 72-73. Bonet Donato, M. “Los espacios y conflictos de poder en Tarragona”. En: Sabaté, F. (ed.). *Els espais de poder a la ciutat medieval*. Lleida, 2018, p. 91.

¹⁷⁶ En lo que concierne a la cronología constructiva del claustro tarraconense y sus dependencias sigo a Boto, “*Inter primas Hispaniarum urbes*”, p. 85-105. Serrano Coll, M. “San Nicolás polifacético: el ciclo del santo obispo en el claustro catedralicio de Tarragona”. *Codex Aquilarensis*, 30 (2014), pp. 225-258. Lozano López, E.; Serrano Coll, M. “Patronage at the Cathedral of Tarragona: cult and residential space”. En: Camps, J.; Castiñeiras, M.; McNeil, J.; Plant, R. *Romanesque patrons and processes. Design and instrumentality in the art and architecture of Romanesque Europe*. London, New York, 2018, 205-218. Sobre la localización del primer baptisterio en la catedral de Tarragona es fundamental: Boto Varela, G.; Lozano López, E. “Les lieux des images historiées dans les galeries du cloître de la cathédrale de Tarragone”. *Cahiers de civilisation médiévale*, 56 (2013), pp. 337-364.

¹⁷⁷ Villanueva, *Viage literario a las iglesias*, XIX, pp. 215-216, doc. IV.

un espacio que funcionó como gran *aedes* Flavia que presidía el área sagrada del foro provincial tarraconense y que, de acuerdo con las exploraciones arqueológicas, había sido segmentada y reestructurada con el paso de los años. De hecho, Hauschild, en la línea de Serra i Vilaró, que efectuó varias excavaciones arqueológicas en esta zona con el propósito de localizar la antigua catedral visigótica, considera que este espacio fue convertido en basílica cristiana a partir del siglo V¹⁷⁸, planteamiento que no resulta extraño si se tiene en cuenta que durante la restauración resultó básico reocupar los antiguos espacios litúrgicos y religiosos, según afirman Menchon, Macias y Muñoz¹⁷⁹. De esta manera, la comunidad agustiniana instalada en la terraza superior de la ciudad optó por reaprovechar los restos romanos con la finalidad de restituir simbólicamente el espacio sagrado que había ocupado la catedral visigótica y que daba prestigio a la sede.

La construcción de la nueva catedral recibió, de acuerdo con la documentación conservada, una primera donación de 1.000 sueldos *ad ecclesiam Sancte Teclae faciendam* en el testamento de Pere de Queralt firmado en 1167¹⁸⁰. Cuatro años más tarde el arzobispo Hug de Cervelló legaba 500 sueldos *ad opus ecclesiae incipiendum et ad oficinas canonicae faciendas*, que las últimas investigaciones de Boto interpretan que alude exclusivamente a la actual iglesia catedral, tal y como indicó en su día Villanueva¹⁸¹. Por este motivo, considera que fue este mismo arzobispo quien supervisó la concepción de la iglesia junto con la sacristía y el tesoro. Para el autor, no cabe duda de que el diseño y los usos de la iglesia se determinaron en su totalidad desde el principio, sin ninguna alteración o adición posterior que modificase una primera iglesia con un solo ábside en lo que es hoy la catedral de Tarragona¹⁸²; todo

¹⁷⁸ Sobre la sala axial, véase: Serra i Vilaró, J. *Santa Tecla la Vieja*. Tarragona, 1960. Hauschild, T. “Algunas observaciones sobre la construcción”, pp. 313-344. Serrano relaciona esta identificación con un planteamiento que consta en la documentación de la década de 1090, estudiada por McCrank, y que fue importante para el papado gregoriano y para los reformadores catalanes, y es que la sede no debía ser trasladada a otro lugar, sino que debía de ser restaurada sobre las ruinas de la antigua Tarraco: Serrano, “Tarragona y la romanidad”, p. 74. McCrank, “La restauración eclesíástica”, p. 34.

¹⁷⁹ Menchon i Bes, J.; Macias i Solé, J.M.; Muñoz Melgar, A. “Aproximació al procés transformador de la ciutat de Tarraco. Del Baix Imperi a l’Edat Mitjana”. *Pyrenae*, 25 (1994), p. 231.

¹⁸⁰ El documento transcrito puede consultarse en: Pons i Marquès, J. *Cartulari de Poblet: edició del manuscrit de Tarragona*. Barcelona, 1938, p. 140, doc. 234. De acuerdo con Morera, en otros testamentos contemporáneos también constan legados de menos importancia, hasta de 1 o 2 sueldos, y aún de 6 dineros, para contribuir con las obras: Morera, *Tarragona cristiana I*, p. 699.

¹⁸¹ Boto, “*Inter primas Hispaniarum urbes*”, pp. 91-92. Villanueva, *Viage literario a las iglesias*, tomo XIX, p. 106. De las primeras donaciones que recibió la construcción de la catedral de Tarragona también se hace eco: Bonet, “De la Tarragona islámica”, pp. 92-93.

¹⁸² La hipótesis propuesta por la historiografía tradicional sitúa el inicio de las obras en una fecha muy cercana a 1171, año en el que fue asesinado Hug de Cervelló, arzobispo de Tarragona. No obstante, se ha considerado que en un primer momento no se planteó una iglesia de las proporciones que muestra la actual, sino que se proyectó la construcción de una gran nave de 16 metros de ancho, con espaciosos tramos de bóvedas de cañón apuntado y arcos fajones que corresponderían al arco triunfal del ábside monumental. Según una tradición no documentada pero recogida por autores como Emili Morera, se habría producido una primera consagración de la catedral por parte del arzobispo Aspàrec de la Barca en los últimos años de su prelatura, aunque las bóvedas todavía estaban sin realizar y el espacio estaba cubierto por una estructura de madera provisional. Fue poco después de este año, aunque sin aportar los motivos, cuando la historiografía tradicional sitúa un cambio en los planes que plantearía convertir el edificio en un gran templo de planta basilical con tres naves, un ancho crucero y cuatro ábsides laterales, además del central. Como el ábside mayor ya se había completado en estas fechas, se tuvieron que resolver algunas dificultades. Entre ellas el recrecimiento de un muro aligerado por una ventana circular en la zona del arco triunfal del ábside y el alzamiento de un segundo piso de columnas, más cortas, sobre las ya construidas y pensadas para la bóveda de cañón, solución que tiene continuidad hasta el crucero: Liaño Martínez, E. “Catedral de Santa Tecla (arquitectura)”. En: Pérez (dir.); Castiñeiras; Camps. (coords.). *Enciclopèdia del Romànic*, pp. 462-

el edificio se basó en un único y coherente diseño geométrico *ad triangulum*¹⁸³. El proyecto planteado para la catedral de Tarragona adoptaba la fórmula por antonomasia en Catalunya para la topografía de una catedral: un ábside con cinco altares, en este caso escalonados, aunque no simétricos por la previa existencia del claustro, un transepto desarrollado y tres naves con cinco secciones separadas por pilares con dobles columnas a ambos lados, que la convertían en ese momento en la mayor iglesia de la Península Ibérica¹⁸⁴.

Muy cerca del ábside de la iglesia catedralicia, en la zona de Santa Tecla la Vella¹⁸⁵, se encontraba el foso, que reocupó el espacio funerario visigótico y estuvo en uso hasta principios del siglo XIX. Por otro lado, justo delante de la puerta de Santa Tecla de la catedral, se encuentra el Hospital Vell también llamado de Santa Tecla, que debió de comenzarse con anterioridad a 1171 cuando el arzobispo Hug de Cervelló donó 300 morabetinos para su inicio: "*Hospitali quod ipse in Tarracona inceperat*"¹⁸⁶. La fachada del hospital, que no tiene que confundirse con la enfermería de canónigos localizada en otro lugar cercano a donde se encuentra la pequeña iglesia de Sant Pau, hoy ubicado en el interior del claustro norte del seminario, se adosa a una construcción anterior que debía de ser el límite meridional del *temenos*, según Menchon¹⁸⁷. En este mismo flanco se distribuyeron precisamente los palacios de algunas dignidades eclesiásticas, como los de los archidiaconos de Vila-Seca, en el número 11 de la calle les Coques, o el de sant Llorenç, en el número 16-22 de la calle homónima, donde también se tiene constancia de la existencia de la iglesia de Sant Llorenç a finales del XII. A partir de 1296 se configuró la urbanización definitiva del Pla de la Seu, cuando el arzobispo Tello mandaba derruir una casa localizada entre la catedral y la casa del

465. La noticia de la consagración se recoge en Morera Llauredó, E. *Tarragona cristiana*. Vol. II. Tarragona, 1982, p. 268.

¹⁸³ Esta conclusión también significa que el plan fue trazado en el suelo y, consecuentemente, los constructores podrían iniciar la construcción en cualquier punto.

¹⁸⁴ Boto, "*Inter primas Hispaniarum urbes*", pp. 93-95. Recientemente se ha publicado la investigación más completa hecha hasta el momento sobre la catedral de Tarragona: Boto Varela, G. (coord.). *La Catedral de Tarragona. Arquitectura, discursos visuales y liturgia (1150-1350)*. Aguilar de Campoo, 2022.

¹⁸⁵ Santa Tecla la Vella es una capilla que alberga el sepulcro del arzobispo Bernat d'Olivella (1272-1287) y que fue construida junto a la pared sur de la sala axial, considerada la primera catedral. Su nombre se explica porque esta construcción longitudinal creó una área funeraria yuxtapuesta a la iglesia catedralicia de Bernat Tort, también advocada a santa Tecla, de modo que cuando se consagró el nuevo edificio catedralicio, esta adquirió el sobrenombre de *la Vella*. Posteriormente, cuando el edificio romano fue alterado en la memoria colectiva, la capilla funeraria contigua adoptó su nombre y pasó a conocerse como *Santa Tecla la Vella*: Ibidem, p. 103.

¹⁸⁶ El testamento del arzobispo Hug de Cervelló puede consultarse en Villanueva, *Viage literario a las iglesias*, XIX, doc. XVIII, pp. 265-267. Lozano y Serrano señalan que los 1.000 morabetinos que en un principio se pensó que formaban parte de una donación del arzobispo a las obras de la iglesia, fueron en realidad donados por el sacristán Poncio de Barberano antes de emprender su viaje a Roma. Las autoras no creen que este dinero procediera de los impuestos eclesiásticos porque no se hace ninguna mención de que este sea propiedad de la iglesia y afirma únicamente que fue proporcionado por Poncio: "*quos tradiderat Poncio de Barberano*". Sobre esta hipótesis y la importancia del personaje remito a: Serrano; Lozano, "La Catedral de Tarragona", pp. 293-294. Lozano; Serrano, "Patronage at the Cathedral", p. 210. Precisamente el papel del sacristán es importante, entre otros, porque el hospital de pobres funcionaba bajo sus órdenes de acuerdo con un documento que fue localizado y transcrito por Fuentes. En él puede leerse: *Canonicus Terrachone ecclesie et gubernator hospitalis pauperum eiusdem ecclesie*. El documento también muestra que el hospital se financió con sus propios ingresos y propiedades: "El primer Hospital de Tarragona", *Diari de Tarragona*, 18/09/2014. "500è aniversari Fundació Hospital Sta. Tecla". *NotíciesTGN*, diciembre 2014, VI. Sin embargo, volviendo nuevamente al testamento de Hug de Cervelló, resulta interesante subrayar que en el legado referente al Hospital de Santa Tecla, el verbo *incipere* está conjugado en 3ª persona del singular del pretérito pluscuamperfecto de indicativo, es decir, que debería traducirse como "había empezado". De este modo, creo que en 1171, año en que se produce la donación del arzobispo y que ha servido para fijar el comienzo de las obras del hospital, ya debía de estar en construcción.

¹⁸⁷ Menchon, "La ciutat de Tarragona", p. 101.

archidiácono mayor, generando así un espacio público necesario para las celebraciones litúrgicas, conectado con la escalinata frontal del recinto de culto que continuaban en uso y mantenían la escenografía monumental. Alrededor de este espacio, se erigían más palacios de otras dignidades eclesiásticas como el del camarero o, en la calle Escrivanies Velles, el del decano. Por último, el costado norte estaba cerrado por la muralla y las torres del pavorde, más tarde del arzobispo, y la del chantre, con una portezuela al lado de ambas¹⁸⁸.

Fuera del límite de la terraza superior se configuraron una serie de espacios religiosos de diferente origen que fueron referentes principales en la definición de la ciudad reocupada. De acuerdo con Bonet, su ubicación en la trama urbana cohesionó barrios y sirvió para la identificación de distritos y, también, de los poderes urbanos¹⁸⁹. En la bula del papa Anastasio IV de 1154¹⁹⁰ ya se menciona la existencia de las iglesias de Sant Miquel del Pla, situada en la zona noroccidental de la *Part Alta*, en la plaza que porta su nombre; Sant Salvador del Corral¹⁹¹, que se encontraba en la actual plaça de la Font o del Ayuntamiento y, por lo tanto, fuera del primer recinto amurallado; Sant Fructuós¹⁹², cerca del foro de la colonia; y Santa Maria del Miracle, construida en el centro del antiguo anfiteatro romano y sobre otro edificio preexistente visigodo, levantado en el sitio martirial de san Fructuoso, san Augurio y san Eulogio¹⁹³.

A las iglesias citadas en la bula de Anastasio IV se sumaron las iglesias de Santa Maria de Bell-lloc (1155), Sant Miquel del Mar (1165), Santa Anna o dels Sants (1214) y Sant Pere de Sescelades (1287). La primera, situada cerca de la necrópolis de la Tabacalera, se cree que fue fundada por el arzobispo Bernat Tort y donada a los benedictinos de Sant Pere de Besalú para instaurar un monasterio que, a partir de 1249, pasó a manos de las clarisas. Sant Miquel del Mar se encontraba entre la estación de ferrocarriles y

¹⁸⁸ Bonet, “De la Tarraquna islámica”, pp. 177-178. Menchon, “La ciutat de Tarragona”, pp. 101-102. Menchon Bes, J. J. “Espais sagrats, espais rituals i espais del poder. La part alta de Tarragona des de l’Antiguitat al segle XXI”. En: Vendrell, M.; Giráldez, P. (coords.). *Transformació, destrucció i restauració dels espais medievals*. Barcelona, 2016, p. 95. Bonet, “Los espacios y conflictos”, pp. 94-96.

¹⁸⁹ Bonet, “De la Tarraquna islámica”, p. 94.

¹⁹⁰ La bula transcrita puede consultarse en: Mari, M. *Exposició cronològico-històrica dels noms i dels fets dels arquebisbes de Tarragona*. Tarragona, 1999, p. 117, doc. VIII.

¹⁹¹ Existen algunas fuentes que indican que la iglesia de Sant Salvador del Corral fue propiedad del obispo de Vic desde el año 1128: Bonet, “De la Tarraquna islámica”, pp. 74 y 88.

¹⁹² Es interesante mencionar que en un documento testamentario del 4 de diciembre de 1091, Guillem de Gelibert, presbítero de Barcelona, dejaba sus bienes, entre otros, a monasterios, iglesias y canónicas. Un legado era para el monasterio de San Fructuoso de Tarragona: “*Et concedo cenobio S. Pauli Barchinone et S. Fructuosi Tarraconensis ipsa mea tonna nova cum ipso vino qui ibi est ad illorum operas*”: Sitges, X. “Un testament de 1091, amb llegats per a obres públiques”. *Acta historica et archaeologica mediævalia*, 11-12 (1992), p. 523-527. De acuerdo con Menchon, se tiene constancia de la existencia de un monasterio dedicado al mártir cerca del Foro de la Colonia. En ese lugar Serra i Vilaró supuso que se construyó un templo en su memoria quizá porque una vieja tradición situaba allí su casa: Menchon, “Espais sagrats, espais rituals”, p. 96. El cenobio se ha identificado con la iglesia de San Fructuoso mencionada en la bula del papa Anastasio IV de 1154: Menchon, “La ciutat de Tarragona”, p. 97. En este orden de casos planteo la hipótesis de si el canónigo *Bernardus de Toreyo*, recordado en una lápida del siglo XII incisa en el muro norte de la antigua sala axial y que recientemente Serrano y Lozano han considerado que pudo ser realizada con la intención de rememorar la presencia de una comunidad anterior a la toma cristiana de la ciudad, podría haber formado parte de la comunidad de este monasterio advocado a san Fructuoso: Serrano; Lozano, “La Catedral de Tarragona”, pp. 282 y 292.

¹⁹³ Bonet, “La feudalització de Tarragona”, pp. 224-225. Menchon; Macias; Muñoz, “Aproximació al procés transformador”, pp. 233-234. Bonet, “De la Tarraquna islámica”, p. 88. Menchon, “La ciutat de Tarragona”, pp. 105-106. Menchon, “Tarragona a l’Edat Mitana”, p. 271. Bonet, “Los espacios y conflictos”, pp. 87-88. Menchon y Bonet también mencionan la iglesia de Nazaret, hoy dedicada a la Santíssima Trinitat y localizada en la plaça del Rei de Tarragona. El templo, de acuerdo con Menchon, fue fundado en 1214. Bonet Donato, M. “Conclusions”. En: Bonet; Isla, *Historia de Tarragona*, p. 297. Menchon, “Espais sagrats, espais rituals”, pp. 83 y 96.

la plaça dels Carros, cuya construcción indica la existencia de un número significativo de población en esta zona, además de una fuerte actividad comercial y de pesca. La iglesia dels Sants, después de Santa Anna, que se encontraba aproximadamente cerca del cruce entre las avenidas Ramon i Cajal y Prat de la Riba, fue refugio de leprosos. La última, Sant Pere de Sescelades, se encontraba cerca de la importante necrópolis bajo imperial y tardo romana de la Muntanyeta de Sant Pere. En este sentido, también deben mencionarse las comunidades religiosas de mercedarios, franciscanos, dominicos o clarisas que se implantaron fuera de las murallas de la ciudad a partir del siglo XIII. En 1229 ya se sitúa en el palacio de la Diputación del paseo de Sant Antoni, la iglesia de la Mercè. Más tarde, entre 1248 y 1253, se documenta la de Sant Domènech, localizada muy cerca del portal del Roser. Por último, los dos legados de 500 sueldos realizados por el arzobispo Olivella en 1287 marcan las obras de los conventos de Sant Francesc, en el actual Archivo Histórico de la Rambla Vella, y Santa Clara, que se trasladaron donde actualmente se encuentra el hotel Imperial Tarraco¹⁹⁴. Finalmente, algunas instituciones religiosas importantes de la región tarraconense también dispusieron de algunas propiedades en la ciudad sobre todo con la finalidad de participar en ciertas actividades económicas urbanas. Por ejemplo, el monasterio de Poblet compró varias casas en la calle de Arc de Sant Bernat a finales del siglo XII, así como los hospitalarios y los templarios. Más tarde, la comunidad de monjes de Santes Creus también adquirieron residencias en Tarragona, y el monasterio femenino de Vallbona de les Monges recibió de Jaime I dos molinos¹⁹⁵.

Pero el poder eclesiástico no fue el único en apropiarse de las estructuras romanas monumentales que todavía se conservaban en el siglo XII, pues el poder laico hizo uso de espacios emblemáticos y mantuvo su presencia en un lugar preciso de la ciudad a lo largo de la Edad Media. En la fase inicial de la ocupación, el caballero normando, *princeps Tarraconensis*, Robert Bordet se estableció en la torre romana que no era sino la monumental caja de escaleras que salvaba el desnivel existente entre el circo y el foro provincial, conocido actualmente como castillo del Rey o torre del Pretorio o de Pilats, desde donde controlaba la ciudad, el litoral y el tránsito marítimo, y que se localizaba en el centro del distrito que señoreaba y se conocía como *villa antica*. De acuerdo con Menchon, la ubicación escogida por Robert Bordet fue muy significativa porque se encontraba cerca del espacio tardo-romano de la plaza dels Àngels y la plaza del Rovellat, que pudo formar parte de los centros del poder civil de la antigüedad romana y, también, de un equipamiento religioso como la iglesia de Sant Pere que menciona el *Oracional de Verona*¹⁹⁶. Es interesante destacar que este sector, que

¹⁹⁴ Menchon, “La ciutat de Tarragona”, pp. 105-106. Menchon, “Tarragona a l’Edat Mitana”, p. 271. Bonet, “De la Tarraquina islàmica”, pp. 88-89. Menchon, “Espais sagrats, espais rituals”, pp. 83 y 96-97.

¹⁹⁵ Bonet, “Los espacios y conflictos”, p. 93.

¹⁹⁶ Menchon, “La ciutat de Tarragona”, p. 99. El *Liber Orationum de festiuitatibus*, más conocido como *Oracional de Verona*, es el único códice de época visigoda que se ha conservado en la tradición hispánica. Ha sido atribuido a la ciudad de Tarragona porque menciona la iglesia de Sant Fructuós. Pero también por contener el oficio de san Hipólito mártir, que el arzobispo Protasio de Tarragona ordenó componer al metropolitano Eugenio de Toledo hacia el 646. El *Oracional* es una referencia obligada para los estudios de topografía de la antigüedad tardía en Tarragona, pues además de ofrecer importante información sobre la liturgia, también permite conocer la localización de las iglesias de la ciudad hacia el 700. Para más información remito, entre otros: Godoy Fernández, C.; Gros i Pujol, M. “L’oracional hispànic de Verona i la topografia cristiana de Tarraco a l’antiguitat tardana: possibilitats i límits”. *Pyrenae*, 25 (1994), pp. 245-258. Arbeloa, J.-V. M. “Per una nova interpretació del Codex Veronensis i les esglésies visigòtiques de Tarraco”, *Butlletí Arqueològic*, 8-9 (1986-1987), pp. 125-134. Gros, M. S. “Observacions sobre l’Oracional Hispanic de Verona”. En: Martimort, A. (ed.). *Mens concordet voci*, Paris, 1983,

progresivamente se había ocupado por vasallos del linaje normando, fue llamado en 1191 *villa veteris comitisse*, es decir, de la vieja condesa Agnes, esposa de Robert Bordet. Después del Concilio IV Laterano de 1234 y durante las operaciones de conquista de Valencia, el rey Jaime I puso bajo su protección a la comunidad judía, ocupando en Tarragona la *villa veteris comitisse*, a resguardo del que era su castillo¹⁹⁷. La comunidad se organizó alrededor de la plaza de la *Juheria*, hoy conocida como plaza dels Àngels, extendiéndose hasta la plaza del rey, y disponía de sinagoga, de horno, baños, etc¹⁹⁸. Lamentablemente en la actualidad solo se conserva parcialmente Ca la Garsa, un edificio singular conformado por dos salas superpuestas de arcos diafragmáticos y un pórtico, que se encontraba en el centro de la judería¹⁹⁹.

La existencia de una *vila nova* fuera del primer recinto amurallado refleja el progreso urbanístico que vivió la ciudad de Tarragona conforme avanzaban los años. Este nuevo ámbito estaba situado en la tercera de las terrazas, la que antaño había sido el circo romano. Sin embargo, fue en las calles Major, Cavallers y de la Nau, localizadas entre la *Vila Antica* y la *Vila Nova*, donde nobles y burgueses establecieron sus residencias y actividades, transformándolas en las principales calles del conjunto urbano²⁰⁰.

2.6. La colonización del Camp de Tarragona y la reformulación de la frontera de su diócesis

Después de la ocupación de la ciudad, comenzó a impulsarse por parte de los poderes laicos y eclesiásticos el proceso de feudalización de la región del *Camp de Tarragona*²⁰¹. Recasens insiste en descartar la total despoblación de la zona de Tarragona, incluso durante los años en que se convirtió en frontera cree que debía de estar ocupada por pequeños grupos más o menos dispersos sin organización política ni eclesiástica que debieron de contribuir a la restauración de núcleos civiles existentes en tiempos anteriores, a la transmisión de topónimos y a la delimitación de los territorios, como

pp. 484-488. Vivancos Gómez, M.C. “El oracional visigótico de Verona: notas codicológicas y paleográficas”. *Cuadernos de filología clásica: estudios latinos*, 2 (2006), pp. 121-144.

¹⁹⁷ Cuando la familia Bordet es expulsada de la ciudad, el arzobispo y el rey de Aragón se reparten sus propiedades, pasando así la torre del Pretorio a manos del monarca.

¹⁹⁸ Menchon; Macias; Muñoz, “Aproximació al procés transformador”, p. 231. Menchon, “La ciutat de Tarragona”, pp. 99 y 104-105. Menchon, “Tarragona a l’Edat Mitana”, pp. 270-271. Bonet, “De la Tarraquna islàmica”, p. 89. Bonet, “Los espacios y conflictos”, pp. 90-92.

¹⁹⁹ Los restos de Ca la Garsa fueron descubiertos tras el aviso de un vecino mientras se hacían reformas en el edificio. El Ayuntamiento mando paralizar los trabajos y encargó a Serrano un estudio que concluyó destacando la importancia de la estructura: Cabré, J. “Ca la Garsa, la joya hebrea rescatada”. *Diari de Tarragona*, 7 de febrero de 2016: <https://www.diaridetarragona.com/tarragona/Ca-la-Garsa-la-joya-hebrea-rescatada-20160207-0005.html> consultado por última vez el 9/03/2020]. El estudio de Serrano (2007) permanece inédito. Si bien algunas de sus conclusiones aparecen recogidas en Bea Castaño, D.; Navarro Just, S.; González Ortiz, A. *El Call jueu de Tarragona. Estudi històric i arqueològic de l'edifici de Ca la Garsa i el seu entorn*. Tarragona, 2015.

²⁰⁰ Bonet, “Los espacios y conflictos”, pp. 98-100.

²⁰¹ Para un detenido análisis sobre el proceso de feudalización, la jurisdicción de la ciudad de Tarragona y su expansión económica e institucional en el territorio remito a: Bonet Donato, M. “La ciutat feudal a la Catalunya meridional”. En: Sabaté Curull, F. (coord.). *El temps i l'espai del feudalisme. Reunió cientofica. IV Curs d'estiu Comptat d'Urgell (Balaguer, 11, 12 i 13 de juliol de 2001)*. Lledia, 2004, pp. 477-513. Idem. “La ciutat i els poders locals a la regió catalana meridional (segles XII-XV)”. En: Sabaté Curull, F. (coord.). *El poder entre la ciutat i la regió*. Lleida, 2018, pp. 63-84.

ocurrió con Constantí o Salou²⁰². Efectivamente, la Vía Augusta continuaba siendo una vía de comunicación entre el sur y el norte; de hecho, las fuentes musulmanas se referían a Tarragona como escala marítima. La finalidad de la colonización del territorio tarraconense era fortificar las urbes donde se había comenzado a concentrar la población alrededor de castillos, algunos ya existentes y otros que se comenzaban a construir. El proceso siguió más o menos un orden cronológico y geográfico en relación con la proximidad a Tarragona, cubriéndose primero los lugares más cercanos. A modo de ejemplo, durante los primeros años los asentamientos se realizaron preferentemente en el litoral del Baix Camp, mientras que después de la rendición de Siurana, la ocupación se extendió hacia el interior del Baix y Alt Camp²⁰³.

Recasens, de acuerdo con las fechas y otros detalles referentes a establecimientos, donaciones de tierras y cartas de población aportadas por Blanch en su *Arxiepiscopologi*, elaboró un cuadro sinóptico de la repoblación del *Camp de Tarragona*. Se puede apreciar que la colonización del territorio vivió una etapa de gran actividad entre 1150 y 1159, cuando se registran 29 nuevos establecimientos: els Magons antes de 1149; la Boella y Riudoms en 1150; Cambrils, Centelles y Albarca en 1151; Vilafortuny en 1152; Siurana en 1153; Arcs, Colldejou, Borges, Reus, Alforja, Alcover, Vallmoll, Alió, el Codony, Sant Joan del Consell, Vilallonga y Pratedit en 1154; Vilaverd, Rocabruna, El Rourell, Espinaversa (localizado cerca de Valls) y Barenys en 1155; el Burgar y Salou en 1157; Albiol en 1158, y Constantí antes de 1159. En el período entre 1160 y 1172 casi no se sucedió ninguna fundación, quizá por el conflicto de las jurisdicciones entre la familia Bordet, el arzobispo de Tarragona y el conde de Barcelona. Aún así, se crearon las poblaciones de la Selva y Escornalbou en 1165. A partir de 1173, año en que se firma la concordia “*ad perennem*” se reactivó la actividad colonizadora, aunque con menos ímpetu, pues en este caso se fundaron 8 nuevas poblaciones: el Morell y el Pla de Santa Maria en 1173; Vilallonga y els Garidells en 1154; Mont-roig en 1180, el Botarell en 1184; Montbrió cuya fecha no se conoce; y Vinyols en 1210²⁰⁴.

Durante este proceso de colonización, además de establecerse en los núcleos de población existentes en tiempos anteriores y de crearse otros de nueva planta, la diócesis de Tarragona incorporó urbes que habían permanecido bajo la dependencia de las diócesis de Vic y Barcelona durante la ocupación musulmana del *Camp de Tarragona*. Este movimiento de fronteras ha hecho que la delimitación del espacio geográfico que integraba la diócesis tarraconense se haya convertido en un trabajo laborioso y complicado por haber tenido unos límites que fueron alterándose con el paso del tiempo y conforme a los acontecimientos políticos. Por ejemplo, durante su Restauración, aunque algunos edificios pasaron a formar parte de ella, su dependencia nunca llegó a ser efectiva. Al mismo tiempo, existen otros edificios que generan dudas por su localización fronteriza con otras sedes eclesiásticas, de manera que resulta muy complicado establecer con exactitud sus fronteras (figs. 1/2 y 1/3)²⁰⁵.

²⁰² Recasens, *La ciutat de Tarragona*, p. 69.

²⁰³ Bonet, “De la Tarraquana islámica”, p. 100. Menchon, “Tarragona y su territorio”, p. 79.

²⁰⁴ Recasens, *La ciutat de Tarragona*, p. 70.

²⁰⁵ Durante toda la investigación de esta tesis, solamente se ha localizado un mapa que recoge las iglesias de Tarragona en el siglo XIII, elaborado por McCrank, pero que, a mi modo de ver, contiene algún pequeño error. Por ejemplo, Santa Coloma de Queralt incluida por el autor en el mapa, no llegó a formar parte de la diócesis de

Como se ha mencionado anteriormente, la restauración de Tarragona se materializó, tras la definitiva conquista de la ciudad por parte de Robert Bordet y sus huestes en 1129, mediante la bula de Anastasio IV, el 25 de marzo de 1154, en la que Bernat Tort, hasta entonces obispo de Barcelona y a partir de aquel momento arzobispo de Tarragona, recibía el título, la dignidad y el palio, y en la que se establecían las posesiones de la archidiócesis y de los obispados sufragáneos. Este texto ayuda a conocer el estado y el nombre que entonces recibían las parroquias que existían en esos momentos en la diócesis: las iglesias de San Miquel, Sant Salvador del Corral, Sant Fectuós y Santa Maria del Miracle de la ciudad de Tarragona; y las iglesias de Tamarit, Berà, Sant Vicenç, Albinyana, Montmell, Selma, Montagut, Santa Perpètua, Montclar, Barberà, Forès, Guimerà, Maldà, Espluga Calba, Palau de Vinaixa, Tarrés, Siurana, Alió, Cabra, Sant Pere y Santa Creu de Gaià, Vallmoll, Alcover, Sant Joan de Consell, Codony, Centelles, Riudoms, Alforja, Cambrils, Pratedip, Colldejou y Marçà²⁰⁶. Por otro lado, el sumo pontífice también decretó que las sedes episcopales de Girona, Barcelona, Urgell, Osona, Lleida, Tortosa, Zaragoza, Huesca, Pamplona, Tarazona y Calahorra estuvieran sometidas a la de Tarragona²⁰⁷. Con poca diferencia de tiempo, el papa Anastasio IV escribió a los obispos de Vic y Barcelona requiriéndoles que devolvieran a la iglesia de Tarragona aquellas parroquias que se habían apropiado indebidamente. Al obispo de Barcelona le reclamaba las iglesias de Ribes, Sitges, Cubells y Geltrú, y al de Vic, las de Santa Coloma, Queralt, Aguiló, Llorac y Savallà, entre otras. Sin embargo, ninguno de los dos prelados hizo caso a la bula papal y continuaron manteniendo estas iglesias bajo su jurisdicción²⁰⁸. Por otra parte, con la bula de Alejandro III, dirigida a Guillem de Torroja, obispo de Barcelona en 1269, se consagraba como límite entre las dos diócesis la línea de frontera marcada por el río Gaià²⁰⁹.

Tarragona hasta 1957. Es cierto que en 1154 el papa Anastasio IV reclamó al obispo de Vic la devolución de esta población, junto a la de Queralt, Aguiló, Llorac y Savallà, pero el prelado no hizo caso del requerimiento y en una lista de las parroquias del Obispado de Vic según la visita pastoral del obispo Galcerán Sacosta realizada entre 1330 y 1339, se menciona *S. Columbe de Queralto*, entre otras. El mapa puede consultarse en: McCrank, L. "La anatomía fiscal del periodo de post-restauración de la iglesia de Tarragona: una revisión de las *Rationes Decimarum Hispaniae*" (1279-1280)". *Hispania*, 160 (1985), p. 266. La lista de las parroquias visitadas por el obispo Galcerán Sacosta fue publicada en: Junyent, E. "Lista de las parroquias del obispado de Vich según la visita pastoral del obispo Galcerán Sacosta (1330-1339)". *Miscelánea Filológica dedicada a Mons. A. Griera*. Vol. I. Barcelona, 1955, pp. 367-389.

²⁰⁶ Según la *Dotalia Ecclesiae Dertusensis*, otorgada a Tortosa el 28 de noviembre de 1178 por el rey Alfonso I, su mujer Sancha, Ponç de Monells, obispo de Tortosa y Berenguer de Vilademuls, arzobispo de Tarragona, se asignaba a la nueva diócesis de Tortosa las iglesias de Pratedip, Colldejou y Marçà. De este modo, la línea fronteriza con Tarragona quedaba de la siguiente manera: *Ripam rubeam cum suis terminis, Garchiam cum suis terminis, Marsam cum suis terminis, Cabeser cum suis terminis, Tevisam cum suis terminis, Prat deip cum suis terminis et sic pervenit usque ad collum de Balagueri ad mare: Millenum. Història i Art de l'Església catalana*. Barcelona, 1989, p. 186-187. Cfr. Quijada Bosch, J. M. "Desenvolupament i configuració territorial de la xarxa parroquial de l'Arquebisbat de Tarragna (segles XII-XXI)". *Butlletí Arqueològic*, 43 (2021), pp. 216-217. No obstante, en la bula de 1194 de Celestino III continuaba otorgando a Tarragona las mencionadas parroquias. Finalmente, el pleito acabó con la *Carta limitum Tarraconensis et Dertusensis episcopatum* firmada el 5 de febrero de 1203 y con la renuncia por parte de Tarragona de las iglesias de Pratedip, Colldejou y Marçà: *Ibidem*, p. 217.

²⁰⁷ El obispado de Burgos, antiguamente el obispado de Oca, fue el único que se declaró exento, aunque le correspondía ser sufragáneo de Tarragona.

²⁰⁸ Esto queda demostrado en la lista de las parroquias publicadas en: Rius Serra, J. *Rationes decimarum Hispaniae: 1279-80*. 2 vols. Barcelona, 1946-1947, pp. 149-161. Trenchs Ódena, J. "Los diezmos de la diócesis de Tarragona (1354-1355)". *Miscelánea de textos medievales*, 2 (1974), pp. 13-64. Una de las parroquias que ofrece serias dudas por su situación limítrofe es la iglesia de Albió, que aquí aparece como parte de la diócesis de Vic.

²⁰⁹ Español Bertran, F. *L'arquitectura religiosa románica a la Conca de Barberà i Segarra Tarragonina*. Montblanc, 1991, pp. 37-41. Fuentes Gasó, M. M. "L'organització eclesiàstica". En: Pladevall i Font, A. (dir.). *Catalunya*

En una de las bulas que Celestino III dirigió a Ramon de Castellterçol en 1194, se proporciona nuevamente una lista más completa de las parroquias existentes en la provincia Tarraconense²¹⁰. A las anteriormente nombradas se suman: Arcs, Barenys, Reus, Mont-roig, Falset, Siurana y sus sufragáneas, Prades, Vilanova de Prades, la Mussara, Aleixar, Mont-ral, Vilosell, Albi, Vimbodí, l'Espluga de Francolí, Montblanc y sus sufragáneas, la Riba, Albiol, la Selva del Camp, Constantí, Valls, el Catllar, Altafulla, Santa Maria del Pla, Figuerola del Camp, Prenafeta, la Guardia dels Prats, Pira, Anguera, Montbrió de la Marca, Sarral, Rocafort de Queralt, Belltall, Conesa, Querol, Bràfim y les Piles. Al mismo tiempo, seguía insistiendo en la pertenencia a Tarragona de tres iglesias, las de Selma, Albinyana y Montmell, aunque finalmente permanecieron en poder del obispado de Barcelona.

A pesar de la gran ayuda que suponen estas bulas papales para establecer las fronteras de la diócesis, entre 1194 y 1350 se construyeron algunas iglesias de nueva planta que, en ocasiones, generan algunas dudas sobre su dependencia²¹¹, asunto difícil de solventar dado que los archivos de Tarragona han sufrido tanto que la historia de la sede carece de documentación hasta la segunda mitad del siglo XIII. De hecho, los primeros testimonios que permiten un análisis de los bienes del arzobispado se encuentran en las *Rationes decimarum Hispaniae*²¹², el primer impuesto universal de cruzada ordenado por Gregorio X en 1274 y presentado en el Concilio de Lyon, que fue compilado en la diócesis tarraconense en 1279²¹³ y 1280²¹⁴ y que se conserva en la Cámara Apostólica Papal. Antes de esta fecha, dejando a un lado las bulas mencionadas, la diócesis carece de un inventario general de los bienes de la sede, así como tampoco existe una lista completa de las iglesias que la conformaban. El resultado de las *Rationes* fue un completo inventario de los ingresos eclesiásticos que ofrecía un detallado estado financiero de cada parroquia y de la catedral de la diócesis²¹⁵, aunque también puede utilizarse para poder perfilar las fronteras. Sin embargo, conviene tener en cuenta que las contabilidades de 1279 y 1280 no son completas, pues según afirma McCrank, omiten algunas iglesias propias que no eran parte de la comunidad parroquial diocesana, así como monasterios que estaban exentos por privilegios y disposiciones particulares. Por ejemplo, el diezmo no era

Romànica. El Tarragonès, el Baix Camp, l'Alt Camp, el Priorat, la Conca de Barberà. Vol. XXI. Barcelona, 1995, pp. 47-51.

²¹⁰ La bula transcrita del papa Celestino III puede consultarse en: Marí, *Exposició cronològico-històrica*, p. 126, doc. XV.

²¹¹ El papa Inocencio IV expidió desde Perugia, el 26 de enero del año de la Encarnación 1252, 1253 año vulgar, una nueva bula papal en la que confirmaba al arzobispo Benet de Rocabertí como arzobispo de Tarragona y, además, especificaba la posesión de las iglesias y bienes de la archidiócesis. A pesar de que ofrece una lista de las parroquias que la conforman, el papa no detalla la situación de todas las iglesias, sino que simplemente confirma el señorío tal y como ya había sido definido con anterioridad. Quizá por este motivo las iglesias que en ella se mencionan coinciden con las recogidas en las anteriores bulas de Anastasio IV y Celestino III. Puede consultarse el documento transcrito en: Morera, *Tarragona cristiana II*, pp. XVI-XVII, doc. 23.

²¹² Rius, *Rationes decimarum Hispaniae*.

²¹³ La primera lista fecha el 20 de setiembre de 1279. Fue elaborada por dos delegados papales: Berenguer de Quadres y Benet de Lavaina, y estaban asistidos por Ramon de Vilafranca, el camarero de Tarragona. La colecta fue emprendida por dos párrocos de la diócesis: uno de Vilavella y Bràfim y otro de Alcover, que fueron recompensados con una exención de impuestos para sus iglesias: McCrank, L. "La anatomía fiscal", pp. 251-252.

²¹⁴ La segunda lista de diezmos fue fechada el 28 de octubre de 1280. Fue aprobada por el arzobispo Bernard y confirmada por los obispos Arnal de Gurb, de Barcelona, y Jaime, de Huesca: McCrank, "La anatomía fiscal", p. 252.

²¹⁵ Algunos ingresos en las declaraciones de Tarragona están en blanco, de acuerdo con McCrank quizá sea por omisión del clérigo, porque la iglesia no tiene bienes, porque el lugar no existía o el párroco había muerto: *Ibidem*, p. 253.

aplicable a las ordenes monásticas reformadas, como la cisterciense de Poblet, Santes Creus, Vallbona de les Monges y Bonrepós, la cartuja de Scala Dei, y la premostratense de Vallclara, porque contaban con exenciones papales. Aún así, a partir de su lectura, pueden añadirse al listado las iglesias dels Garidells, Vilabella, Blancafort, Passanant, Pontils, Senan, Solivella, Vallclara, Vilaverd, Arbolí, Capafonts, Vilanova d'Escornalbou, Cornudella, Albarca, la Morera del Montsant, Porrera, Pradell de la Teixeta, Torredembarra, Vespella, Arbeca, Ciutadilla, Els Omells de na Gaià, Sant Martí de Riucorb, Montesquiú, Montblanquet, Ulldemolins y Rocallaura.

Por último, también es posible utilizar otro documento económico conservado en la Cámara Apostólica Papal, el *Libro del diezmo trienal de la diócesis de Tarragona*, editado en 1974 por Trenchs Ódena y que compila la recolecta del diezmo en la Tarraconense²¹⁶. El original fue realizado por el canónigo barcelonés Folch Perer o Fulcón Perrier, colector de la Cámara Apostólica en el reino de Aragón quien, el 6 de abril de 1354, recibió el encargo por bula de Inocencio VI. De acuerdo con el autor, la relación de diezmos presenta una clara división administrativa de la diócesis tarraconense, lo que ha servido para completar el mapa de parroquias que correspondían a la diócesis de Tarragona y saber cuáles, a pesar de la insistencia constatada documentalmente por parte de los Sumos Pontífices, nunca formaron parte de su patrimonio durante el periodo estudiado. De este modo, pueden añadirse las parroquias de Argentera, Borges de Camp, Botarell, la Febró, Riudecanyes, Torroja del Priorat, Creixell, Renau, Vilallonga, Vila-seca, Fullea, Belianes y Nalec. En cuanto a los monasterios, los que dependían de la diócesis y aparecen referenciados en estos documentos son los de Escornalbou, Poblet, Santes Creus, Vallbona de les Monges, Vallsanta y Escaladei.

Todo este repertorio de iglesias es el corpus inicial base de esta tesis, alguna de las cuales no forman parte de este estudio bien por haber sido derribadas, destruidas, transformadas o por no contener en sus cubriciones claves de bóveda (fig. 1/4a y 1/4b).

2.7. A modo de conclusión

Llegados a este punto, es el momento de resumir las ideas principales de este capítulo introductor al contexto histórico-geográfico de la diócesis de Tarragona, que es esencial para entender la complejidad y evolución de sus cambiantes fronteras y el proceso de instalación de las diferentes instituciones para su organización territorial. También es fundamental para comprender los conflictos entre las autoridades eclesiásticas y laicas que repercutieron en Tarragona y su área de influencia que tuvieron eco en uso de la arquitectura como escenografía de poder.

La ocupación cristiana de la ciudad de Tarragona y de su territorio eclesiástico fue un proceso complejo y dilatado en el tiempo, porque no existió una conquista militar de un territorio bajo jurisdicción musulmana, sino que se produjo un lento apoderamiento, dividido en diferentes fases, que se alargó durante casi tres siglos y que se basó en incursiones por parte de ambos lados de la frontera. La hipotética despoblación tarraconense en época islámica podría entenderse como un intento de

²¹⁶ Trenchs, "Los diezmos de la diócesis", pp. 13-64.

justificar la restauración episcopal tomando el valor simbólico y de prestigio de la antigua Tarraco, pero bajo ningún concepto esta afirmación es cierta, pues, aunque no se tiene constancia de un núcleo de población estable y permanente en la ciudad hasta el siglo XII, existió una continuidad de población en pequeños asentamientos miliarenses y rurales dispersos en áreas de fácil defensa. Además, relatos musulmanes confirman que en el siglo XI muchas estructuras arquitectónicas, así como canales, molinos y regadíos, se conservaban todavía en pie.

Ya desde finales del siglo IX, se sucedieron diversas iniciativas promovidas por los condes catalanes para restaurar la Sede Metropolitana de Tarragona con la determinación de romper la dependencia eclesiástica de Narbona. Este hito se asumió en 1091 cuando Urbano II dictó la bula *Inter primas Hispaniarum urbes*, en la que concedía al obispo de Vic Berenguer Seniofred, entre otras prerrogativas, la autoridad metropolitana de la sede tarraconense, que debía ser restituida a la plenitud de su primitivo estado. No obstante, la definitiva restauración se llevó a cabo mediante la combinación de iniciativas y esfuerzos por parte de Ramon Berenguer III y Oleguer Bonestruga, abad de Saint-Ruf de Avignon y futuro obispo de Barcelona, quien, a su vez, en 1129, cedió parcialmente la ciudad de Tarragona, tanto territorial como jurisdiccionalmente, al caballero normando Robert Bordet a cambio de su ayuda militar en la colonización. Por su parte, Bordet, nombrado *princeps Tarraconae*, se convirtió en un vasallo de la iglesia tarraconense y de su titular. A todo esto, la conquista de Tortosa y de toda la Conca del Baix Ebre, a finales de 1148, permitió emprender de un modo más seguro la repoblación del Camp, la activación de la vida socio-económica y el desarrollo de su capital. Un proceso en el que también participaron las órdenes militares del Temple y de San Juan de Jerusalén, que se convirtieron en los gobernadores y guardianes de las fronteras, y, posteriormente, la orden del Císter, quienes tuvieron un importante papel en la organización territorial de la diócesis y en la erección de destacados conjuntos arquitectónicos cuyas bóvedas y claves forman parte de esta investigación.

La ausencia de un poder eclesiástico fuerte tras la muerte del arzobispo Oleguer en 1137 conllevó un exceso de la autonomía y del poder de Robert Bordet, que el conde Ramon Berenguer IV y el nuevo prelado Bernat Tort quisieron limitar. Frente a esta situación, el caballero normando y su esposa Agnes redactaron una propuesta de convenio, cuyas negociaciones culminaron en un acuerdo firmado el 9 de febrero de 1149. Es en este momento cuando Virgili afirma que se estableció un gobierno bicéfalo en Tarragona y su territorio, convirtiendo en señores de la ciudad al arzobispo y al caudillo militar Robert Bordet aunque, después de ser expulsado, asumió su papel el rey de Aragón. Este gobierno compartido por un príncipe laico y otro eclesiástico generó graves conflictos a lo largo de la Edad Media y tuvo evidentes consecuencias en la organización urbana de Tarragona.

El poder eclesiástico se estableció en la terraza superior, ocupando la posición más elevada de la ciudad, conforme a su preeminencia en el gobierno bicéfalo y a su liderazgo espiritual. Cuando llegaron los primeros miembros de la nueva comunidad canonical, la ciudad todavía conservaba el muro del *temenos*, que se utilizó para definir dos de los costados del perímetro del claustro, y la llamada sala axial, que se ha considerado la primera iglesia catedralicia advocada a santa Tecla, registrada en las *Ordinatio te vita regulari in ecclesia Tarraconensi* (1154) de Bernat Tort. Así pues, las

grandes dimensiones que presenta el conjunto catedralicio estuvieron condicionadas por las estructuras antiguas pero, especialmente, están estrechamente relacionadas con la existencia del mencionado gobierno bicéfalo, pues los arzobispos, como señores de la urbe y frente a la autoridad laica, proyectaron una escenografía del poder reivindicativa que repercutió en soluciones y repertorios arquitectónicos pero también iconográficos: por ejemplo, el proyecto planteado para la catedral de Tarragona pretendía convertirla en la mayor iglesia de la Península Ibérica, superando, incluso, a Santiago de Compostela. Un escenario simbólico que también está relacionado con la independencia eclesiástica de Narbona y la polémica con Toledo por la primacía, motivo por el cual he considerado adecuado retroceder en el tiempo en este marco histórico y geográfico. En la terraza superior de la ciudad también se distribuyeron las casas o palacios de algunas dignidades, como las del camarero, el decano y los archidiaconos de Vila-Seca o el de Sant Llorenç y, a partir de 1296, se configuró la urbanización definitiva del Pla de la Seu, generando así un espacio público necesario para las celebraciones litúrgicas, conectado con la escalinata frontal del recinto de culto que, aunque superpuestas a las de época romana, mantenía una escenografía monumental. Asimismo, fuera del límite de esta terraza, se configuraron una serie de espacios religiosos (Sant Miquel del Pla, Sant Salvador del Corral, Sant Fructuós o Santa Maria del Miracle) que fueron referentes principales en la definición de la ciudad reocupada.

El poder laico, al mismo tiempo, también hizo uso de espacios emblemáticos y mantuvo su presencia en un lugar preciso de la ciudad a lo largo de la Edad Media: el conocido actualmente como Castell del Rei o torre del Pretori o de Pilats, una monumental caja de escaleras romana, desde donde controlaba la ciudad y sus accesos de antaño, el litoral y, por lo tanto, el tránsito marítimo. Esta ubicación, que ocupaba el centro del distrito que señoreaba y se conocía como *villa antica*, también fue especialmente significativa, pues era colindante al espacio tardo-romano y visigótico de la plaza dels Àngels y la plaza del Rovellat, que pudo formar parte de los centros del poder civil y, también, de un equipamiento religioso como la iglesia de Sant Pere que menciona el *Oracional de Verona*

Por último, después de la ocupación de la ciudad, comenzó a impulsarse el proceso de feudalización de la región del Camp de Tarragona que ya debía de estar habitado por pequeños grupos más o menos dispersos sin organización política ni eclesiástica. El proceso se centró primero en los lugares más cercanos a la capital, como el litoral del Baix Camp, y, tras la rendición de Siurana, la ocupación se extendió hacia el interior. Precisamente, este movimiento de lindes, las dudas que generan otros edificios por su localización fronteriza con otras sedes eclesiásticas y la casi inexistencia de mapas que recojan las iglesias de Tarragona entre los años 1150 y 1350, son los motivos por los que la delimitación del espacio geográfico que integraba la diócesis tarraconense ha sido un trabajo laborioso y complicado, cuyos resultados pueden observarse en el mapa que he elaborado y que acompaña a este epígrafe.

3. LA BÓVEDA DE CRUCERÍA Y LA ARQUITECTURA GÓTICA

3.1. Introducción y definición de los conceptos

El *tesauros* del Patrimonio Cultural de España define *bóveda* como una estructura arqueada que cubre el espacio entre dos apoyos, como muros, pilares o arcos, y que forma el techo o la cubierta de un edificio, habitación o de otro espacio parcial o totalmente cerrado. Una bóveda puede generarse por la rotación de un arco, por su desplazamiento a lo largo de un eje o por la intersección de varios arcos o de dos bóvedas de la misma flecha. Su estructura la hace muy apropiada para cubrir espacios muy amplios, utilizando piezas pequeñas que trabajan a compresión con tensiones similares a las de un arco. En su construcción destaca la piedra, aunque también se usa el ladrillo, valiéndose de una cimbra o cercha para montarla, y, en la actualidad, el acero o el hormigón armado²¹⁷.

Más concretamente, la bóveda de crucería es aquella que se desarrolla a partir de la de arista y cuya estructura está compuesta por arcos que se cruzan diagonalmente, también llamados nervios, con una clave común y cuyo espacio se cubre con una plementería sustentada. Sus nervios se pueden multiplicar, distinguiéndose los fundamentales sustentantes, de crucería o diagonales, que nacen en los jarjamentos y que se cruzan diagonalmente en la clave mayor; los terceletos o los combados. Del mismo modo, se pueden distinguir diferentes claves sustentantes, como la central, mayor o polo; y las de los extremos de los nervios terceletos; así como las sustentadas o decorativas²¹⁸. Las bóvedas de crucería admitieron materiales muy variados, así como diferentes procesos constructivos que podían variar entre regiones según el uso de recursos cercanos provistos por la naturaleza, la persistencia de tendencias locales, los condicionantes económicos y, en menor medida, el deseo del comitente o la moda de un período²¹⁹.

La bóveda de crucería fue uno de los principales hitos en el desarrollo de la tecnología constructiva que reunía todas las ventajas estructurales de las bóvedas de arista pero siendo más fáciles de construir, lo que llegó a ser crucial cuando se fue incrementando su altura²²⁰. Frente a las bóvedas de arista y de cañón románicas que se apoyaban en una fábrica continua y homogénea y repartían las cargas por todo el perímetro de apoyo, la crucería gótica consiguió obtener una estructura basada en nervios sobre los que descansaba un cierre ligero, los plementos²²¹.

Grodecki definió la arquitectura gótica como un sistema dinámico y elástico en el sentido de que era capaz de soportar deformaciones en la mampostería por la presión vertical o por el desplome, pues los elementos que conforman el edificio son, por la

²¹⁷ Definición publicada en el Tesauros del Patrimonio Cultural de España: <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1001323.html#c-344636710> [consultado por última vez el 25/03/2020].

²¹⁸ Ibidem: <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1008873.html> [consultado por última vez el 25/03/2020].

²¹⁹ Zaragoza Catalán, A. "A propósito de las bóvedas de crucería y otras bóvedas medievales". *Anales de Historia del Arte*, extra 1 (2009), p. 99.

²²⁰ Mark, R. *Tecnología arquitectónica hasta la revolución científica. Arte y estructura de las grandes construcciones*. Madrid, 2002, pp. 189-190.

²²¹ Martín, R.; Maira, R. "Del trazado a la construcción: versatilidad de las bóvedas de crucería". *Informes de la construcción*, vol. 65, extra-2 (2013), p. 22.

diversidad de funciones, independientes unos de otros²²². Es importante remarcar que uno de los objetivos de estos cerramientos pétreos era proporcionar a la nave de una máxima protección contra el fuego y, al mismo tiempo, una estructura que admitiera la mayor cantidad de luz posible. Por este motivo, era necesario que la bóveda de la nave concentrara las fuerzas de modo que la estructura intermedia se pudiera suprimir, pero sin someter a la cáscara de la bóveda a tensiones muy elevadas en las zonas donde se une la estructura principal. El gran avance de esta nueva arquitectura fue comprender que la única solución viable conllevaba la unión de plementos sobre nervios estructurales, de modo que el nivel de tensiones se mantendría bajo y uniforme, mientras que los nervios transmitirían la carga a los pilares principales²²³.

Por otro lado, Grodecki afirma que el atento estudio del manuscrito de Villard de Honnecourt o de los diseños de Reims (fig. 1/5), entre otros, demuestra que en la Edad Media existió una búsqueda constante de las proporciones geométricas, pues estuvieron en uso varios sistemas, algunos de ellos nuevos y originales, basados en el triángulo equilátero, el cuadrado, el círculo y sus partes, etc²²⁴. En este sentido, Navarro afirma que toda planta y estructura compositiva de una crucería debía contener alguna forma geométrica premeditada cuyas relaciones simbólicas en el contexto de la cultura cristiana medieval pueden encontrarse en los textos de san Agustín²²⁵. De esta manera, “el número 4 representa lo terrestre, los 4 ríos del paraíso, los 4 vientos, las 4 estaciones. El número 6 lo refiere a los 6 días de la creación, fundamentado en los números matemáticos perfectos. En el número 7 ve también la perfección, lo basa en la adición del 3 y 4 (espiritual y temporal) y lo considera el primer número que implica totalidad, es el número del universo y del hombre. Siete son los dones del Espíritu Santo, las virtudes, los sacramentos y los grados de la sabiduría; y 7 es el número de la semana y de la salvación, y también de los pecados. El 8 es el número de la inmortalidad y significa la eternidad después de la mutabilidad. El 10 es imagen de la unidad, adición de la trinidad del Creador al septenario de lo creado; así los 10 Mandamientos se dividen en dos partes 3 y 7. El 10 también es la perfección en el sistema decimal porque significa el fin. Al 10 se le considera perfecto porque, como el círculo, incluye todas las figuras planas. El 12 es otra variante del 7, ya que sale del producto de 3 por 4, así son los siete planetas, y 12 son los signos del zodiaco y las horas del día, y Cristo eligió a 12 apóstoles. El producto de 3 (espíritu) por 4 (cuerpo) daba el 12 como signo universal”²²⁶. Para Navarro, este simbolismo medieval podría estar directamente relacionado con la esencia del diseño y la regulación de las formas poligonales que sirven de base para la construcción de las bóvedas de crucería, aunque sin obviar de las razones estrictamente constructivas que eran igualmente imprescindibles²²⁷.

Para finalizar esta introducción y en referencia al orden establecido en el presente capítulo, se ha considerado oportuno realizar un breve preámbulo aclarando

²²² Grodecki, L. *Arquitectura gótica*. Madrid, 1977, p. 11.

²²³ Heyman, J. *Teoría, historia y restauración de estructuras de fábrica*. Madrid, 1999, p. 23.

²²⁴ Grodecki, *Arquitectura gótica*, p. 14.

²²⁵ Navarro Fajardo, J. C. *Bóvedas valencianas de crucería de los siglos XIV al XVI. Traza y monte*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia, 2004, pp. 89 y 100, nota. 16.

²²⁶ Von Simson, O. *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval del orden*. Madrid, 1980, pp. 44-45. Sebastián, S. *Iconografía medieval*. Donostia, 1988, p. 267-268. Cfr. Navarro Fajardo, J. C. *Bóvedas valencianas de crucería*, p. 100, nota. 16.

²²⁷ Navarro, *Bóvedas valencianas de crucería*, p. 100, nota. 16.

conceptos como *bóveda*, *bóveda de crucería* o *arquitectura gótica* que, aunque muy seguramente son ampliamente conocidos, creo necesario recordar una vez más antes de abordar su análisis en los edificios religiosos de la diócesis de Tarragona. Asimismo, se ha hecho una breve recapitulación centrada en la *Aparición y evolución cronológica de las bóvedas de crucería* y se han analizado los distintos tipos que importantes investigadores definieron ya hace algún tiempo. A continuación, se ha puesto el foco en el *Proceso constructivo, elementos y forma* de este tipo de cubrición, haciendo especial hincapié en el cálculo de la traza y monte, la configuración de los nervios y su verdadera función, el andamiaje utilizado para su construcción y el papel de la plementería, los jarjamentos y el relleno. Seguidamente, he dedicado un amplio apartado a la pieza protagonista de esta tesis doctoral: la clave de bóveda. En él se define el término, se indican las diferentes partes que la conforman y se establecen las funciones que desempeñan. A modo de cierre, las conclusiones sintetizan los conceptos e ideas más relevantes.

3.2. Aparición y evolución cronológica de las bóvedas de crucería

Se viene afirmando que la arquitectura gótica, como estilo propiamente dicho, aparece en la Ille-de-France a finales de la primera mitad del siglo XII con la construcción de dos monumentos esenciales: la catedral de Sens, entre 1130-1162 (figs. 1/6a y 1/6b), y la iglesia abacial de Saint-Denis, entre 1130-1144 (figs. 1/7a y 1/7b). Sin embargo, en el mismo momento e incluso con anterioridad se revelan otros ensayos menos conocidos²²⁸.

Las primeras crucerías cuatrimpartitas aparecieron de forma simultánea en Italia e Inglaterra durante los últimos años del siglo XI. La catedral de Durham, comenzada en 1093, se ha considerado la primera edificación cubierta completamente por bóvedas de crucería y, aunque las más antiguas fueron reemplazadas en el siglo XIII, todavía se conservan intactas las bóvedas de las naves laterales, fechadas en una época anterior a 1100 (fig. 1/8)²²⁹. En el caso de Italia, Aubert señala un grupo de iglesias ubicadas en la Lombardía, cuyas naves también fueron cubiertas con bóvedas nervadas²³⁰. Entre ellas, la iglesia de San Nazario de Milán, donde ya fue enterrado el arzobispo Anselmo III en 1093, aunque en 1112 todavía no estaba terminada; Sant'Anastasio de Asti en construcción desde 1091; la iglesia de Rivolta d'Adda, comenzada alrededor de 1100; la basílica de San Sabino de Piacenza, fechada en 1107 (fig. 1/9); y la de San Ambrosio de Milán, de principios del siglo XI²³¹. En todos los casos, las bóvedas de crucería presentan una curvatura muy marcada y se elevan en tramos de planta cuadrada que corresponden, si existen, a dos laterales. Los nervios no están formados por dovelas²³² yuxtapuestas, sino por pequeños elementos de

²²⁸ Grodecki, *Arquitectura gótica*, p. 36.

²²⁹ Mark, *Tecnología arquitectónica*, p. 189.

²³⁰ Aubert, M. "Les plus anciennes croisées d'ogives, leur rôle dans la construction". *Bulletin Monumental*, 93-1 (1934), pp. 5-10.

²³¹ Según Frankl la influencia que las bóvedas de crucería del norte de Italia pudieron tener en los primeros nervios que aparecieron no está exenta de controversia, principalmente porque las fechas de los lombardos no están claras: Frankl, P. *Arquitectura gótica*. Madrid, 2002, p. 75.

²³² Una dovela es cada una de las piezas, normalmente de piedra, que unidas radialmente con otras de forma yuxtapuesta componen un arco. Se conforma por seis caras: la boquilla o intradós, el trasdós, los lechos o juntas

mampostería, la mayoría de ellos ladrillos, colocados uno encima del otro, y ejercen una fuerte presión sobre los arcos fajones y los muros, que siguen siendo anchos. Asimismo, presentan un perfil cuadrado, ancho y grueso, sin clave de bóveda y con frecuencia caen torpemente sobre los soportes, también mal preparados para recibirlos²³³.

Son diversos los historiadores que han señalado que los arquitectos romanos ya utilizaban, en algunas ocasiones, las nervaduras en el intradós de las bóvedas, especialmente en la última etapa del Imperio, alcanzando su máxima expresión en los baños y basílicas, como se observa en el Mercado de Trajano (fig. 1/10), en las bóvedas triples del *frigidarium* de las Termas de Diocleciano en Roma, reutilizadas como parte de la actual iglesia de Santa Maria degli Angeli e dei Martiri; o en un sótano de la Villa Sette Bassi, cerca de Roma²³⁴. De acuerdo con Frankl, los arcos que se observan en estas construcciones pueden describirse como criptonervios, pues se ha demostrado que son visibles únicamente por la pérdida de la piedra de revestimiento y la escayola que originalmente los cubrían²³⁵. Por otro lado, en la construcción de las bóvedas de hormigón romano vertido también se utilizaba otra solución que se adoptará en las crucerías góticas para reducir el peso de la estructura y mejorar su rendimiento mecánico: el relleno con piedra pómez o con ánforas cerámicas²³⁶.

Las bóvedas nervadas también tuvieron un gran desarrollo en la Mesopotamia sasánida, en las iglesias y casas paleocristianas de Siria (Haurán) y en las primeras construcciones islámicas de Irán, tales como la mezquita de Isfahan²³⁷. Desde el siglo XI, en las grandes mezquitas de África del Norte y de la España musulmana, las combinaciones de nervaduras bajo bóvedas en los *mirhab* con cúpula o en las salas de las torres, alcanzaron una extraordinaria complicación de carácter esencialmente decorativo. Sin embargo, todas ellas son de carácter diferente a las bóvedas de crucería y no se plantean como el origen del gótico²³⁸.

En el caso de la Península Ibérica, la cultura islámica tuvo un protagonismo decisivo en la recuperación del mundo clásico. De acuerdo con Navarro, la ciencia musulmana hacía uso de métodos geométricos sin apenas apoyo matemático, que más tarde fueron utilizados en la arquitectura gótica²³⁹. De hecho, en el siglo XII fue traducida al latín la obra los *Elementos de Euclides*, un texto básico para el desarrollo y la aplicación de la geometría en la Edad Media. Durante los siglos XII y XIII, la difusión de los conocimientos, principalmente geométricos y matemáticos, tuvo un alcance privilegiado gracias a las obras transmitidas por los musulmanes, a la explotación de las bibliotecas bizantinas tras la conquista de Constantinopla por los cruzados en

de los costados y las caras verticales. La forma de los lechos viene determinada por la respectiva plantilla, que es el patrón empleado para conseguir el perfil moldurado de la piedra durante su labra: Navarro, *Bóvedas valencianas de crucería*, p. 131. Tesoros del Patrimonio Cultural de España: <http://tesoros.mecd.es/tesoros/bienes culturales/1007604.html> [consultado por última vez el 21/05/2020].

²³³ Aubert, “Les plus anciennes croisées”, pp. 9-10.

²³⁴ Ibidem, pp. 10-11. Otros autores también se han hecho eco del uso de criptonervios en la arquitectura romana, entre ellos: Frankl, *Arquitectura gótica*, pp. 73-74. Mark, *Tecnología arquitectónica*, pp. 173-174.

²³⁵ Frankl, *Arquitectura gótica*, pp. 73-74.

²³⁶ Zaragoza, “A propósito de las bóvedas”, pp. 113-114. Zaragoza, A.; Vegas, F. “Wider, Lighter, Faster. Building vaults in the Medieval Mediterranean”, En: Fuentes, P.; Wunderwald, A. *The Art of vaulting. Design and construction in the Mediterranean Gothic*. Basel, 2019, pp. 16-17.

²³⁷ Grodecki, *Arquitectura gótica*, p. 36. Frankl, *Arquitectura gótica*, p. 75.

²³⁸ Grodecki, *Arquitectura gótica*, p. 36.

²³⁹ Navarro, *Bóvedas valencianas de crucería*, p. 36.

1204, y a la cruzada contra los albigenses (1209-1299) que propició relaciones entre los francos del Norte y la civilización meridional enriquecida por sus contactos con la Península y sus reinos musulmanes²⁴⁰. Por otro lado, muchos autores coinciden que nunca se abandonaron los conocimientos del mundo romano, por lo que el tratado de Vitrubio debió de seguir utilizándose como libro de consulta para el aprendizaje de la construcción y en los estudios de geometría en las escuelas monásticas pues, según afirma Kostof, conceptos como *euritmia* y *simetría* parecen haber sido tenidos en cuenta en el diseño de algunos edificios medievales relevantes²⁴¹.

A pesar de lo comentado, parece que ni las bóvedas de arista romanas ni las bóvedas nervadas islámicas hayan sido ciertamente los modelos de las bóvedas de crucería medievales. Para Grodecki, fueron las experiencias constructivas y plásticas del románico anglonormando las que condujeron al gótico de la Île-de-France²⁴². Mientras que para Frankl, fueron pruebas circunstanciales las que le llevaron a defender que las bóvedas de crucería del norte de Italia tuvieron una influencia decisiva en los primeros nervios que aparecieron al norte de los Alpes²⁴³. En cualquier caso, es inútil buscar los antepasados de estos miembros por separado, afirma Frankl, pues es solamente su combinación lo que derivó en los nervios góticos y las bóvedas de crucería. En otras palabras, para el autor el gótico comienza con la unión de los nervios diagonales y la bóveda de arista²⁴⁴.

Fitchen describió el nacimiento de la bóveda de crucería a partir de las condiciones que lo desencadenaron, haciendo hincapié especialmente en la eficacia constructiva que perseguía la nervadura y la arquitectura gótica en general²⁴⁵. Un gran número de templos prerrománicos y románicos fueron cubiertos en su nave central por bóvedas de cañón que, con frecuencia, se reforzaron con arcos perpiaños o fajones partiendo en tramos su longitud total. Un arco de medio punto sometido a su propio peso u otras cargas se sostiene si su grosor es suficiente para soportar las líneas de empuje. De este modo, si se tiene en consideración que una bóveda de cañón puede ser analizada como una sucesión de arcos, su estabilidad será mayor en los puntos reforzados por los fajones, pero los tramos entre arcos no aprovecharán este refuerzo. Sin embargo, la bóveda de arista, que comporta el cruce de dos cañones en sentido transversal, sí conduce eficazmente las cargas hacia los cuatro puntos de apoyo, permitiendo la apertura de vanos en el muro²⁴⁶. Pero su uso durante el románico se sometió casi exclusivamente a las naves laterales, pues a pesar de su atractivo y de que posiblemente la técnica romana fuera heredada por los bizantinos, la bóveda de arista presentó dificultades notables para el constructor medieval²⁴⁷. De acuerdo con Rabasa, el problema era precisamente el encuentro de las hiladas de las dos bóvedas de cañón lo

²⁴⁰ Bechmann, R. "Los dibujos técnicos del Cuaderno de Villard de Honnecourt". En: *Villard de Honnecourt. Cuaderno*. Madrid, 1991, pp. 46-47.

²⁴¹ Kostof, S. "The architect in the middle ages. East and West". En: Kostof, S. *The architect. Chapters in the history of the profession*. Oxford, 1977, pp. 69-70.

²⁴² Grodecki, *Arquitectura gótica*, pp. 37-39.

²⁴³ Frankl, *Arquitectura gótica*, p. 75.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 75.

²⁴⁵ Fitchen, J. *The construction of gothic cathedrals. A study of medieval vaults erection*. Oxford, 1961, pp. 42-85.

²⁴⁶ Rabasa Díaz, E. "La construcción medieval de bóvedas". En: Navascués Palacio, P. (dir.). *Ars mechanicae: ingeniería medieval en España*. Madrid, 2008, p. 121.

²⁴⁷ Frankl, *Arquitectura gótica*, p. 79.

que comportó un paso definitivo de la bóveda de arista a la crucería gótica²⁴⁸. Sus estudios confirmaron que en la parte baja de las hiladas, las dovelas de una de las bóvedas de cañón llegaban completas hasta la arista y las de la otra quedaban cortadas en el punto que encuentran el trasdós de la primera. A partir de cierta altura, comienzan a alternarse las hiladas de un cañón y otro en alcanzar la arista, generando recortes complicados, por lo que los problemas que presentaban las bóvedas de arista condujeron a buscar una alternativa más eficaz. Por otro lado, los arcos fajones, cuya función de refuerzo se ha puesto en duda, sirvieron para partir la longitud de la nave en tramos y facilitar el desarrollo de los trabajos, pues fueron armados como unidades y los arcos cubrieron las juntas formadas entre estos elementos. En cierta manera, las bóvedas de crucería nacieron con la intención de simplificar el trabajo de talla, orden y requisitos de la colocación, y se concibieron como un conjunto de elementos independientes combinados en una libre articulación, donde incluso la plementería se realizó con la única condición de cubrir las secciones triangulares que quedaban entre los arcos sin ser necesaria la continuidad entre ellas. El resultado, afirma Rabasa, fue un sistema elástico en su geometría y capaz de cubrir una planta rectangular y poligonal sin sufrir alteraciones como ocurría con la bóveda de arista, pues no habrá encuentros, penetraciones, intersecciones de superficies o de formas generales preconcebidas, siendo la configuración de la bóveda el resultado de la estructura y disposición de nervaduras²⁴⁹.

3.2.1. Tipos

Las primeras crucerías, conocidas como cuatripartitas, se construyeron para cubrir una planta cuadrada y emplearon únicamente los nervios cruceros, dividiéndola en cuatro cascos triangulares de plementería (fig. 1/11). Muy pronto comenzaron a plantearse las bóvedas sexpartitas, una variante en la que cada crujía se subdivide en seis paños de plementería mediante los nervios diagonales y uno transversal que pasa por la clave del arco (fig. 1/12)²⁵⁰. Esta estructura obligaba a la distribución de las cubiertas de las naves laterales en dobles bóvedas de crucería por cada una sexpartita en la central y a la alternancia de soportes donde se da diferente concentración de fuerzas. Precisamente, uno de los motivos por el que fueron posteriormente rechazadas fue por cargar alternadamente sobre los pilares uno o tres nervios, así como el extraño aspecto desviado de los sectores de plementería que se dirigen hacia los formeros. En su lugar se adoptó nuevamente la bóveda cuatripartita, que también empezó a utilizarse sobre planta rectangular, asumiendo la partición generada por el perpiaño intermedio, de manera que la carga que recibía sobre los pilares era la misma, respondiendo tanto a las bóvedas de la nave central como a las de las laterales²⁵¹.

²⁴⁸ Rabasa, "La construcción medieval", pp. 121-124. Idem. *Forma y construcción en piedra: de la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*. Tres Cantos, 2000, pp. 48-55.

²⁴⁹ Rabasa, "La construcción medieval", pp. 121-124. Idem, *Forma y construcción en piedra*, pp. 48-55.

²⁵⁰ La definición de bóveda sexpartita se ha tomado del Tesauros del Patrimonio Cultural de España: <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1009628.html> [consultada por última vez el 11 de mayo de 2020].

²⁵¹ Rabasa, *Forma y construcción en piedra*, p. 58.

Lampérez, en base a las descripciones de Violet-le-Duc, clasificó las bóvedas de crucería simples en cinco tipos²⁵²: de la escuela francesa, con rampante recto y plemento en arista²⁵³; de la escuela aquitana, con rampante curvo y plementos en anillos concéntricos²⁵⁴; de la escuela normanda, con rampante redondo y plementería en disposición romboidal²⁵⁵; angevina, con rampante curvo y plementos en arista²⁵⁶; y el que denomina aquitanoespañol, de rampante curvo y plementos circulares independientes (fig. 1/13)²⁵⁷. La expresión rampante refiere a la diferencia de altura entre la clave polar y la clave del arco formero. Aunque en las crucerías simples o cuatripartitas generalmente no suele resaltarse, en las sexpartitas y estrelladas esta caída se resuelve con una nervadura conocida como nervio rampante. En la arquitectura gótica existen dos formas: el rampante llano o recto y el rampante redondo o curvo. El primero, muy usado en el gótico clásico, se traza completamente recto, pues la clave de formales tiene, mediante el empleo de arcos apuntados, la misma altura que la clave polar. Por otro lado, el segundo se traza con un segmento de círculo porque la clave de formales está en una posición más baja que la polar. Debe decirse que los dos tipos de rampante existen posibilidades intermedias determinadas por la diferencia de alturas y la traza del arco. De acuerdo con Navarro, el rampante llano se impone, casi como norma, en las bóvedas de crucería simple de los siglos XIII, XIV y XV, y en la gran mayoría carecen de formales con molduración²⁵⁸. En cuanto al uso del rampante redondo, comienza a aplicarse en las últimas décadas del siglo XV y se extiende durante todo el XVI, por lo que se escapa de la cronología de este estudio.

En la arquitectura gótica posterior, especialmente en el norte de Europa, las bóvedas cuatripartitas con nervios diagonales se sustituyeron con frecuencia por bóvedas que presentaban un diseño de nervaduras mucho más intrincado. De acuerdo con Mark, uno de los ejemplos más tempranos se encuentra en la nave central de la catedral de Lincoln, que fue cubierta por bóvedas de terceletes antes de 1240²⁵⁹. Este tipo de cubierta añadía nervaduras adicionales en la mitad de cada una de las superficies de la plementería, por lo que en planta presentaba forma de estrella, con ocho paños en lugar de los cuatro precedentes. Más adelante se añadió otra categoría de nervaduras secundarias, más cortas, llamadas ligaduras, que unían los nervios diagonales y los de

²⁵² Lampérez Romea, V. *Historia de la arquitectura cristiana española*. Bilbao, 1930, pp. 469-472.

²⁵³ La bóveda de escuela francesa, afirma Lampérez, proviene de la bóveda de arista. Se aplica sobre planta rectangular y tiene cuatro arcos de cabeza, dos diagonales, las claves a un mismo nivel y la plementería rectilínea despiezada en el sentido de las generatrices de los cilindros. Generalmente carecen de arcos formeros y son los muros laterales los que desempeñan su función: Ibidem, pp. 469-470.

²⁵⁴ La bóveda de crucería de escuela aquitana deriva de la bóveda esférica. Se aplica sobre planta cuadrada y consta de cuatro arcos de cabeza, dos diagonales y cuatro espinazos. La clave central está a un nivel superior que las de cabeza y la plementería, que está despiezada en el sentido de los anillos de una cúpula: Ibidem, pp. 470-471.

²⁵⁵ La bóveda de crucería de la escuela normanda es una variante de la aquitana. Presenta el mismo esqueleto y forma pero el despiece de la planimetría esta hecho por juntas normales a los arcos diagonales, produciéndose en los espinazos un encuentro de los plementos en espina de pez: Ibidem, pp. 470-471.

²⁵⁶ La bóveda de crucería angevina parece el resultado de la combinación entre la aquitana y la francesa, pues conserva el esqueleto bombeado, aunque son más delgados aumenta el número de nervios y presenta la plementería despiezada como en el sistema francés, es decir, en el sentido de las generatrices de los cilindros: Ibidem, pp. 471-472.

²⁵⁷ El sistema aquitanoespañol consiste en un esqueleto con forma cupuliforme y la plementería despiezada por anillos, pero sin constituir una misma superficie esférica como en el sistema aquitano, sino que cada uno forma cuatro porciones de esferas diferentes: Ibidem, p. 471.

²⁵⁸ Navarro, *Bóvedas valencianas de crucería*, pp. 72, 101-114.

²⁵⁹ Mark, *Tecnología arquitectónica*, p. 196.

terceletes creando modelos de trama más elaborados. Para Viollet-le-Duc, la primera bóveda de crucería estrellada con cinco claves fuealzada en la catedral de Amiens, entre 1260 y 1270 (fig. 1/14)²⁶⁰. Sin embargo, en España la primera de estas características debe identificarse en Toledo, en el crucero de la catedral, fechado hacia 1300, según escribe Gómez (fig. 1/15)²⁶¹. El historiador también afirmó que el diseño estrellado y, particularmente, el de terceletes, es un recurso característico de los arquitectos del Norte de Europa, de flamencos, borgoñones y alemanes, formados en sus lugares de procedencia. En realidad, se encuentran pocos ejemplos aplicados en naves mayores y laterales, siendo más común su uso en capillas de forma más aislada²⁶².

En cuanto a su diseño, solamente es necesario partir del cuadrado y realizar un giro de 45° para construir la base octogonal y desplegar la estrella. Este proceso también fue tratado por Rodrigo Gil de Hontañón²⁶³, quien escribió que para conseguir en altura la transformación de la planta cuadrada en ochavo, implicaba la resolución de los espacios triangulares de las esquinas mediante la construcción de trompas nervadas o *voltes raconeres*²⁶⁴. Por su parte, Joseph Gelabert²⁶⁵, en su tratado *De l'art de picapedrer*, denominó a esta solución *tercerol* y la describió como la conexión triangular dotada de nervios y de una clave central. Esta estructura fue utilizada en Mallorca y Catalunya, y tuvo un importante eco en el sur de Italia, especialmente, en Cerdeña²⁶⁶.

Por último, otra variante del abovedamiento gótico fueron las bóvedas abanico muy utilizadas en los edificios públicos ingleses en la segunda mitad del siglo XIV sobre plantas poligonales (fig. 1/16). Su despliegue de nervaduras radiales, uniformes y con la misma curvatura, parten del arranque en forma de abanico o palmera abierta, creando una atmósfera de intensa exuberancia²⁶⁷. Esta variante incluye los pilares centrales que soportan la bóveda radial de las salas capitulares poligonales de las catedrales inglesas construidas a partir de la segunda mitad del siglo XIII. De acuerdo

²⁶⁰ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'architecture française*, IX, pp. 517-518. Disponible online: <https://bit.ly/38WYE20> [consultado por última vez el 21/05/2020].

²⁶¹ Gómez Martínez, J. *El gótico español en la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*. Valladolid, 1998, p. 80.

²⁶² *Ibidem*, p. 80.

²⁶³ Rodrigo Gil de Hontañón fue el autor del tratado de arquitectura que Simón García copió al comienzo de su *Compendio de arquitectura y simetría de los templos* en 1681, cuando el manuscrito, hoy perdido, se hallaba en la catedral de Salamanca. Según Huerta, el tratado debió de escribirse después de 1550, en plena madurez del arquitecto: Huerta, S. "La construcción de las bóvedas góticas según Rodrigo Gil de Hontañón, arquitecto de la catedral de Segovia". En: Navascués Palacio, P.; Huerta, S. *Segovia: su catedral y su arquitectura. Ensayos en homenaje a Antonio Ruiz Hernando*. Madrid, 2013, pp. 108-109. Su tratado se considera una de las fuentes más ricas sobre la traza y ejecución de edificios el gótico tardío español. El texto transcrito puede consultarse en: García, S. *Compendio de Arquitectura y Simetría de los Templos conforme a la medida del cuerpo humano con algunas demostraciones de geometría. Año de 1681. Recoxido de diversos Autores, Naturales y Estrangeros*. Publicado por Antonio Bonet Correa y Carlos Chanfón Olmos. Valladolid, 1991.

²⁶⁴ Navarro, *Bóvedas valencianas de crucería*, pp. 81-82.

²⁶⁵ Joseph Gelabert fue un maestro cantero de Palma de Mallorca, nacido a finales de 1621. Hacia los 31 años decidió escribir un tratado de cantería donde recogió todos los conocimientos de la disciplina y oficio del corte de piedras bajo el nombre de *Vertaderas traças del art de picapedrer*. El manuscrito, publicado en facsímil en 1977, se conserva en la Biblioteca del Consell Insular de Mallorca con la signatura C141. Recientemente se ha publicado una nueva transcripción en la que también se incluye su traducción, anotaciones y la ilustración del texto y de los trazados: Rabasa Díaz, E. (ed.). *El manuscrito de cantería de Joseph Gelabert*. Palma de Mallorca, Madrid, 2011.

²⁶⁶ Garofalo, E.; Nobile, M.R. "Mediterranean Paths. The construction of vaults in southern Italy, Sicily and Sardinia (15th-16th centuries)". En: Fuentes; Wunderwald, *The art of vaulting*, p. 37.

²⁶⁷ Definición publicada en el Tesoros del Patrimonio Cultural de España: <http://tesoros.mecd.es/tesoros/bienes culturales/1008868.html> [consultada por última vez el 9 de junio de 2020].

con Mark, esta datación no deja lugar a duda respecto a la afirmación de que las bóvedas abanico derivaron de las bóvedas de las salas capitulares²⁶⁸.

3.3. Proceso constructivo, elementos y forma

La bóveda de crucería cuatrimpartita fue el tipo más sencillo y utilizado para cubrir espacios cuadrados y rectangulares, tanto en naves principales, como laterales y capillas²⁶⁹. En lo constructivo, su diseño geométrico se basaba en un principio común que se mantuvo durante todo el gótico y en toda Europa: la definición de la curva de los nervios como característica primordial, a la que estaba subordinada la forma de la plementería tendida posteriormente sobre ellos. Por consiguiente, los nervios eran generados como curvas autónomas y descritos en términos geométricos como segmentos de un círculo plano²⁷⁰. Su construcción requería únicamente la montea del arco²⁷¹, siendo la clave de bóveda la pieza de mayor complejidad porque en ella se unían diversos arcos tendidos desde distintos puntos²⁷². Este principio tuvo ventajas tanto para el proceso constructivo de las primeras bóvedas de crucería con pesadas ojivas de piedra, como en las bóvedas del gótico más avanzado con intrincadas mallas de nervios y complicadas intersecciones espaciales. En ambos casos redujo considerablemente las dificultades en la planificación y el montaje de los nervios y arcos, así como el esfuerzo necesario para crear una estructura de soporte temporal durante su construcción. De acuerdo con Wendland, este fundamento puede considerarse una consecuencia directa del papel central que desarrollaban los nervios en las bóvedas de crucería, como elementos estructurales que se elevan a continuación de los pilares y columnas hasta la clave central²⁷³.

3.3.1. Traza y montea: los dibujos preparatorios

Una de las cuestiones más complicadas en la arquitectura gótica era la deducción de las trazas de montea en planta. Si bien se han conservado esbozos en papeles y pergaminos, era un dibujo esencialmente técnico trazado en el suelo, y en ocasiones en los muros, a escala 1:1 que permitía a los maestros góticos extraer de forma directa las curvaturas de las dovelas y otros datos necesarios para la talla de claves y enjarjes (figs. 1/17a y 1/17b). El boceto a tamaño natural debía de hacerse sobre una gran superficie de yeso, con una aguja de trazado que permitía obtener una notable precisión a pesar de sus dimensiones²⁷⁴, o sobre un efímero entarimado de madera,

²⁶⁸ Mark, *Tecnología arquitectónica*, p. 197.

²⁶⁹ Navarro, *Bóvedas valencianas de crucería*, p. 72.

²⁷⁰ Wendland, D. "How to design and build complex rib vaults from A to Z. Principles, practices and geometric processors in international late Gothic". En: Fuentes; Wunderwald, *The art of vaulting*, pp. 44-45.

²⁷¹ De acuerdo con el *Glosario* de Heyman, montea es "la altura o sagita de los arcos de las bóvedas y de las armaduras de cubierta. El trazado de los despieces y detalles de una obra, a tamaño de ejecución, a cuyo fin, en el muro o en el suelo, se dispone un área enlucida, llamada plano de montea, donde se hacen los trazados de los cuales se sacan las plantillas y gálibos para labrar las piezas. En ocasiones, la montea se graba con punzón en el suelo o paredes de piedra": Heyman, J. *Teoría, historia y restauración*, p. 386.

²⁷² Zaragoza, "A propósito de las bóvedas", p. 99.

²⁷³ Wendland, "How to design", pp. 44-45.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 55.

como explica Rodrigo Gil de Hontañón en su tratado²⁷⁵. No obstante, el desconocimiento de dibujos arquitectónicos anteriores al siglo XIII ha desencadenado el planteamiento de dos hipótesis diferentes sobre su posible inexistencia. La primera, defendida por Branner, consideraba que el arquitecto medieval no concebía un plano de proyecto como se entiende en la actualidad en el que se incluye la planta, el alzado y la perspectiva; sino que se basaba en diseños programáticos como el plano del monasterio de Saint Gall (figs. 1/18a y 1/18b)²⁷⁶. En otras palabras, el arquitecto concebía el dibujo en su mente y posteriormente lo proyectaba a escala real en el espacio que debía ocupar²⁷⁷. Esta suposición explicaría que los planos más antiguos conservados fueran los del palimpsesto de Reims, fechados hacia 1240-1260 (fig. 1/19), y que fuera a partir del siglo XIII cuando se recupera el uso de planos de proyecto. La segunda hipótesis defiende la desaparición accidental como justificación a la ausencia de dibujos preparatorios, pues se considera inconcebible que las construcciones románicas se construyeran sin ellos. Esta postura defiende que el interés de los bocetos gráficos se limitaba a su utilidad, siendo fundidos y transformados en una cola o raspados y reutilizados para otras representaciones cuando su uso había terminado, aunque tampoco puede descartarse que se deba al secreto profesional²⁷⁸. En cualquier caso, aquellos que se han conservado lo han hecho de manera accidental y porque los pergaminos sobre los que estaban dibujados fueron reutilizados para cumplir una nueva función²⁷⁹. A modo de ejemplo, Navarro recuerda la traza sobre pergamino de Quijano del Convento-Colegio de Santo Domingo de Orihuela, en Alicante, que fue utilizado como encuadernación de un libro²⁸⁰.

Kostof clasifica en tres categorías los numerosos dibujos preparados por el arquitecto durante el proceso constructivo en etapas más avanzadas del gótico. La primera incluye los destinados al promotor, como los grandes planos de presentación y elevaciones realizados sobre pergamino y que tenían como finalidad transmitir la impresión del edificio terminado, entre los que se han conservado, por ejemplo, el diseño la elevación oeste y la torre de la catedral de Ulm (fig. 1/20). El segundo tipo, recoge planos de bocetos rápidos trazados por el arquitecto para poder imaginarse algunas soluciones de diseño²⁸¹. Y, por último, la tercera categoría, que es la más rica,

²⁷⁵ Cfr. Rabasa, *Forma y construcción en piedra*, p. 121.

²⁷⁶ El plano del monasterio de Saint Gallen (ca. 820) se considera el primer dibujo arquitectónico de la Edad Media Occidental. Es un dibujo excepcionalmente grande, de unos 77 x 112 cm, que se compone por cinco pergaminos cosidos. La supervivencia de este documento fue accidental, pues había sido doblado y reutilizado para escribir la vida de San Martín. De acuerdo con Kostof, el dibujo es en realidad una copia de un original anterior realizada para el abad Gozbert de Saint Gallen. Este notable plano muestra un complejo de monasterio ideal de cuarenta edificios centrados alrededor de la iglesia, el claustro y el refectorio. Todos los espacios están cuidadosamente etiquetados, incluso se detalla la delimitación de los muebles, por lo que se considera un esquema maestro completamente desarrollado que podría usarse para cualquier nueva instalación monástica: Kostof, S. "The architect in the middle", pp. 71-73.

²⁷⁷ Branner, R. "Villard de Honnecourt, Reims and the origin of gothic architectural drawing". *Gazette des Beaux-Arts*, 61 (1963), pp. 129-146. Cfr. Kostof, "The architect in the middle", p. 74.

²⁷⁸ Se conoce que los estatutos de Ratisbona de 1459 prohíben expresamente la transmisión a extraños de los procedimientos gremiales, refiriéndose especialmente al cálculo para la obtención del alzado de un edificio a partir de la planta: Rabasa, *Forma y construcción en piedra*, p. 38.

²⁷⁹ Kostof, "The architect in the middle", p. 75.

²⁸⁰ Navarro, *Bóvedas valencianas de crucería*, p. 39.

²⁸¹ Entre los dibujos técnicos medievales es muy interesante mencionar el cuaderno de viajes de Villard de Honnecourt, fechado entre 1225 y 1235. Además del registro de notables elementos arquitectónicos, animales, figuras humanas y diagramas de aparejos de construcción, también muestra breves croquis que son trazados para el corte de piedras, aunque sin su explicación, pues las frases que acompañan a los dibujos son títulos guía sin descripción suficiente del contenido: Rabasa, *Forma y construcción en piedra*, pp. 36-37. Según afirma Kostof, estos

contiene los bocetos de trabajo para ser consultados por los obreros que participaban en la obra, siendo el más destacado el que denomina “plan clave”, sobre la base del cual todas las partes de la iglesia se correlacionan (figs. 1/21a y 1/21b). Así mismo, también se utilizaban diagramas lineales para indicar donde se colocarían las claves de bóveda ornamentales o perfiles de los miembros arquitectónicos y sus molduras que debían ser trasladados a la piedra, dibujos de gran tamaño para detalles arquitectónicos o escultóricos que se trazaban en el suelo enlucido o se derivaban en plantillas²⁸². De acuerdo con Rabasa, estos trazados que han llegado hasta nosotros resuelven la bóveda de crucería con un dibujo sencillo de la planta, en el que los nervios se resumen en una línea²⁸³. Sin embargo, la construcción de una bóveda de crucería presentaba una mayor complejidad, por ejemplo en la forma de las piezas, sus ángulos o las molduraciones, que no aparece en estos esbozos.

3.3.2. Los nervios

Se denomina nervio a todo tipo de arco contenido por la superficie de una bóveda. El abad Suger de Saint-Denis, en sus escritos sobre el gótico, llamó al nervio de la bóveda de crucería *arcus*, el mismo término con el que se hacía referencia a cualquier otro arco. Más tarde, hacia 1188, Gervasio de Canterbury usó la expresión *fornices arcuatae* (bóvedas arqueadas) para referirse a las bóvedas nervadas. Y hacia 1230, Villard de Honnecourt usó por primera vez la palabra ojiva que provenía del verbo latino *augere* (reforzar), derivación que corresponde a la creencia de que su finalidad era reforzar la bóveda. Sin embargo, en inglés, los arcos diagonales internos de la bóveda de crucería se denominan *rib* (costilla), en alemán *rippen* y en italiano *costoloni*, palabras que refieren a una similitud con el esqueleto humano y animal, que también tiene una función estática²⁸⁴.

De hecho, los arcos configuran el esqueleto de las bóvedas de crucería y, aunque no necesariamente todos se encuentran en el mismo tramo, existen diferentes tipos. Los más importantes, sin duda, son los conocidos como cruceros, diagonales u ojivos, que mayoritariamente suelen ser arcos de medio punto²⁸⁵ que, a modo de moldura saliente y corrida, se cruzan en el intradós diagonalmente en un punto central o

libros modelo no estaban destinados a la circulación general, sino a la enseñanza de los iniciados del gremio: Kostof, “The architect in the middle”, p. 89.

²⁸² Kostof, “The architect in the middle”, pp. 87-88.

²⁸³ Rabasa Díaz, E. “De l’art de picapedrer (1653) de Joseph Gelabert, un manuscrito sobre estereotomía que recoge tradiciones góticas y renacentistas”. En: Arenillas Parra, M.; Segura Graíño, C.; Bueno Hernández, F.; Huerta Fernández, S. (coords.). *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Burgos, 7-9 junio de 2007*. Vol. II. Madrid, 2007, pp. 748-749.

²⁸⁴ Frankl, *Arquitectura gótica*, p. 73.

²⁸⁵ De acuerdo con Rabasa, los arcos de medio punto requieren una definición previa de su curvatura, así como precisión en la talla de las dovelas, porque las piezas resultantes solo sirven para cerrar ese vano. De esta manera, la monteja es fundamental y permite que todas las dovelas sean iguales. En todo caso, la clave, que es la última pieza, puede tallarse de mayor longitud para encajar correctamente. Normalmente su dimensión queda determinada tras la colocación de las dovelas que conforman el arco, así se evita el riesgo de que quede larga y tenga que ser retocada, o que quede corta y no sirva. Por el contrario, un arco apuntado, independientemente de su curvatura, cerrará el vano sin problemas porque queda rematado por una clave, conformada con la ayuda de la escuadra convergente, ahorrando así el cálculo del trazado del arco a tamaño natural, o por dos dovelas cortadas de forma oblicua. De esta manera, el arco apuntado permite cubrir distintos vanos con la misma dovela porque concilia las dos ramas con una solución singular en el vértice: Rabasa, *Forma y construcción en piedra*, pp. 43-44.

clave²⁸⁶. Por otro lado, en el sentido transversal de la nave, se alcanzan los arcos perpieños, conocidos durante el románico como fajones y generalmente con formas apuntadas. Y por último, paralelos al eje longitudinal de la nave se elevan los formeros, formaletes o formas, que se apoyan sobre el muro y permiten la apertura de vanos. Más avanzado en el tiempo, las bóvedas de crucería con más de una clave también presentan ligaduras, que son arcos secundarios que unen la clave polar con las menores, y terceletes, considerados igualmente de carácter secundario, que nacen en los apoyos y mueren en las claves de su nombre²⁸⁷.

En el diseño de una bóveda de crucería se requiere una proyección horizontal de la red de nervios y de sus encuentros, así como las elevaciones de cada uno de ellos (fig. 1/22). Por otra parte, también es necesario conocer la moldura y la curva para poder labrar las dovelas, los jarjamentos y la clave. En cuanto al proceso de montaje, la planta sobre la que se proyectan todos los elementos también tiene un papel de relevante importancia. Sobre ella se colocaba un entarimado de madera a la altura donde acababa el jarjamento, que servía de base de apoyo y de marcaje de la posición de la clave y los arcos. En coherencia con este procedimiento, Rabasa considera natural que todos los elementos, sus molduras y sus formas, se desarrollen verticalmente²⁸⁸. El relieve de la bóveda no se dirige hacia el centro, sino hacia abajo, quedando así la forma menos unificada. De hecho, lo que caracterizaba a la crucería era precisamente la independencia de los nervios y de las secciones de plementería. Esta división, que fue llevada al extremo por la técnica gótica, facilitaba la construcción²⁸⁹.

En cuanto a la talla de las dovelas, que sean piezas más o menos esbeltas facilita el proceso de estereotomía y rebaja la exigencia de precisión en los planos de junta, pues los arcos son simplemente sucesiones de dovelas de igual sección. Pero este proceso sencillo se complica en las intersecciones de varios nervios que se dan en el arranque del capitel y en los cruces. Para su corte se hacía uso del baivel, una escuadra falsa de dos articulaciones: una recta y otra que reproduce la curvatura del arco. Los investigadores Martín y Maira alertan de la diferencia existente en la construcción de los arcos entre las bóvedas de crucería más avanzadas y las más antiguas, pues han comprobado que en muchos casos tempranos las dovelas carecen de curvatura²⁹⁰. En este sistema todas las dovelas son rectas y sin doblamiento y, para su talla, los maestros debieron de utilizar la escuadra, una herramienta de dos brazos en ángulo recto, cuya función era comprobar la ortogonalidad de las dos caras de la pieza. Los autores creen que se colocaban pequeñas cuñas de madera o de piedra en la cara del trasdós de las dovelas, consiguiendo así la curvatura del arco. Igualmente, consideran que para evitar errores en la obra, los arcos debían estar divididos en el mayor número de bloques posible, pues se adaptarían de forma más precisa al doblamiento. Por otro lado, además del baivel y de la escuadra, los canteros utilizaban plantillas que se colocaban a los lados del bloque de piedra tallado y que determinaba la moldura de

²⁸⁶ En una bóveda de crucería la altura de la clave central es mayor que la que presentaría una bóveda de arista de la misma planta. En cuanto a la plementería, las hiladas de sillarejo o de ladrillo unidas por gruesas juntas, coincide con sus homólogas de forma abrupta en el quiebro de la arista, pero la unión queda oculta por el nervio: Rabasa, "La construcción medieval", p. 125.

²⁸⁷ Navarro, *Bóvedas valencianas de crucería*, pp. 131-133.

²⁸⁸ Rabasa, *Forma y construcción en piedra*, pp. 131.

²⁸⁹ *Ibidem*, pp. 131-132.

²⁹⁰ Martín; Maira, "Del trazado a la construcción", pp. 27-28.

cada nervadura²⁹¹. Esta plantilla era la sección transversal del nervio, dirigido al centro, y el perfil que puede observarse en los lechos o en las juntas entre dovelas. De esta manera, se trazaban los perfiles marcando las líneas de corte y se tallaba una primera aproximación de las molduras que lo compondrían. Después, se aplicaban las líneas centrales en el intradós y en el resto de la superficie moldurada, y se trazaba una línea recta sobre el contorno entre las juntas de los costados y el intradós, definiendo así el bisel. Según el manuscrito de cantería de Joseph Gelabert, la precisión en la talla que requerían el enjarje y las claves de bóveda, como se verá más adelante, no era necesaria para las dovelas que podían ser talladas por un aprendiz²⁹².

3.3.3. *El andamiaje*

Es importante destacar que el cálculo de la curva de los nervios también fue fundamental para los carpinteros que realizaban las cimbras, unas estructuras de madera que daban soporte a los arcos y nervios de la bóveda que se estaba erigiendo²⁹³. Para su construcción, el carpintero necesitaba conocer el radio de cada arco, su posición en planta y la altura de cada intersección en el sistema de arcos. Sobre este tema Fichen publicó la ilustración de la estructura que supuestamente requería la construcción de una bóveda cuatrimpartita, en el que convergen cuatro cimbras en la clave central y se apoyan en los arranques de los nervios (fig. 1/23)²⁹⁴. De acuerdo con Rabasa, estos dibujos demuestran que no era necesario levantar un castillo de andamios que apoyara sobre el suelo ocupando todo el espacio transitable²⁹⁵. Una vez se habían completado los nervios cruceros, levantados primero sobre cimbras de madera, así como los arcos perpiaños y formeros, la plementería de la bóveda se realizaba por hiladas recibidas con gruesas juntas de mortero. Terminado el tramo, se retiraban las cimbras de los nervios y se levantarían nuevamente en el tramo siguiente²⁹⁶. Por otro lado, estos andamios solían incluir una grúa y una plataforma para el tránsito, el acopio de materiales y la colocación de la plementería²⁹⁷.

Las grandes catedrales del norte y centro de Europa utilizaron empinadas estructuras de madera levantadas sobre los muros para proteger el edificio de la lluvia, la nieve y el clima frío mientras se construían las bóvedas, pero también para instalar las grúas que servían para cargar las dovelas y las claves de bóveda (fig. 1/24). Sin embargo, en la región Mediterránea se prescindió de este tipo de cubiertas, por lo que la

²⁹¹ Wendland, "How to design and build", pp. 55-56.

²⁹² Rabasa Díaz, E. "Design details of gothic vaults in Joseph Gelabert's treatise on stonecutting". En: Fuentes; Wunderwald, *The art of vaulting*, pp. 87-89.

²⁹³ Que se conozca, se ha conservado una única cimbra gótica ubicada debajo de la torre de la iglesia en Lärbro, Gotland (Suiza). La estructura de madera soporta todas las curvas de la bóveda: las aristas radiales, que son arcos que describen segmentos de círculo en planos verticales, así como las líneas de cresta radiales, que son líneas rectas que se elevan desde los arcos formeros hasta la cumbre. Los primeros se apoyan en elementos curvos de madera, los segundos en vigas rectas y sobre ellos se colocan tablonces de madera que soportan la pesada mampostería de piedra. Los arcos y las vigas descansan sobre un poste redondo hecho de delgados troncos de árbol, que se apoya en una plataforma de madera situada a la altura donde comienza la bóveda. Aunque a primera vista toda la estructura parece ser algo caótica, en realidad revela un diseño sofisticado y una ejecución cuidadosa. Por ejemplo, las uniones entre las piezas arqueadas individuales y las conexiones de los postes de soporte se ejecutan con precisión como uniones de solapa con clavos de madera: Wendland, "How to design and build", p. 46.

²⁹⁴ Fitchen, *The construction of gothic*, p. 191.

²⁹⁵ Rabasa, *Forma y construcción en piedra*, p. 72.

²⁹⁶ Heyman, *Teoría, historia y restauración*, p. 24.

²⁹⁷ Rabasa, *Forma y construcción en piedra*, p. 72.

construcción de las bóvedas se realizaba mediante el uso de una torre de madera que se colocaba en el centro de la nave después de levantar los muros. Esta estructura era utilizada como soporte de la cimbra, de la grúa y de la clave de bóveda que, en este caso, era la primera pieza que se colocaba seguida del resto de piezas²⁹⁸. Este proceso era comprensible especialmente en Catalunya, donde las claves podían llegar a ser de grandes dimensiones como es el caso del presbiterio de la catedral de Tortosa, que lo timbra una pieza de 2,7 metros de diámetro y más de 9 toneladas de peso. No obstante, la misma técnica fue utilizada para la colocación de claves más pequeñas como sucedió en Valencia o Sevilla²⁹⁹. De acuerdo con la descripción de Bassegoda, para colocar la clave, se debe erigir una torre de tablones de madera con barras transversales, riostras y una planta de forma cuadrada³⁰⁰: “En el centro y sobre el suelo se colocaba la clave de la bóveda que venía esculpida desde la cantera. Se embragaba con cuerdas de cáñamo o maromas y en lo alto del castillete, sobre una plataforma o tablero, se colocaba la calandria o doble rueda unida por travesaños. Las ruedas se unían con radios al eje donde estaba el rodillo del torno que giraba por el esfuerzo de los operarios que usaban, con manos y pies, los travesaños como escalones de una escalera sin fin, con gran lentitud y en medio de chirridos que recordaban las voces de la calandria o la alondra. Una vez alcanzada la posición deseada, se sujetaba la clave mediante traviesas. Entonces se colocaban las cimbras para los nervios cuyas dovelas se aparejaban encima tomándolas con mortero de cal. Luego se montaban las cerchas para sujetar los témpanos”³⁰¹.

Gracias a la documentación conservada, se conoce que esta estructura de madera se denominaba *matràs*³⁰², quizá por su parecido a la forma del matraz, un vaso de vidrio con forma generalmente esférica y terminado en un tubo estrecho y recto, que se emplea en los laboratorios químicos (fig. 1/25)³⁰³. Además del *matràs* y la rueda, una herramienta especial, el *tallador*, sostenía el juego de poleas o *talles*, que era capaz de levantar un peso considerable³⁰⁴. Es interesante mencionar que, en tiempos más modernos, pudo observarse el uso de dispositivos similares en la torre auxiliar que fue erigida para dar apoyo temporal a la Torre Eiffel de París durante su construcción³⁰⁵.

3.3.4. La verdadera función de los nervios

Sobre el importante papel estructural de los nervios, ya en el siglo XVI, Rodrigo Gil de Hontañón expuso que existían nervios con la misión de sustentar, como los perpiños, los cruceros y terceletes; y otros que son sustentados, las ligaduras y

²⁹⁸ Al contrario que en la región Mediterránea, en las catedrales del norte y centro de Europa la clave de bóveda era la última pieza en ser colocada: Zaragoza; Vegas, “Wider, Lighter, Faster”, pp. 14-15.

²⁹⁹ Ibidem, p. 15.

³⁰⁰ Bassegoda Nonell, J. “Arquitectura gótica levantina”. En: Abad Balboa, T. *Historia de las técnicas constructivas en España*. Madrid, 2000, pp. 174-184, concretamente p. 178. Cfr. Zaragoza, “A propósito de las bóvedas”, p. 108.

³⁰¹ Zaragoza, “A propósito de las bóvedas”, pp. 108-109.

³⁰² Zaragoza; Vegas, “Wider, Lighter, Faster”, p. 15.

³⁰³ Diccionario de la Real Academia Española: <https://dle.rae.es/matraz?m=form> [consultado por última vez el 7/04/2020].

³⁰⁴ Un caso ejemplar fue la clave del presbiterio de la catedral de Tortosa por sus dimensiones. De hecho, su colocación podría considerarse uno de los mayores alardes técnicos en la construcción de la catedral. Sobre la construcción auxiliar véase: Lluís Guinovart, J.; Costa Jover, A.; Fortuny Anguera, G. “Elementos auxiliares de construcción en la arquitectura gótica. El pilar “major” de la catedral de Tortosa”. *Informes de la Construcción*, 537, (2015), e057. Publicado online: <https://doi.org/10.3989/ic.13.059> [consultado por última vez el 13/04/2022].

³⁰⁵ Zaragoza; Vegas, “Wider, Lighter, Faster”, p. 15.

combados³⁰⁶. Sin embargo, la función estructural de los nervios cruceros de una bóveda cuatrimpartita generó una polémica que ahora carece de sentido, pues limitaba el papel constructivo de los nervios sin tener en cuenta el proceso de corte y montaje de la piedra, los problemas estáticos durante la construcción y la adecuada organización del progreso de la obra, reduciéndose este comportamiento estructural al hecho de si la bóveda de crucería se sostenía o no también sin nervios³⁰⁷. Este debate ha sido constante desde el siglo XIX, aunque para Huerta la disputa fue zanjada en los años 60 por Heyman, quien formuló los principios del análisis de límites de las estructuras de mampostería³⁰⁸. Este nuevo marco teórico se convirtió en un falso debate, ya que plantea una pregunta que no puede ser respondida: ¿cuál es el estado estructural “real” o “verdadero” de un edificio?.

El ingeniero mecánico Willis fue uno de los primeros en proponer una teoría sobre la producción geométrica de las nervaduras góticas, así como en llamar la atención sobre su función tectónica como líneas estructurales de transmisión de las cargas³⁰⁹. Afirmaba que los nervios asumen la parte principal de la sustentación de la cubierta y que a su vez la transmitían al apoyarse en las columnas. Precisamente, en la base de su planteamiento se encuentra la teoría de Viollet-le-Duc sobre el comportamiento estructural de las bóvedas de crucería³¹⁰. Para el arquitecto francés, el origen de los nervios surgía de la necesidad de cimbras que sostuvieran los arcos transversales y las aristas, por lo que las nervaduras se convirtieron en cimbras de piedra permanentes que sostenían la mampostería de los plementos durante la construcción y, una vez finalizada, todo el peso de la estructura. Asimismo, también facilitaban la unión de la plementería en las aristas.

Los comentarios de Viollet-le-Duc sobre la función de los nervios se encuentran dispersos en su *Dictionnaire de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*³¹¹ y fue Choisy, ingeniero, historiador y teórico de la arquitectura, quien expandió y sistematizó sus ideas³¹². Según escribió, los nervios tenían un papel fundamental y permanente, pues sobre ellos descansaba toda la bóveda de crucería. Consideraba que las nervaduras desgajaban los plementos, que se formaban por paneles ligeros, sin rigidez y sin apenas unión entre ellos. En otras palabras, la bóveda de crucería era una conjunción de paneles flexibles sobre un esqueleto de nervaduras. Esta idea fue aceptada e incluso, para algunos, exagerada³¹³. Sin embargo, como consecuencia de los bombardeos de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) que afectaron algunas catedrales góticas del norte de Francia, el entendimiento sobre la mecánica estructural de las bóvedas de crucería cambió por completo. Catedrales como Reims, Noyon o

³⁰⁶ García, *Compendio de Arquitectura*, p. 67.

³⁰⁷ Rabasa, *Forma y construcción en piedra*, p. 46.

³⁰⁸ Huerta, S. “The Debate about the Structural Behaviour of Gothic Vaults: From Viollet-le-Duc to Heyman”. En: Goyon, J-C.; Cardin, C. *Proceedings of the Third International Congress on Construction History*. Cottbus, 2009, p. 837.

³⁰⁹ Willis, R. *La construcción de las bóvedas en la Edad Media*. Edición y prólogo a cargo de Santiago Huerta; traducción de Elena Pliego de Andrés; ensayo introductorio de Alejandra Albuérne Rodríguez. Madrid, 2012, pp. 119-121.

³¹⁰ Viollet-le-Duc, E. “De la construction des édifices religieux en France, depuis le commencement du christianisme jusqu'au XVIe siècle”. *Annales archéologiques*, 1-6 (1944-1947), pp. 143-150. Cfr. Huerta, “The debate about the structural”, p. 838.

³¹¹ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'architecture française*, IV, pp. 12, 14 y 121. Cfr. Huerta, “The debate about the structural”, p. 838.

³¹² Choisy, A. *Histoire de l'Architecture*. Paris, 1899, pp. 267-270.

³¹³ Zaragoza pone de ejemplo al historiador J.A. Brutails, quien llegó a decir que el sistema era análogo al de una cubierta de zinc sostenida por una armadura de hierro: Zaragoza, “A propósito de las bóvedas”, p. 100.

Soissons, mantuvieron sus bóvedas a pesar de la rotura de los arbotantes y la caída de algunos nervios, lo que demostró que no eran indispensables para su estabilidad (fig. 1/26)³¹⁴.

Siguiendo esta misma línea, aunque el arqueólogo americano Kingsley Porter ya había puesto en duda el papel estructural de las nervaduras³¹⁵, fue Sabouret el primero en atacar seriamente el planteamiento de Viollet-le-Duc y Choisy afirmando que el papel de los arcos cruceros era meramente decorativo³¹⁶. Para el autor la dimensión de las nervaduras solía ser demasiado pequeña para tener alguna función sustentante y era en el pilar donde residía el empuje ejercido por las secciones de plementería porque incluso, en muchos casos, los nervios se acababan separando de la arista a causa de los movimientos de la bóveda³¹⁷. Unos años más tarde, Abraham tomó las afirmaciones de Sabouret como referente de sus argumentos³¹⁸. Para él los nervios también eran meramente decorativos y, únicamente y de forma excepcional, aquellos extraordinariamente gruesos como los empleados en pórticos, torres, campanarios, sótanos o construcciones militares del siglo XII, podían reforzar la bóveda. Por otro lado, añadió que los arbotantes eran inútiles y que los pináculos carecían de acción estructural. De acuerdo con Huerta, aunque su razonamiento no siempre fue correcto, el detalle de su análisis, los numerosos dibujos explicativos y su erudición, convencieron a las sucesivas generaciones aunque, en realidad, no había nada de nuevo en sus argumentos, solo un tono notablemente exacerbado³¹⁹.

En España, aunque Torres Balbás ya se mostraba en la órbita de las teorías de Sabouret y Abraham, no fue hasta la Guerra Civil Española (1936-1939) cuando se evidenció que a pesar de que algunas iglesias góticas, como Santa Anna en Barcelona o la catedral de Sigüenza, habían perdido los nervios e incluso algunas partes de la plementería a causa de los incendios y bombardeos, el grueso de las bóvedas permanecía en su lugar (fig. 1/27)³²⁰. Estos hechos llevaron al arquitecto a afirmar que la verdadera bóveda la constituía la plementería y que los nervios eran independientes de ella, pudiendo desaparecer sin que se alterase su estabilidad. Para él las ojivas ayudaban a la construcción de la bóveda de crucería ejerciendo una función de cimbras provisionales, pero no permanentes que, aunque hoy no la sostienen, sí lo hicieron durante algún tiempo. Además, facilitaban el trazado de la bóveda, dándole forma y moldeándola, y a pesar de que no fueron labrados como tapajuntas, ocultaban la intersección de los plementos y su encuentro con los muros. Por otro esto, Torres

³¹⁴ Ibidem, pp. 100-101.

³¹⁵ El autor afirmaba que solo eran la solución al problema económico de las cimbras y un leve refuerzo de las aristas: Porter, A.K. *The Construction of Lombard and Gothic Vaults*. New Haven, 1911, p. 16. Cfr. Huerta, "The debate about the structural", p. 840.

³¹⁶ Sabouret, V. "Les voûtes d'arêtes nervurées. Rôle simplement décoratif des nervures". *Le Génie Civil*, 92 (1928), pp. 205-209.

³¹⁷ Precisamente su trabajo de análisis de las patologías características de las bóvedas de crucería dio su nombre a las famosas "grietas de Sabouret". Sobre este tema puede consultarse: Heyman, *Teoría, historia y restauración*, pp. 265-272.

³¹⁸ Abraham, P. "Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval". *Bulletin Monumental*, 93-1 (1934), pp. 69-88.

³¹⁹ Huerta, "The debate about the structural", pp. 840-841. Conviene mencionar que hubo otros historiadores franceses contemporáneos a Abraham, como Aubert o Focillon, que mantuvieron una visión más equilibrada sobre el tema: Aubert, M. "Les plus anciennes croisées d'ogives; leur rôle dans la construction". *Bulletin Monumental*, 93 (1934), pp. 5-67, 137-237. Focillon, H. "Le Problème de l'Ogive". *Recherche*, 1 (1939), pp. 5-28.

³²⁰ Torres Balbás, L. "Las teorías sobre la arquitectura gótica y las bóvedas de ojivas". *Las Ciencias*, 1 (1939), pp. 229-233. Torres Balbás, L. "Función de nervios y ojivas en las bóvedas góticas". *Investigación y Progreso*, 16 (1945), pp. 214-231.

Balbás afirmó que la función plástica e ilusionista es la esencial entre todas las que han desempeñado y la única que hoy todavía desempeñan³²¹.

La definitiva comprensión del comportamiento estructural de las bóvedas de crucería y de sus nervios se enmarca en la tradición del cálculo por equilibrio y los principios del análisis límite de las estructuras expuestos por Heyman³²². El gran descubrimiento de esta teoría fue que no existe un estado único y real de fuerzas internas para un tipo de construcción, así como tampoco cabe preguntarse cual es el comportamiento estructural de la bóveda. De forma general, los elementos transmiten una parte de la carga total pero su proporción puede cambiar con el paso del tiempo por las sucesivas intervenciones en la arquitectura o por circunstancias naturales que, sin duda, modificarían el estado original de la estructura edilicia. No obstante, su estabilidad no se ve afectada por estos movimientos o cambios, y el hecho de que no exista una solución única no significa que no puedan entenderse o analizarse. De esta manera, para Heyman los nervios cumplían un conjunto de cometidos: tienen una finalidad estructural como refuerzo necesario de los puntos débiles de las aristas y de la bóveda terminada; permiten tender la plementería más fácilmente; disimulan sus juntas mal aparejadas; prescinden de una gran cantidad de cimbras, y se conciben también con un fin estético³²³.

3.3.5. Plementería, jarjamento y relleno

La función de los nervios como guía material de la forma de toda la estructura fue eficazmente aprovechada sobre todo al inicio del desarrollo del sistema de bóvedas de crucería. Según afirma Rabasa, la fuerza de los nervios en la apariencia de la bóveda explica que se abandonara el uso de las ojivas como simple control geométrico de un casco unitario y se aprovechara su capacidad divisoria y portante de la superficie de la plementería; en otras palabras, las nervaduras dejaron de ser solamente guía de la forma para ser su determinante fundamental, descartando por completo la idea de una superficie continua de plementería³²⁴. De esta manera, la alta complejidad geométrica de la estructura no constituía ningún problema para la construcción de la plementería, que ha sido descrita como un relleno informal que no exige precisión en su talla a pesar de constituir la mayor parte de la superficie de la bóveda. Su forma tampoco requiere de un trazado y un cálculo geométrico previo, sino que toma el perfil de la cercha, el instrumento que se utilizaba para guiar la colocación de los sillarejos. De hecho, las líneas de plementería, especialmente en las bóvedas más antiguas, se acercaban a la enjuta del enjarje de forma distorsionada y sin orden aparente³²⁵.

El mismo autor afirma que este cerramiento podía ser de ladrillo o de mampostería de pequeñas piezas, rellena de mortero en las juntas. En el caso de los plementos de mampostería, de solo 10 o 15 centímetros en algunos casos, podían ejecutarse únicamente con el soporte de las cerchas³²⁶. Para facilitar su construcción, Viollet-le-

³²¹ Torres, "Las teorías sobre la arquitectura", pp. 231-233.

³²² Heyman, *Teoría, historia y restauración*, pp. 5-7 y 23-31.

³²³ *Ibidem*, p. 89.

³²⁴ Rabasa, *Forma y construcción en piedra*, p. 87.

³²⁵ *Ibidem*, pp. 65-66.

³²⁶ *Ibidem*, pp. 67-70 y 74.

Duc propuso, sin ninguna justificación histórica, el uso de una cercha móvil o desplazable que fue cuestionada por su incapacidad de sostener una hilada de varios metros como requeriría una bóveda cuatrimpartita en una nave central³²⁷. Sin embargo, Rabasa cree razonable pensar en un tablero continuo como el que Choisy dibujó, además de requerir un plano sobre el que caminar y dejar el material (fig. 1/29)³²⁸. Por su parte, Fitchen supuso que estaría compuesto por una sucesión de cerchas fijas apoyadas en las cimbras que sostenían los nervios, por lo que el andamiaje debería de permanecer completo hasta que hubiera secado el mortero³²⁹. Si este planteamiento se acepta como válido, en el conjunto de la estructura de la bóveda, los nervios se presentan como sustentantes de los cascos de la plementería, pero no como una cimbra permanente en el sentido de apoyo estructural, como defendía Viollet-le Duc, pues el soporte real, las cimbras y cerchas, no se retiraba hasta que el mortero había endurecido para evitar deformaciones causadas por el empuje provisional de las hiladas de plementería que avanzaban de forma desigual y cubriendo los huecos. En este sentido, los nervios suelen presentar una cola de espiga que deja a ambos lados apoyo para las hiladas de plementería, aunque se suprimen en la parte de los arranques porque el encuentro de varios nervios no deja espacio para estas espigas³³⁰.

La zona en la que los nervios se reúnen y convergen, interseccionándose sobre el pilar, se denomina enjarje, jarja o jarjamento³³¹. Desde el punto de vista del despiece es una prolongación del pilar, porque las juntas continúan siendo horizontales y los nervios, todavía en este punto, son molduras de un mismo sillar que crecen solidarias hasta que su sección se libera completamente de las intersecciones con otras y continúa en forma de dovelas (fig. 1/30)³³². Esta unión, que puede estar interceptada mediante elementos decorativos como impostas, capiteles, ménsulas o fajas decorativas, se solucionó de manera especialmente sencilla aunque con apariencias muy diferentes³³³. Por ejemplo, en el enjarje puede existir una perfecta continuidad entre las molduras del pilar y las de la bóveda, o bien pueden unirse de una forma desordenada, cuando no se corresponden las nervaduras o cuando presentan una continuación de algún baquetón hasta su desaparición en el interior del haz. Por otro lado, en las bóvedas alemanas, también se observan intersecciones deliberadas entre los nervios. Según afirma Rabasa, para controlar la labra y la correcta confección de las piezas que forman el enjarje se requiere del trazado de la planta, es decir, las direcciones de los nervios en proyección horizontal y de la forma de cada uno de ellos, independientemente de su complejidad, representada por una línea directriz que permite conocer el alejamiento en cada nivel³³⁴. Una vez obtenidos los cálculos, se tallan las piezas del enjarje tomando como guía el contorno, compuesto a partir de las plantillas de los nervios, de sus lechos superior e inferior. Por este procedimiento,

³²⁷ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'architecture française*, IV, pp. 106-107. Disponible online: <https://bit.ly/38WYE20> [consultado por última vez el 23/05/2020].

³²⁸ Choisy, *Histoire de l'Architecture*, II, p. 275. Cfr. Rabasa, *Forma y construcción en piedra*, p. 69.

³²⁹ Fitchen, J. *The construction of gothic*, pp. 129-132. Más recientemente Wendland ha defendido la colocación de tablas entre los nervios o entre los arcos de la cimbra para apoyar los plementos y facilitar así su construcción: Wendland, "How to design a build", pp. 45-46.

³³⁰ Rabasa, *Forma y construcción en piedra*, pp. 67-70, 74.

³³¹ Los franceses denominan esta zona *tas-de-charge*, que significa literalmente tajo o macizo de carga. La misma expresión se utiliza en los textos ingleses.

³³² Rabasa, *Forma y construcción en piedra*, pp. 97-98.

³³³ Navarro, *Bóvedas valencianas de crucería*, p. 120.

³³⁴ Rabasa, "La construcción medieval", pp. 126-127.

el cantero obtiene las formas de las molduras que van desapareciendo en el interior de otras³³⁵.

Conviene mencionar que sobre esta parte maciza de la bóveda se colocaba otra, ya dividida con el esquema nervio-plemento pero rellena casi siempre por mampostería de ripio y cascote hasta más de la mitad de la altura de la bóveda y ocupando el interior que abarca el fascículo de nervios. Fitchen comenta la acción estabilizadora de este relleno de mampostería que se observa en Beauvais y Amiens³³⁶. Mackenzie muestra un relleno similar en su sección de la capilla del King's College, igual que Willis lo hace en su sección transversal de la catedral de Peterborough y de la capilla de St. George en Windsor³³⁷. Con el objetivo de evitar la aparición de grietas en la parte superior de las bóvedas y en paralelo a los arcos formeros, se rellenaba el seno conoidal hasta los 3/5 de la altura total de la bóveda. Con la misma finalidad se cerraban las crucería con pesadas claves de bóveda, así como se levantaban muros escalonados sobre los arcos fajones para garantizar su inmovilidad³³⁸.

Como se ha mencionado en el apartado anterior, las bóvedas de hormigón romano vertido solían aligerarse con piedra pómez o con ánforas cerámicas que se incluían en la masa. Estas piezas, además de reducir el peso de la estructura, cumplían la función de mejorar el rendimiento mecánico de las bóvedas, pues cada ánfora formaba una pequeña bóveda que actuaba como un arco natural o de descarga y, además, conectaban los macizos de argamasa de cal dispuestos en sucesivas tongadas. Este recurso se observa por ejemplo en el *caldarium* de las termas de Caracalla (212-217) o en el templo de la Minerva Médica, ambos en Roma, y también en edificios bizantinos como la iglesia de San Vitale de Ravenna (526-547)³³⁹. Según afirman Zaragoza y Vegas, aunque es difícil rastrear el desarrollo de esta técnica constructiva desde la antigüedad tardía hasta la Edad Media, el hilo conductor que la une entre el período clásico y el Medioevo se encuentra en la arquitectura siciliana del período normando, convirtiéndose en habitual en la arquitectura gótica mediterránea del siglo XIV³⁴⁰. De esta manera, no resulta extraño su uso en las bóvedas de la catedral de Barcelona, de Santa Maria del Mar y Santa Maria del Pi, ambas también en Barcelona, así como en el monasterio de Pedralbes, en la catedral de Mallorca, en la de Tortosa o en la iglesia arciprestal de Morella, entre otras (fig. 1/31)³⁴¹. Por otro lado, existió también otra variante común en la arquitectura del Mediterráneo que, desde el siglo XIV, utilizaba trozos de cerámica, a veces mezclada con tierra, para llenar las cavidades de los techos abovedados, pues era una solución más ligera y económica aunque no tenía una función estructural significativa. A modo de ejemplo, los autores citan una exposición

³³⁵ Rabasa, *Forma y construcción en piedra*, pp. 100-103.

³³⁶ Fitchen, *The construction of gothic*. Cfr. Heyman, *Teoría, historia y restauración*, p. 24.

³³⁷ Mackenzie, F. *Observations on the construction of the roof of King's College chapel, Cambridge*. Londres, 1840. Cfr. Heyman, *Teoría, historia y restauración*, p. 24. Willis, *La construcción de las bóvedas*, p. 75.

³³⁸ Bassegoda Nonell, J. "La construcción de las bóvedas góticas catalanas". *Boletín académico*, 11 (1989), pp. 30-31.

³³⁹ Zaragoza, "A propósito de las bóvedas", p. 113. Zaragoza; Vegas, "Wider, Lighter, Faster", pp. 16-17.

³⁴⁰ En el castillo de Zisa, en Palermo, se ha podido constatar arqueológicamente cómo fueron incrustadas vasijas al revés para completar el extradós de las bóvedas: Zaragoza; Vegas, "Wider, Lighter, Faster", p. 16.

³⁴¹ Zaragoza, "A propósito de las bóvedas", pp. 113-116. Conviene señalar que en ocasiones la presencia de jarrones cerámicos en las bóvedas respondía a cuestiones acústicas como sucede en las iglesias cistercienses de Poblet (Tarragona), La Oliva (Navarra) y en la colegiata de San Saturnino de Artajona (Navarra). Estos dispositivos se colocaban perpendiculares a la bóveda, con el orificio al ras de la mampostería para aumentar la intensidad de los sonidos en la nave y reducir la reverberación que allí ocurría. Sobre este tema véase: Boto Varela, G. "L'Espagne: premières approches". En: Palazzo-Bertholon, B.; Valière, J-C. *Archéologie du son. Les dispositifs de pots acoustiques dans les édifices anciens*. Paris, 2012, pp. 141-146.

del Museo del Carmine, en Siena, donde se dio a conocer que en este tipo de rellenos compuestos por residuos cerámicos mezclados con tierra, se colocaban las vasijas del revés para evitar daños de humedad y prevenir que se llenaran de agua³⁴². En cualquier caso, si el espacio entre la bóveda de piedra y la azotea hubiera sido completado con mortero de cal y piedras, el peso muerto de la cubierta se hubiera incrementado de forma considerable obligando a reforzar las estructuras sustentantes. La introducción de estas piezas de cerámica permitió aligerar el hormigón, puesto que parte del relleno se forma por el aire que inunda su interior y que por su forma hueca resultan ligeros y resistentes³⁴³.

El estudio del grueso de las bóvedas y de su relleno pudo realizarse en las iglesias cubiertas con estructura de madera porque el extradós quedaba a la vista³⁴⁴. Sin embargo, a diferencia de de las iglesias en Francia, Inglaterra y Alemania, en los países mediterráneos se prescindió de las techumbres de madera con faldones inclinados que aseguraran la evacuación rápida y uniforme del agua y la nieve, pues se utilizó el sistema de azoteas con soleras de ladrillo. Por este motivo, para conocer la naturaleza del relleno de las bóvedas es necesario recurrir al estudio de los documentos y a la exploración de las propias bóvedas. En el caso de la catedral de Barcelona, el análisis de los libros de obras del Archivo Capítular por parte del arquitecto Bassegoda, permitió conocer una serie de anotaciones de finales del siglo XIV en las que se fijaban cantidades para la compra de vasijas nuevas y defectuosas de cerámica para su colocación en las bóvedas³⁴⁵. En los libros de obras barceloneses se los denomina *frentum*, que procede de *fractum*, es decir, piezas rotas o defectuosas por las que solo se pagaba el transporte, mientras que en los de la catedral de Tortosa se los menciona con el término *gerram*.

3.4. Las claves de bóveda: significado y función

Una clave de bóveda es la pieza que sirve como solución a la intersección de dos o más nervaduras en una bóveda de crucería, es decir, supone su culminación. Es un elemento intrínsecamente ligado a este tipo de cubierta, pues su existencia resulta imposible sin ella. Efectivamente, el propio significado del término da fe de su importancia: proviene de la palabra latina *clavis*, que significa llave o clave. En sus derivadas románicas se la denomina *clave* en castellano, *clef* en francés, *chave* en portugués, o *chiave* en italiano; mientras que en inglés la palabra *keystone* se traduce como dovela o piedra angular, y el vocablo *boss* es el que se utiliza para designarlas a partir del momento en el que se le confiere la típica forma circular con decoración³⁴⁶.

³⁴² Zaragoza; Vegas, “Wider, Lighter, Faster”, pp. 18-19. Los autores también aportan el caso de la catedral de Sevilla, donde puede observarse los cambios en la fórmula medieval utilizada en el edificio, desde el mortero de cal y cerámica hasta el relleno solo de cerámica, que se hizo común en la baja Edad Media.

³⁴³ Ibidem, pp. 16-18.

³⁴⁴ Bassegoda, “La construcción de las bóvedas”, pp. 30-31.

³⁴⁵ Ibidem, p. 31.

³⁴⁶ El Diccionario Collins define la palabra *boss* como “an ornamental projecting piece, as at the intersection of the ribs of an arched roof” y la traduce al español como “llave de bóveda”. Por el contrario, define *keystone* como “a stone at the top of an arch, which keeps the other stones in place by its weight and position” y en español debe traducirse como “dovela” o “piedra angular”. Estas definiciones y traducciones se encuentran en la versión online del diccionario: <https://www.collinsdictionary.com/es/> [consultado el 16/05/2019].

En algunas ocasiones, también son denominadas como medallones, medallas, torteras o filateras, en alusión a su aspecto ornamental³⁴⁷.

En las bóvedas más arcaicas la clave, entendida como una dovela común entre los arcos que se cruzan, no existía. Primero se elevaba un nervio y posteriormente se unía el segundo dividido en dos segmentos, cuyas dovelas estaban cortadas en ángulo recto. En planta cuadrada, esta técnica no presentaba ninguna dificultad especial ni riesgo de deslizamiento alguno, contrariamente a lo que sucedía al cubrirse una planta rectangular, trapezoidal o poligonal, que al cortarse las ojivas de forma oblicua conllevaba un gran riesgo de derrumbe. Después de algunos intentos en diferentes regiones, la solución se encontró en la Francia del siglo XII al comprender que los arcos debían unirse en una clave común con los enlaces preparados para recibir los nervios convergentes, revelándose como el sistema más eficaz y seguro para cerrar la bóveda de crucería³⁴⁸. Un sistema que, como veremos, en la diócesis tarraconense fue utilizado desde las primeras crucerías del último cuarto del siglo XII.

Con el fin de equilibrar las áreas de los plementos y acertar con el centro de gravedad era imprescindible resolver de forma adecuada el punto en que se cruzaban las ojivas, siendo esta una de las grandes dificultades a las que hicieron frente los canteros en la construcción de las primeras bóvedas de este tipo. Asimismo y de acuerdo con lo subrayado en líneas precedentes, las claves y los enjarjes se convirtieron en las piezas de mayor complejidad por lo que requerían una gran precisión en la talla. Pero según se perfeccionaba la estructura y construcción de las crucerías también lo hacían las claves y, a partir de los monumentos del primer gótico, adquirieron una entidad y una personalidad diferenciada de los nervios manifiesta en su perfecta estereotomía. Igualmente, fueron evolucionando durante su vigencia, pero algunas características se mantuvieron inalterables³⁴⁹. Sin embargo en esta tesis doctoral de tratarán aquellas observables desde el intradós porque no ha sido posible acceder a la sobrebóveda y comprobar el aspecto que presentan, seguramente descuidado al no estar pensadas para ser vistas (fig. 1/32).

3.4.1. Partes de una clave de bóveda

Antes de entrar detalladamente en las funciones que desempeñan estos elementos arquitectónicos, resulta pertinente puntualizar las cuatro partes que conforman una clave de bóveda: la cola, el cuerpo, el cuello y la tortera (fig. 1/33).

La cola:

La cola es la parte que queda oculta y que solo podría apreciarse desde el trasdós, que también se conoce con los nombres de tizón o renvalso para referirse a los nervios. De forma general solían presentar la continuación de la cola de espiga de los nervios sobre

³⁴⁷ Ugalde Gorostiza, A. I. *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria*. Vitoria, 2007, p. 35.

³⁴⁸ *Ibidem*, pp. 67-68.

³⁴⁹ Navarro, *Bóvedas valencianas de crucería*, p. 72. Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 67. Zaragoza, "A propósito de las bóvedas", p. 99. Martín; Maira, "Del trazado a la construcción", pp. 27-28.

la que asentaban las hiladas de plementería quedando, por lo tanto, embutida en el casco³⁵⁰. Según Ugalde, no todas las claves estaban provistas de cola³⁵¹.

El cuerpo:

Le sigue el cuerpo, donde se labran los arranques de los nervios en igual número al de nervaduras que en ella concurren y donde confluyen los empujes de las dovelas que les siguen. Es la parte de la clave que está en contacto con la plementería y, en lo que a su forma respecta, se sucedieron diferentes tendencias relacionadas directamente al modo de distribuir en su entorno los enlaces para los nervios, que se fue perfeccionando conforme se avanzaba en el tiempo.

La forma de las primeras claves estaba generada por la prolongación de las nervaduras que en ella concurrían, como si formaran un haz en torno al núcleo. Por ello, en las crucerías simples, cuando el espacio abovedado era de planta cuadrada, la clave presentaba forma de cruz, mientras que si era de planta rectangular, la unión generaba una clave en forma de aspa. En las bóvedas más antiguas es posible ver algunos desajustes en las últimas dovelas y en los arranques de los nervios que se presentan asimétricos, seguramente por tener que corregirlos para su encaje en el conjunto³⁵². A modo de ejemplo, en la catedral de Tarragona pueden observarse ambos casos: en el presbiterio, que es de planta rectangular, la intersección de los nervios conforma que el cuerpo de la clave tiene forma de aspa de brazos simétricos (fig. 1/34); mientras que en el tramo inmediato a los dos ábsides laterales colindantes al central, la claves están labradas en cruz y presentan los brazos asimétricos (fig. 1/35).

A partir del siglo XIV, como consecuencia de la tendencia a afilarse los perfiles de los nervios, las claves fueron presentando un cuerpo más redondeado en forma de cilindro o de cono truncado e incluso, estas últimas, derivaron en formas acampanadas debido a la amplitud que cobraba el cuerpo inferior. Sin motivo aparente, seguramente por la voluntad de realizar claves más bellas y ostentosas, algunos escultores se decantaron por labrar el cuerpo de la clave con las molduras prolongadas de los nervios como puede observarse en el atrio del abad Copons en el monasterio de Poblet (fig. 1/36); incluso en algunos casos también se esculpieron tallas en alto relieve o escudos de armas, que pertenecían generalmente al comitente del tramo o capilla en cuestión. Otros escultores, sin embargo, optaron por dejar la superficie lisa³⁵³, como ocurre en la capilla de Sant Eloi del convento de la Mercè en Montblanc (fig. 1/37), acaso con la intención de ser luego pintada.

Es interesante destacar que existen algunas claves que incorporan en la parte del cuerpo protuberancias en forma de pico que solían labrarse en los ángulos más abiertos formados por la intersección de los nervios en los tramos rectangulares y que posiblemente se esculpían para fortalecer los cantones que se creían más vulnerables³⁵⁴. En el caso de la diócesis de Tarragona son pocos los ejemplos localizados para la cronología que aquí hemos establecido como arco temporal, pues

³⁵⁰ Rabasa, *Forma y construcción en piedra*, pp. 67-70, 74.

³⁵¹ Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 70.

³⁵² Navarro, *Bóvedas valencianas de crucería*, p. 172. Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 70.

³⁵³ Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 71.

³⁵⁴ *Ibidem*.

se reducen únicamente a la iglesia del monasterio de Santes Creus (fig. 1/38). Según afirmó Viollet-le-Duc, las formas esculpidas en estos ángulos más abiertos, como cabezas, formas vegetales diversas, que a menudo se unían a la decoración de la tortera, y tallas esculpidas en alto relieve, también servían para reforzar la clave en el punto en que existía un mayor riesgo de ruptura a causa del hueco que se formaba en los ábsides poligonales, las bóvedas sexpartitas y las cuatrimpartitas en tramos rectangulares³⁵⁵. Ugalde, por su parte, aunque confirma la funcionalidad constructiva de estos elementos, considera que en algunos casos fueron simplemente un elemento decorativo más³⁵⁶.

El cuello:

La tercera parte es el cuello, un elemento que fue incorporado posteriormente, aproximadamente a partir del siglo XV, quizá con la voluntad de hacer claves de bóveda más espectaculares y ligeras visualmente separando los nervios de la parte esculpida³⁵⁷. En realidad, desde el punto de vista arquitectónico, estas claves eran mucho más pesadas que las que carecían de cuello. Según afirma Ugalde, su uso parece responder a la voluntad de contrarrestar los empujes que los nervios realizaban hacia arriba, en un momento en que las bóvedas eran cada vez más apuntadas³⁵⁸. Esta fuerza podía compensarse bien colocando peso en el intradós de la clave, bien haciéndola más pesada. Cuando la clave está dotada de cuello se dan dos tipos diferentes según su forma: cónica o cilíndrica.

La forma cónica, que fue la más utilizada, presenta la tortera mayor que el cuerpo. En un primer momento, de acuerdo con lo dicho anteriormente, se esculpió en forma de cono el propio cuerpo de la clave. Sin embargo, la superficie a decorar que resultaba del cruce de los nervios era insuficiente y no respondía al interés de los artífices de labrar un motivo decorativo relevante y destacado en proporción a su tamaño, cada vez mayor. Por ello, se dotó a la clave de una parte intermedia que separaba completamente los nervios de la parte inferior del cuerpo y la superior de la tortera. De acuerdo con Ugalde, los cuellos en forma de tronco de cono se exageraron más desde el último tercio del siglo XV hasta el segundo cuarto del siglo XVI, cuando dejaron de utilizarse³⁵⁹.

El segundo tipo de forma cilíndrica tuvo mucha menos difusión y, por lo general, la tortera inferior no ocultaba el cuerpo de la clave como sí sucedía con el cuello en forma de cono³⁶⁰. Solía utilizarse en claves de cuerpo redondeado desde los últimos años del siglo XIV y durante todo el siglo XV, momento que sobrepasa el límite cronológico de esta investigación. Es por ello que todas las claves de bóveda aquí analizadas carecen de cuello, aunque durante el trabajo de campo he podido constatar su existencia en bóvedas construidas en fechas más avanzadas: sirva de ejemplo las dos

³⁵⁵ Viollet-le-Duc, E. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle. Vol. III*. Paris, 1854, p. 265. Existe una versión digitalizada de esta edición de la obra de Viollet-le-Duc que es la que se ha consultado en esta tesis doctoral: <https://bit.ly/38WYE20> [consultado por última vez el 20/07/2020].

³⁵⁶ Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 71.

³⁵⁷ Navarro, *Bóvedas valencianas de crucería*, p. 173.

³⁵⁸ Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 72.

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ *Ibidem*.

claves de los dos últimos tramos de la iglesia de Sant Salvador de Vimbodí (fig. 1/39), erigidos seguramente a instancias del abad Porta (1502-1526).

Las claves dotadas de cuello acabaron convirtiéndose en un tipo muy difundido en Europa, sobre todo en Francia, conocidas con el nombre de pinjantes o colgantes. La clave se convirtió en un elemento decorativo en forma de florón que pendía directamente del centro de la bóveda de crucería. Para Gómez, uno de los ejemplos más espectaculares se encuentra en la sacristía de la catedral de Praga donde, en 1362, el arquitecto Peter Parler concibió una bóveda con los nervios completamente desprendidos de la plementería para asegurar una clave de gran caída³⁶¹. Con ella, el artífice conseguía engañar al espectador haciéndole creer que el pinjante era la parte final de un arco que necesitaba ser sustentado por un pilar. Según Gómez, la única bóveda española que se conoce con esta fórmula fue construida por Juan Guas en el ángulo sureste del claustro de la catedral de Segovia, aunque en este caso los nervios cruceros cuelgan ligeramente, sin llegar a alejarse de la plementería, característica que la acerca más al modelo francés que al germano³⁶². Sin embargo, Ugalde también cita algunas de las claves secundarias de Narvaja, donde los nervios se prolongan hacia abajo, completamente desprendidos de la plementería, formando una especie de prisma en esviaje, en cuya base se halla la tortera³⁶³.

La tortera:

Por último, el intradós de la clave fue denominado por Rodrigo Gil de Hontañón como tortera en referencia al extremo que queda visible y la parte que normalmente recibe la decoración esculpida y/o pintada³⁶⁴. Vulgarmente también se conocía como filatera, al referirse a los postizos de madera, medallón, medalla o bacín. Según indica Ugalde, el nombre debió de ser tomado de la parte inferior del huso de hilar que tenía forma de torta o rodaja y servía en el hilado a mano de volante para prolongar su movimientos giratorio y ayudar a torcer la hebra³⁶⁵. Por lo que si se tiene en cuenta la forma y tamaño que adoptaba la tortera en relación con el huso, solamente se podría denominar con este término al intradós de las claves con la decoración concentrada en un disco de diámetro considerable y mayor al del cuerpo, desgajado de los nervios y que parece colgar directamente de la moldura³⁶⁶.

De forma general, la tendencia fue la de esculpir o pintar únicamente la superficie inferior de la clave de bóveda, pero existen excepciones en las que la decoración sobrepasa el intradós y otras en las que no está delimitada por el marco circular del que habla Rodrigo Gil de Hontañón. A modo de ejemplo, durante las excavaciones en el monasterio de Vallsanta se localizó una clave de bóveda que presenta en el cuerpo una Virgen con el Niño flanqueada por un abad y una abadesa en genuflexión (fig. 1/40). El conjunto escultórico debió de ser pensado para ser visto por las monjas y los fieles que acudían a las celebraciones litúrgicas, acaparando así su atención y

³⁶¹ Gómez, *El gótico español*, p. 154

³⁶² Ibidem, pp. 154-155.

³⁶³ Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 72.

³⁶⁴ García, *Compendio de Arquitectura*, fol. 25v.

³⁶⁵ Ugalde, *Una mirada al cielo*, pp. 72-73.

³⁶⁶ Viollet-le-Duc denominó la tortera de este tipo de claves *plateau*, en contraposición con las de las primeras bóvedas, que las denominaba a partir de su motivo decorativo, por ejemplo *rosaces* cuando presentaban decoración vegetal: Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné*, pp. 264-268.

desviándola del intradós, que solo podía ser visto por el oficiante dado que la mayoría de este tipo de claves se encuentra en los ábsides, sobre la mesa del altar³⁶⁷. Por otro lado, las primeras claves documentadas en la diócesis Tarraconense exhiben una decoración en relieve labrada directamente sobre la unión de los nervios y sin marcar el cuerpo circular, como se observa en las claves del tramo inmediato a los dos ábsides laterales de la catedral de Tarragona (fig. 1/34).

En lo que respecta a su forma y volumen, predominan las torteras redondeadas, esculpidas como si fueran discos con su canto y enmarcadas por anillos, orlas u otros motivos decorativos, aunque también existen torteras con forma de cúpula e incluso polilobulada, como la localizada en una de las capillas absidiales de la iglesia del monasterio de Vallsanta, en Guimerà (fig. 1/41). Por último, el tamaño que presentan las torteras es muy difícil de comprobar debido a la altura en la que se encuentran, sin embargo sí se puede afirmar que mientras las más antiguas prácticamente no superaban el espacio central de la intersección de los nervios, las del siglo XIV presentan torteras de tal diámetro que en ocasiones excede el tamaño del cuerpo de la clave.

3.4.2. *Funciones de las claves de bóveda*

Entre las diferentes funciones que desempeñan las claves de bóveda, destacan dos principales: la tectónica, implícita en ella al tratarse de un elemento arquitectónico, y la decorativa, porque se convirtió en un elemento receptor de decoración esculpida, pintada y de aplique. Por ello fueron elementos de la arquitectura gótica a los que se le concedió una significación simbólica, no pocas veces de relevancia. No obstante, a la luz de las nuevas investigaciones sobre topografía, circuitos de paso, semiótica de las imágenes, etc., podemos concluir que estas piezas obtuvieron también un valor simbólico en relación con el lugar que ocupaban y las audiencias que allí se desarrollaban.

Como elemento arquitectónico

Conforme a las fuentes conservadas, las claves de bóveda eran consideradas por sus contemporáneos como un elemento arquitectónico importante, que debían estar muy bien labradas para recibir y ejercer las diferentes presiones que en ellas concurrían a través de los nervios. García, en su *Compendio de Arquitectura y Simetría de los Templos*, advertía que la ruina de muchas bóvedas de crucería se debía a la desproporción que existía entre los nervios cruceros y las claves, desproporción que podía deberse a dos motivos: que la clave fuese incapaz de amortiguar los empujes que realizaban las dovelas hacia arriba, o que el empuje realizado por ella hacia abajo fuese superior al de estas³⁶⁸. Por ello, afirmaba que era muy importante calcular bien las dimensiones que debía tener y el grosor de los arranques de los nervios que nacían en ella. Su diseño se realizaba directamente sobre el bloque de piedra desbastado y su corte solo precisaba del trazado de la planta en esquema, la definición de las plantillas de los

³⁶⁷ Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 73.

³⁶⁸ García, *Compendio de Arquitectura*, p. 66.

nervios y el cálculo de los ángulos de los arranques donde descansaban las últimas dovelas de los cruceros (fig. 1/42)³⁶⁹.

Las claves de bóveda, junto con los enjarjes, están consideradas como los elementos más complejos a la hora de proceder a su corte. Puede constatarse que se labraban siempre en un solo bloque de piedra que debía ser lo suficientemente macizo, resistente y grande como para atravesar el casco de la bóveda y evitar rupturas, siendo su tamaño proporcional a la amplitud del tramo a cubrir y al número de nervios que en ella concurrían. Como las claves se sostenían por compresión, estaban provistas de unos enlaces que, con un corte perpendicular a la tangente, servían de unión con los nervios. De este modo, estaban dotadas de tantos arranques como nervios convergían en ellas, por lo que en una bóveda cuatripartita la clave presentaba cuatro arranques, en una sexpartita, de seis, y así sucesivamente, siempre dispuestos de forma radial con respecto a su centro. En algunos casos, se empleaban muescas que servían de encaje con los nervios³⁷⁰, aunque en el caso de Tarragona no se tiene constancia de su uso³⁷¹. En cuanto a la talla, lo habitual fue labrarlas y esculpir las previamente a su colocación en el edificio³⁷². Es por esta razón que, en las claves medievales, es posible ver algunos desajustes en los arranques de los nervios y las dovelas que les siguen de algunas de las primeras bóvedas de crucería, seguramente por tener que corregirlas después de darlas por finalizadas. Se añadía también la dificultad de manejar los cinceles y las herramientas para esculpir la piedra tumbado sobre el andamio y bajo la lluvia de fragmentos resultantes del proceso, aunque algunos investigadores defienden que podían darse las dos situaciones³⁷³.

Sobre el procedimiento de montaje de las bóvedas de crucería, García afirmaba que las claves se asentaban sobre altas mazas o pies derechos “antes que crucero alguno”³⁷⁴; y aseguraba que dicha maza “a la caveza alta llevara un pedacito de tablón bien clavado y grueso para que mejor asiente la tortera de la clave que es lo que cuelga de la moldura abajo [...] en la cual se tallan lazos, flores, dibujos o figuras”³⁷⁵. En otras palabras, para el autor no cabe duda que las claves eran colocadas antes que los nervios. En la misma línea, Violet-le-Duc coincidía con él en anteponer la colocación de la clave de bóveda a los nervios, ya que serviría de guía y marcaría el punto de unión, proceso considerablemente dificultoso si se hiciera a la inversa³⁷⁶. Por el contrario, Fitchen defendía que las claves debían de ser colocadas en una fase intermedia, antes del cerramiento de los plementos y como el remate de las dovelas que forman los nervios de la bóveda y que se asentaban sobre cimbras de madera³⁷⁷. Como ya se ha anticipado, en la región Mediterránea la construcción de las bóvedas se realizaba mediante el uso del *matràs*, una torre de madera que se colocaba en el centro de la nave después de levantar los muros (fig. 1/25). Se utilizaba como soporte de la cimbra,

³⁶⁹ Sobre las “claves sin dibujo” y el método de Robert Willis véase: Rabasa, *Forma y construcción en piedra*, pp. 105-119.

³⁷⁰ Ugalde, *Una mirada al cielo*, pp. 68-69.

³⁷¹ Es difícil asegurarlo sin acceder a la sobrebóveda de los edificios que se han estudiado en esta tesis doctoral. Sin embargo, aquellas claves que se encuentran descontextualizadas no presentan este recurso, así como tampoco se ha localizado documentación que los mencione.

³⁷² García, *Compendio de Arquitectura*, p. 68.

³⁷³ Aubert, M. “La construction au Moyen Age”. *Bulletin Monumental*, 119 (1961), pp. 320-322.

³⁷⁴ García, *Compendio de Arquitectura*, fol. 24v.

³⁷⁵ *Ibidem*, fol. 25v.

³⁷⁶ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné*, pp. 267-268.

³⁷⁷ Fitchen, *The construction of gothic*, p. 139.

de la grúa y de la clave de bóveda que, esculpida previamente, era la primera pieza en colocarse y sujetarse mediante vigas transversales una vez se alcanzaba la posición deseada³⁷⁸.

Sobre la función tectónica de las claves, también debe señalarse que no todas tienen la misma misión constructiva dentro de la bóveda. Una vez más, el tratadista García, describe perfectamente esta cuestión, pues indica que existen dos tipos según su función tectónica: las sustentantes, que serían las claves polares y las de terceletes; y las sustentadas, como las de ligaduras y combados o aquellas que se están en mitad de los nervios y que tienen una función meramente decorativa³⁷⁹. La clave polar es la principal, la única que se requiere en una bóveda de crucería simple y, de acuerdo con Navarro, su corte es el más sencillo de resolver. Como ha quedado dicho, solamente es necesario tener en consideración el trazado en planta de los nervios cruceros y ligaduras, en el caso de que las hubiere, la plantilla del perfil moldurado de los nervios y el eje del cuerpo, bien sea en forma cilíndrica o acampanada. Sin embargo, las claves de terceletes presentan más complicaciones debido a su posición espacial en la bóveda. Generalmente, reciben de abajo hacia arriba dos arcos terceletes y se unen a la clave polar con una ligadura, por lo que disponen de tres arranques cuyos ángulos y ejes se definían mediante la montea y el trazado en planta de la bóveda. De acuerdo con Navarro, la ligadura solía presentar el mismo radio que los nervios diagonales, mientras que los terceletes presentaban uno inferior³⁸⁰. Además debía tenerse presente que este tipo de clave estaba situada a mitad de camino del casco de las bóvedas, por lo que los arranques se situaban a diferente altura. De este modo, como el cuerpo de la clave se mantenía en su eje vertical, en ocasiones era necesario girar ligeramente la tortera dirigiéndola al centro de los arcos diagonales, configurando así un segundo eje en la clave de terceletes³⁸¹.

Es conveniente detenerse en una peculiaridad del aspecto formal de las claves que, además de su función arquitectónica, también pueden informarnos del uso que pudieron tener en algunos momentos concretos del calendario pastoral: me refiero a las perforaciones verticales que presentan algunas de ellas. Este tipo de claves, conocidas como horadadas, fueron bastante comunes en Francia en los siglos XII y XIII; de hecho, las claves del pórtico de Vezelay, fechadas hacia 1130, se han considerado las primeras de este tipo³⁸². Según las fuentes, estas perforaciones servían para deshacer los andamios de la capilla, para limpiarla o para colgar lámparas e iluminar el espacio³⁸³. También se sospecha que el hueco permitía pasar una cuerda para izar una plataforma desde donde se debían de realizar trabajos como pintar, armar los plementos o comprobar el estado de la bóveda³⁸⁴. Una miniatura del manuscrito del siglo XIV de la *Gesta del Graal*³⁸⁵ supone un ilustrativo ejemplo de este tipo de función práctica (fig. 1/43). En la imagen se muestra el juramento del Grial en el interior de un templo configurado por dos capillas cubiertas con bóveda de

³⁷⁸ Zaragoza; Vegas, "Wider, Lighter, Faster", pp. 14-15.

³⁷⁹ García, *Compendio de Arquitectura*, p. 67.

³⁸⁰ Navarro, *Bóvedas valencianas de crucería*, pp. 170-171.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 46.

³⁸³ García, *Compendio de Arquitectura*, p. 68.

³⁸⁴ Gómez, *El gótico español*, pp. 294-295.

³⁸⁵ El manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia (Bib. Nat. Fr. 343, f. 7). Cfr. Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 46.

crucería: de la capilla izquierda destaca una lámpara colgada de una cuerda que pende del centro de la clave de bóveda y, en la de la derecha, una píxide de forma redondeada que cuelga de forma similar de su clave respectiva. Sin embargo, también pudieron desempeñar otras funciones, algunas de carácter litúrgico, como se observa en la diócesis de Tarragona. En el claustro del monasterio de Santa Maria de Poblet existe un conjunto de claves que presentan incisiones, aunque sin perforar todo el elemento (fig. 1/44): éstas estaban preparadas para recibir postizos de madera que, aunque són de una cronología más tardía, cuatro ejemplos se conservan actualmente en las salas museográficas del cenobio (figs. 1/45a 1/45b)³⁸⁶. El aspecto podría haber sido parecido al que presenta una de las claves de la iglesia de Santa Maria de Conesa, donde cuatro ganchos metálicos sostienen un añadido de piedra a modo de tortera (fig. 1/46). Otro ejemplo es el de la catedral de Tarragona donde se han localizado otras dos claves horadadas con diferentes funciones: la correspondiente al cimborrio (fig. 1/47), que sirve para colgar el badajo de la campana que hay en el exterior del edificio y que se hace sonar todavía hoy en las misas más solemnes (san Fructuoso, santa Tecla, Navidad...); y la clave de la capilla de Santa Maria dels Sastres (fig. 1/48). Este último espacio está cubierto por una bóveda de media estrella, conformada por siete claves menores, que tienen forma de cupulitas hexagonales y que todavía hoy dos de ellas conservan los ganchos de los que debían de colgar elementos de iluminación, y una clave mayor formada por un hexágono tallado en alto relieve, perforado y enmarcado por una orla decorada con estrellas. Estos elementos no pueden desvincularse del exterior de la capilla donde, en medio de la cubierta, existe un pináculo circular de interior vacío con un orificio en el suelo que comunica y atraviesa la clave mayor de la bóveda (fig. 1/49). Según ha concluido la historiografía más reciente, este espacio fue ideado para albergar un torno y los mecanismos necesarios para poder subir y bajar, mediante una cuerda, algún tipo de ingenio escenográfico que debió de usarse en algún drama parateatral, quizá durante la celebración de Pentecostés, que tenía lugar en esta capilla³⁸⁷. Así pues, las claves de bóveda horadadas no solo desempeñaron funciones propiamente estructurales y de mantenimiento, sino que también fueron pensadas y utilizadas para engrandecer la espectacularidad de las representaciones de dramas parateatrales.

Por ultimo, conviene mencionar que el análisis morfológico de las claves puede aportar información de sus funciones tectónicas y también simbólicas, pero su estudio junto a los nervios genera interesantes hipótesis sobre los procesos constructivos de los edificios, como se verá en las páginas que siguen. En este sentido, es importante hacer hincapié en que la renovación del perfil de los nervios de una bóveda estuvo acompañada, en ocasiones, de modificaciones en la forma de las claves e, incluso, de la incorporación de nuevos motivos iconográficos, hecho que supone una evolución que permite avanzar en las acotaciones cronológicas y, también, estilísticas. No pretendo afirmar con esta premisa que la introducción de un nuevo perfil o motivo

³⁸⁶ No ha sido hasta 2022 que he podido ver estas piezas. Hasta entonces únicamente conocía su existencia gracias al padre Jesús Oliver Salas, quien me brindó esta información durante una de mis visitas a la biblioteca del monasterio.

³⁸⁷ Conejo da Pena, A. "Exordis de les formes flamejants en el gòtic català: un problema irritant". En: Terés, M. R. (ed.). *Catalunya i l'Europa septentrional a l'entorn de 1400: Circulació de mestres, obres i models artístics*. Viella, 2016, pp. 228-233. Rico Camps, D.; Masip i Bonet, F. "La Catedral de Tarragona a la luz de sus consuetas". En: Carrero Santamaría, E. (coord.). *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*. Mallorca, 2014, p. 316.

iconográfico implicase necesariamente un cambio rotundo en la morfología de la clave, pero sí que muy a menudo las bóvedas de crucería y sus nervios incorporaron factores de modernidad que se tradujeron paralelamente en el cierre de las crucerías con claves sensiblemente diferentes de las hasta entonces utilizadas. De esta manera, las molduras y formas de los nervios pueden permitir acotar cronologías conforme a las modas decorativas como intentaré demostrar en los siguientes apartados de la tesis doctoral.

Como elemento decorativo

Al margen de la función constructiva y de la información que proporciona su clasificación morfológica junto a los nervios, las claves de bóveda resultaron un perfecto soporte de la decoración esculpida y/o pintada. La irrupción del Gótico puso fin a la tradición de decorar el interior de las iglesias con grandes ciclos pintados en los muros, bóvedas y ábsides. La apertura de grandes ventanales y la introducción de las bóvedas de crucería, que generaban cúpulas cóncavas encuadradas por las ojivas, redujeron las superficies susceptibles de albergar pinturas de grandes dimensiones. La decoración monumental tendió a trasladarse a las vidrieras, pero las bóvedas de crucería también ofrecieron espacios idóneos para exhibir decoración junto a los capiteles, cimacios o ménsulas. Es posible que los sistemas de iluminación de la época, que dirigían gran parte de la luz hacia lo alto de los edificios, condicionaran a los fieles a focalizar su atención en la unión de los nervios cruceros, desencadenando el desarrollo de las claves también como objeto decorativo³⁸⁸. Aunque, por otro lado, tampoco podemos descartar que la escultura pudiese incorporarse como un recurso para solventar el problema que generaba el encuentro de las molduras de los nervios en la clave³⁸⁹. En un primer momento, la decoración aplicada se limitaba a la prolongación de la molduración de los nervios cruceros que confluían en ella. Pero rápidamente comenzaron a ser decoradas con cruces, entrelazados, motivos geométricos, vegetales, heráldica y motivos figurados e historiados, y a estar enmarcadas por un contorno también ornamentado que dio singularidad y valor propio a cada una de ellas. Destacados investigadores afirman que los primeros ejemplos debieron de ser los franceses que se remontan al último tercio del siglo XII, aunque existe disconformidad sobre cual fue el primer edificio que incorporó la decoración en las claves de bóveda, pues Viollet-le-Duc afirma que las primeras son las del pórtico de la Madeleine de Vézelay (ca. 1130)³⁹⁰, mientras que Branner sostiene que fueron las de Étampes (ca. 1135)³⁹¹. Sea como fuere, las primeras claves de bóveda que ostentan figuración en la diócesis Tarraconense debieron de ser las de la catedral de Tarragona, pues los primeros tramos abovedados, fechados entre 1180-1190, ya incorporan motivos decorativos.

En ocasiones, la decoración no se limitó únicamente a la tortera, sino que algunas bóvedas de crucería fueron adornadas en los arranques, nervios e, incluso, plementos. Es el caso de Notre-Dame de Étampes, donde se esculpieron figuras de reyes y ángeles

³⁸⁸ Castro Villalba, A. *Historia de la construcción medieval*. Barcelona, 1996, p. 55.

³⁸⁹ Branner, R. "Keystones and kings. Iconography and topography in the gothic vaults of Ile-de-France", *Gazette des Beaux Arts*, 57 (1961), p. 67.

³⁹⁰ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné*, p. 258.

³⁹¹ Branner, "Keystones and kings", p. 67.

en los nervios y plementos rodeando radialmente la clave, moldurada y decorada sencillamente (fig. 1/50), convirtiendo sus bóvedas en las más espectaculares de su tipo en la Ile-de-France según Branner³⁹². El mismo autor afirma que muchas de las claves de esta región presentan decoración figurada entre los nervios, es decir, en el cuerpo de la clave entre los arranques, lo que para Violet-le-Duc era un recurso para reforzar los arranques de los nervios, ya que la escultura añadía más peso y volumen³⁹³. Cabría pensar que lo lógico sería que estas figuras fueran colocadas en los ángulos más anchos y no en los estrechos, donde el cuerpo quedaría más expuesto. Sin embargo, la escultura no se limitó a las grandes aperturas y con frecuencia se proyectó horizontalmente desde la tortera de una manera que parece mecánicamente peligrosa³⁹⁴. En la diócesis de Tarragona existen algunos ejemplos donde la decoración se extiende al cuerpo de la clave y ocupa el espacio entre arranques, como se observa en el claustro de Santes Creus (fig. 1/51), aunque en la mayoría de los casos parece ser un recurso más decorativo que estructural.

Sin embargo, no todas las claves pétreas recibieron decoración: algunas han llegado a nuestros días con la tortera lisa y otras parecen haber sido completamente suprimidas; es decir, que no conservan el marco cilíndrico que las caracteriza y mantienen la unidad estética del resto de dovelas del arco. Este hecho podría explicarse por la pérdida de algún postizo, que generalmente era de madera como se ha sugerido en el caso de Poblet³⁹⁵, o de la decoración pictórica con la que algunas fueron provistas. Por otro lado, también existen importantes casos en los que, además de la labra de la piedra, se han conservado las decoraciones policromas que frecuentemente complementaban y remarcan la escultura.

En las ocasiones donde se aplicó directamente la decoración mediante postizos, bien de madera bien de piedra, se sujetaban a las claves estructurales con argollas o grapas de hierro (fig. 1/52). Yarza publicó un documento sobre la supervisión del estado de la fábrica de la catedral de Chartres de 1316 en la que se mencionaron ambos elementos asegurando que “la llave que soporta la clave es buena y fuerte”³⁹⁶. Un ejemplo más cercano y que todavía conserva *in situ* estos apliques lígneos es la catedral de Girona. Entre los años 1958 y 1959, cuando se procedió al desescombros del extradós de la bóveda de la nave, se descubrió que sus cuatro claves eran grandes bloques de piedra, tallados en forma cilíndrica y con un vaciado interior que quedaba tapado por los medallones de madera, esculpidos y profusamente policromados, que todavía hoy pueden verse desde el pavimento de la iglesia³⁹⁷. Por otro lado, Ugalde también menciona los florones que se encajaban en el cuerpo de la clave formando una especie de rayos en torno a la tortera, que importaron maestros de los países germánicos, donde eran recurrentes. A modo de ejemplo en la Península la autora cita la parroquia de San Miguel de Vitoria, que todavía mantiene los postizos radiales de madera en su lugar original³⁹⁸.

³⁹² Ibidem, pp. 67-68. Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 42.

³⁹³ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné*, p. 274.

³⁹⁴ Branner, “Keystones and kings”, p. 67.

³⁹⁵ De forma general, en el caso de que la ausencia de decoración se deba a la pérdida de algún postizo, la clave conserva algún indicio, por ejemplo, el agujero donde se encajaba.

³⁹⁶ Yarza Luaces, Y. *Fuentes y documentos para la historia del arte. Arte medieval II*. Barcelona, 1982, p. 290.

³⁹⁷ Calzada Oliveras, J. *Las claves de bóveda de la catedral de Gerona*. Barcelona, 1975, p. 56-57.

³⁹⁸ Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 44.

Por último, es importante tener en consideración que las diferencias tipológicas generadas por la localización de la decoración en la clave o el material utilizado para su decoro, tienen poca o ninguna importancia en el significado simbólico de la escultura. Tanto la iconografía que presentan como su orientación pueden informar sobre el uso de los espacios de los conjuntos arquitectónicos, así como los circuitos de paso que allí se desarrollaban. Al respecto, Branner consideró que muchas de las claves de bóveda que timbran el espacio que ocupa un altar en parroquias y catedrales pudieron tener un significado especial³⁹⁹. Por ejemplo, en el nártex de Vézelay dos ángeles coronan la capilla de san Miguel marcando así una decoración más elaborada en esta zona ritual que en el resto del conjunto o, por otro lado, en Saint-Julien-le-Pauvre se observa un personaje mitrado en la clave del ábside principal que, para el autor, se refiere a los homónimos obispos-patronos de la iglesia, esto es Saint-Julien de Brioude y Saint-Julien de Le Mans⁴⁰⁰. Asimismo afirma que existe un motivo iconográfico precisamente muy recurrente en los ábsides principales que podría reforzar la existencia de su significado simbólico: el *Agnus Dei*, que alude directamente al himno que precede a la comunión de la misa y que se encuentra, entre otros, en las iglesias de Rampillon, Cluny, Orbais, Soissons y Noyon⁴⁰¹. Sin embargo, advierte, aunque muchas claves pudieron tener un significado simbólico o revelar una programación topográfica, no conviene generalizar o inflacionar su relevancia, pues muchos ejemplos parecen indicar que carecen de un significado explícito y que fueron pensadas únicamente como recurso ornamental.

Como elemento simbólico

Aunque las dos funciones hasta ahora analizadas, la tectónica y la decorativa, son las más destacadas, las claves de bóveda fueron, en sí mismas, también leídas posteriormente como un elemento arquitectónico con una significación espiritual o simbólica, sobre todo en relación con Cristo.

La más antigua referencia al respecto se debe al abad Suger de Saint Denis. En los términos de su obra *De Consecratione*, en la que comentaba la construcción del ábside de la abadía, levantado sobre las doce columnas del deambulatorio que representaban a los doce Apóstoles y, secundariamente, por otras tantas columnas en las naves laterales que representaban a los Profetas, advertía que se cubría con bóveda de crucería siendo Cristo la piedra angular: “y estáis edificados sobre el fundamento de los apóstoles y los profetas, siendo la piedra angular Jesucristo mismo, *que une un muro con otro*, sobre el cual todo el edificio, *sea material o espiritual*, crece hasta convertirse en templo santo en el Señor. Sobre él también nosotros *nos dedicamos a construir en lo material tan alto y adecuadamente como en lo espiritual hemos aprendido a construir en nosotros mismos un habitáculo de Dios en el Espíritu Santo*”⁴⁰². Suger define a Cristo

³⁹⁹ Branner, “Keystones and kings”, pp. 70-71.

⁴⁰⁰ Ibidem, p. 71.

⁴⁰¹ Ibidem.

⁴⁰² *superaedificati super fundamentum Apostolorum et Prophetarum, ipso summo angulari lapide Christo Jesu, qui utrumque conjungit parietem, in quo omnis redificatio, sive spiritualis, sive materialis, crescit in templum sanctum in Domino. In quo et nos quanto altius, quanto aptius materialiter aedificare instamus, tanto per nos ipsos spiritualiter coaedificari in habitaculum Dei in Spiritu sancto edocemur*: Panofsky, E. *El abad Suger. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*. Madrid, 2004, pp. 118 y 120 para el texto en latín, pp. 119 y 121 para la traducción al castellano. Para el comentario de Panofsky sobre este fragmento del texto véase p. 249.

como la clave de bóveda que une los dos lados, que para Sauer podrían significar el Judaísmo y el Cristianismo, el laicado y el clero, y así sucesivamente⁴⁰³. Conviene señalar que las referencias bíblicas en las que se basa esta alegoría, por ejemplo Corintios (3, 10-11)⁴⁰⁴, Isaías (28, 16)⁴⁰⁵, Salmos (117, 22)⁴⁰⁶ o Mateo (21, 42)⁴⁰⁷, no se refieren explícitamente a la clave de bóveda, sino a la piedra fundacional y a la piedra angular. Pero fue a partir del abad Suger y su comentario de la carta de san Pablo a los Efesios (2, 20)⁴⁰⁸, que se relacionó este elemento con una clave, identificándola con Cristo y añadiendo al texto bíblico las palabras en cursiva de la cita anterior de forma interesada porque, según von Simson, mientras la imagen arquitectónica era para san Pablo una simple metáfora, Suger la asociaba directamente con su edificio⁴⁰⁹. De hecho, Vandekerchove señala que la única figuración que se conoce de la colocación de una clave de bóveda es, en realidad, de carácter espiritual porque difiere de lo habitual en la iconografía de la construcción por no utilizar ninguna herramienta (fig. 1/53). Para el autor, la clave de bóveda de la miniatura es la representación de la piedra angular citada en la parábola según la cual la piedra que los constructores del templo de Salomón habían rechazado siempre se convirtió en indispensable para completar el edificio, siendo así una prefigura de la Resurrección⁴¹⁰.

A raíz de esta comparación, Bandmann consideró que la clave de bóveda como elemento de construcción debe más su valor a la persistente influencia de su significado simbólico que al ingenio estructural de los constructores medievales, llevándola a una posición tan destacada como fuera posible⁴¹¹. Incluso, cabe la posibilidad de que sin el significado alegórico que le fue concedido a las claves no habrían alcanzado el éxito que adquirieron en el corazón de la escolástica, la Île-de-France, especialmente entre los siglos XII y XIII⁴¹². Igualmente, Suckale afirmó que la definición de la clave de bóveda como imagen de Cristo no debió de ser la causa sino la consecuencia de la invención de la bóveda de crucería⁴¹³. Para el autor es muy probable que esta metáfora favoreciera la preferencia y el valor simbólico de las ojivas y de las claves. Incluso es posible que su asimilación con el baldaquino, colocado sobre el altar desde época paleocristiana, pudiese estar en la raíz de esta práctica, que llevó a las órdenes mendicantes a cubrir con crucería solo el presbiterio, mientras que la

⁴⁰³ Sauer, J. *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*. Friburg, 1924, p. 116. Cfr Bandmann, G. *Early medieval architecture as bearer of meaning*. New York, 2005, p. 70.

⁴⁰⁴ “Yo soy el maestro albañil al que Dios permitió poner los fundamentos, y otro es el que está construyendo sobre ellos. Pero cada uno debe tener cuidado de cómo construye, 11 pues nadie puede poner otro fundamento que el que ya está puesto: Jesucristo” (1Cor 3, 10-11).

⁴⁰⁵ “Por eso, el Señor dice: Voy a poner en Sión una piedra, una piedra escogida y muy valiosa, que será la piedra principal y servirá de fundamento. El que tenga confianza podrá estar tranquilo” (Is 28, 16).

⁴⁰⁶ “La piedra que los constructores despreciaron se ha convertido en la piedra principal” (Sal 117, 22).

⁴⁰⁷ “Jesús les dijo: ¿Nunca habéis leído lo que dicen las Escrituras?: La piedra que despreciaron los constructores es ahora la piedra principal. Esto lo ha hecho el Señor y nosotros estamos maravillados” (Mt 21, 42).

⁴⁰⁸ “Sois como un edificio levantado sobre el fundamento de los apóstoles y los profetas; y el propio Cristo Jesús es la piedra que corona el edificio” (Ef 2, 20).

⁴⁰⁹ Von Simson, *La catedral gótica*, p. 143-144.

⁴¹⁰ Vandekerchove, C. “L’iconographie medievale de la construction”. En: Recht, R. *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*. Estrasburgo, 1989, p. 73 y fig. 12.

⁴¹¹ Bandmann, *Early medieval architecture*, p. 71.

⁴¹² Ibidem.

⁴¹³ Suckale, R. “La théorie de l’architecture au temps des cathédrales”. En: Recht, *Les bâtisseurs des cathédrales*, p. 48.

nave permanecía cubierta con madera⁴¹⁴. Además, volviendo a los escritos de Suger, la función tectónica que la clave desempeñaba y el fortalecimiento que aportaba a la estructura también debía interpretarse como un acto de Cristo, pues las bóvedas de Saint-Denis se habían mantenido milagrosamente en pie durante un fuerte vendaval a pesar del riesgo por estar la obra inacabada: “mientras la antedicha obra de ampliación con sus capiteles y arcos superiores alcanzaban el punto más alto –aún no coincidían los arcos principales, volados independientemente, con la masa de las bóvedas–, de pronto estalló una terrible tempestad apenas soportable por la oscuridad de las nubes, la inundación de las aguas y la enorme fuerza de los vientos [...] el ímpetu de los vientos contrarios soplaba con tanta fuerza que los arcos antedichos, los cuales no tenían sujeción alguna, tanto los empujaba sin estar sujetos con protección alguna que, temblando peligrosamente y tambaleándose, de pronto amenazaron con derrumbarse haciéndose añicos. El obispo, despavorido por el temblor de los arcos y la cubierta, extendía a menudo la mano bendiciendo hacia esa parte y presentaba con insistencia el brazo del anciano san Simeón haciendo el signo de la cruz; de modo que con toda seguridad se libró del derrumbe no por la solidez del edificio, sino por la sola piedad de Dios y el mérito de los santos”⁴¹⁵.

Por otra parte, y en la estela de Bandmann, este elemento arquitectónico deviene uno de los pocos lugares donde se aplicaron imágenes tridimensionales significativas, pues la representación de la clave en la bóveda de crucería como un anillo desde el que los nervios se extienden e irradian como líneas de fuerza podría tener una relevancia emblemática⁴¹⁶. En este sentido es importante plantear la posibilidad de que resida en esta alegoría el éxito de la riqueza ornamental y el carácter simbólico que presentan estos elementos arquitectónicos. En la diócesis de Tarragona son pocas las claves que no exhiben ningún tipo de carga iconográfica: en ellas se figuran el *Agnus Dei*, la *Maiestas Domini*, escenas de la vida de Cristo, la Virgen, los Evangelistas, santos, entre otros muchos argumentos; pero incluso algunas fueron colocadas con una orientación determinada o presentan una función activa en el contexto del espacio que presiden. En este sentido, también von Simson destacó las numerosas figuraciones de Cristo presentes en esos elementos tan arquitectónicos como comunicativos⁴¹⁷. Sin embargo, las claves que exhiben una imagen de Cristo no son ni las únicas, ni exclusivas, y tampoco resultan ser las primeras que recibieron figuración. Pues como bien se demostrará en las páginas siguientes, las claves están dotadas de una incuestionable riqueza iconográfica de carácter sacro pero también laico, en relación con los promotores y otras ceremonias o actuaciones de carácter no religioso. Para el autor es posible que los contemporáneos usaran las posibilidades que ofrecían las claves en un contexto en el que se consideraba que la bóveda

⁴¹⁴ En la diócesis Tarraconense este tipo tiene una especial difusión, entre otros destacan: Santa Maria de Paretdelgada, Sant Francesc y Sant Miquel de Montblanc.

⁴¹⁵ *quod dum praefatum novi augmenti opus capitellis et arcibus superioribus ad altitudinis cacumen produceretur, cum necdum principales arcus singulariter voluti voltarum cumulo cohaerent, terribilis et pene intolerabilis obnubilatione nubium, inundatione imbrium, impetu validissimo ventorum subito tempestatis exorta est procela [...] tantus oppositorum ventorum impetus praefatos arcus nullo suffultis podio, nullis renitentes suffragiis impingebat, ut miserabiliter tremuli, et quasi hinc et inde fluctuantes, subito pestiferam minarentur ruinam. Quorum quidem operturarumque impulsionem cum episcopus expavesceret, saepe manum benedictionis in ea parte extendebat, et brachium sancti senis Simeonis signando instanter opponebat, ut manifeste nulla sui constantia, sed sola Dei pietate et Sanctorum merito ruinam evadere apparet:* Panofsky, *El abad Suger*, pp. 122 y 124 para el texto en latín, pp. 123-125 para la traducción al castellano. Para el comentario de Panofsky sobre este fragmento del texto véase pp. 249-251.

⁴¹⁶ Bandmann, *Early medieval architecture*, p. 70.

⁴¹⁷ Von Simson, *La catedral gótica*, pp. 147-148.

constituía por sí misma una representación del cielo en el que residía la divinidad⁴¹⁸. Así pues, creo lógico suponer que en ambientes muy intelectualizados se le confiriera a este elemento arquitectónico un significado especial, aunque si se tiene en cuenta la iconografía que presentan los casos recopilados, no parece que fuera lo más generalizado en el entorno de la diócesis tarraconense.

3.5. A modo de conclusión

La bóveda de crucería ha sido considerada como uno de los principales hitos en la historia de la arquitectura por reunir todas las ventajas estructurales de las bóvedas de arista pero facilitando su proceso constructivo. Además, su planteamiento basado en nervios que transmiten las cargas a los pilares principales y sobre los que descansan los plementos, la convirtió en un sistema dinámico y elástico, capaz de soportar deformaciones en la mampostería por la presión vertical o el desplome. En esta línea recordaré el fatídico incendio de la catedral de Notre-Dame de París del 15 de abril de 2019. Santiago Huerta, en declaraciones al diario *El Español*, aseguró que fueron precisamente las bóvedas las que salvaron la catedral, “ya que han actuado como un cortafuegos entre la estructura de madera y el interior. Han soportado la techumbre de madera cayendo sobre ellas y el peso del agua durante la extinción del incendio”⁴¹⁹. Sus términos acreditan, en un episodio muy actual y conocido por todos, la robustez de estas estructuras de apenas 20 cm de ancho conforme a Maira⁴²⁰. Paradójicamente, fue la aguja de Viollet-le-Duc, añadida en el siglo XIX, la que provocó los mayores daños, al desplomarse sobre las bóvedas y caer al interior de la nave.

Aunque se viene afirmando que la arquitectura gótica aparece por primera vez en la Ille-de-France, es prácticamente imposible establecer dónde y cómo aparecieron las primeras bóvedas de crucería, pues existen ensayos contemporáneos e, incluso, anteriores a la construcción de la catedral de Sens (1130-1162) o de la iglesia abacial de Saint-Denis (1130-1144). Por ejemplo, en la catedral de Durham (ca. 1093), considerada la primera edificación cubierta completamente por bóvedas de crucería; o en iglesias italianas de San Nazario de Milán (ca. 1093-1112) y San Sabino de Piacenza (ca. 1107), cuyas nervaduras, de perfil cuadrado, ancho y grueso, se formaron por pequeños ladrillos colocados uno encima del otro. Igualmente, las bóvedas nervadas tuvieron un gran desarrollo en la cultura islámica, aunque Grodecki señaló evidentes diferencias que las descartan como posible origen del gótico. En cualquier caso, de acuerdo con Frankl, no debemos buscar los antepasados de estos miembros por separado, pues es su combinación lo que derivó en los nervios góticos y las bóvedas de crucería. El resultado, afirma Rabasa, fue un sistema elástico en su geometría y capaz de cubrir una planta rectangular y poligonal sin sufrir alteraciones porque no había encuentros, penetraciones, intersecciones de superficies o de formas generales preconcebidas, siendo la configuración de la bóveda la consecuencia de la estructura y disposición de nervaduras.

⁴¹⁸ Sobre la consideración de la bóveda como una representación del cielo: Lehmann, K. “The Dome of Heaven”. *The Art Bulletin*, 27-1 (1945), pp. 1-27.

⁴¹⁹ “Las bóvedas han salvado la catedral”, *El Español*, 16/04/2019.

⁴²⁰ “Los misterios de una bóveda”, *El País*, 17/04/2019.

Respecto a los distintos tipos de bóvedas de crucería, las primeras, conocidas también como simples, fueron las cuatripartitas, es decir, aquellas que se componen por cuatro cascos triangulares de plementería, que, a su vez, Lampérez clasificó en cinco grupos: de la escuela francesa, de la escuela aquitana, de la escuela normanda, de la escuela angevina y de la escuela aquitanoespañola. Precisamente, este fue el tipo más sencillo y utilizado para cubrir espacios cuadrados y rectangulares, tanto en naves principales, como laterales y capillas. No obstante, muy pronto también comenzaron a plantearse las sexpartitas, en las que cada crujía se compone por seis paños de plementería, como su nombre indica. A partir de la segunda mitad del siglo XIII, especialmente en el norte de Europa, comenzaron a plantearse bóvedas con un diseño de nervaduras más intrincado: las estrelladas. Por último, otra variante la conformaron las bóvedas abanico, empleadas en los edificios ingleses en la segunda mitad del siglo XIV sobre plantas poligonales.

En lo constructivo, recordaré que el diseño de las bóvedas de crucería cuatripartitas se basaba en un principio común en toda Europa y mantenido en el tiempo: la definición de la curva de los nervios como característica primordial, a la que estaba subordinada la forma de la plementería tendida posteriormente sobre ellos. Los nervios eran generados como curvas autónomas, es decir, como segmentos de un círculo plano, por lo que para su construcción requería únicamente de su monte. El planteamiento de la bóveda requería una proyección horizontal de la red de nervios y de sus encuentros, así como las elevaciones de cada uno de ellos, pues configuran el esqueleto de esta estructura. Por este motivo, sus ejecutores solían realizar dibujos trazados en el suelo a escala 1:1, que permitía extraer de forma directa las curvaturas de las dovelas y otros datos esenciales para la talla de las claves y los enjarjes, las piezas de mayor complejidad. En cuanto al proceso de montaje, se colocaba sobre la planta un entarimado de madera a la altura donde acababa el jarjamento, sirviendo de base de apoyo y de referencia de la posición de los arcos y la clave.

En relación con el papel estructural de los nervios, creo importante destacar nuevamente que los bombardeos de la Primera Guerra Mundial y los de la Guerra Civil Española cambiaron por completo la comprensión de su tectónica. Frente a las afirmaciones de Willis y Violet-le-Duc, entre otros, de que estos elementos asumían la parte principal de la sustentación de la bóveda, otros como Kingsley, Sabouret o Torres Balbás, pusieron en duda su papel estructural aseverando que los arcos cruceros eran meramente decorativos y una ayuda en el proceso constructivo de la cubierta, siendo los plementos los que constituían la verdadera bóveda. No obstante, de acuerdo con Heyman, se ha llegado a la conclusión de que no existe un estado único y real de fuerzas internas para un tipo de construcción, pues la carga puede cambiar con el paso del tiempo por las sucesivas intervenciones en la arquitectura, sean intencionadas o no. De este modo, los nervios, además de concebirse con un fin estético como demuestran los distintos perfiles de molduras cada vez más complejos, acometen una finalidad estructural como refuerzo de las aristas y permiten tender la plementería, disimulando sus juntas y prescindiendo de las cimbras.

Centrándonos ahora en la clave de bóveda, recordaré que fue considerada por sus contemporáneos como un elemento arquitectónico de suma importancia y, junto al enjarje, la pieza de mayor complejidad en una bóveda de crucería a la hora de proceder en el trabajo de estereotomía.

Son cuatro las piezas que la conforman: la cola, que es la parte que queda oculta y que solo podría apreciarse desde el trasdós; el cuerpo, donde se labran los arranques de los nervios y donde confluyen los empujes de las dovelas que les siguen; el cuello, un elemento incorporado posteriormente que separaba los nervios de la parte esculpida con la voluntad de hacer claves más espectaculares; y la tortera, el extremo que queda visible y la parte que normalmente recibe la decoración esculpida y/o pintada o de aplique. En cuanto a las funciones que desempeñan, deben destacarse dos principales: la tectónica, implícita en ella al tratarse de un elemento arquitectónico, y la decorativa, porque se convirtió en una pieza receptora de ornamentación. Aunque también fue uno de los elementos de la arquitectura gótica a los que se le concedió una significación simbólica.

Como elemento arquitectónico, fue a partir del siglo XII cuando se comprendió que era el sistema más eficaz y seguro para cerrar una bóveda de crucería: la clave común podía recibir los nervios convergentes. De este modo, la forma de las primeras claves estaba supeditada a la prolongación de las nervaduras que en ella concurrían, formando un haz en torno al núcleo, y sin más decoración que la molduración de los mismos nervios cruceros. Conforme se fue perfeccionando la estructura y la construcción de las crucerías, fueron evolucionando los nervios y las claves que durante su vigencia adquirieron una entidad y una personalidad manifiesta en su perfecta estereotomía. A partir del siglo XIV, la tendencia a afilar los perfiles de los nervios favoreció que fueran presentando un cuerpo más redondeado en forma de cilindro o de cono truncado, derivando estas últimas en formas acampanadas dotadas de cuello, espectaculares y ligeras visualmente, conocidas como claves pinjantes o colgantes.

Como elemento decorativo, rápidamente comenzaron a exhibir diferentes motivos iconográficos y a estar enmarcadas por un contorno también ornamentado y a veces textual que les dio singularidad y valor propio. Sin embargo, no todas las claves fueron esculpidas, pues en algunas ocasiones se aplicó la decoración mediante postizos, bien de madera bien de piedra, sujetos a la estructura con argollas o grapas de hierro, mientras que en otras se optó por la decoración pictórica. Algunas bóvedas de crucería fueron adornadas en los arranques, nervios e, incluso, plementos. De hecho, algunos autores afirman que la decoración figurada entre los nervios y el cuerpo de la clave podría ser un recurso para fortalecer los arranques y los cantones que se creían más vulnerables, como es el caso de las protuberancias en forma de pico que labrados en los ángulos más abiertos formados por la intersección de los nervios en tramos rectangulares.

Como elemento simbólico, se le confirió una alta significación espiritual o simbólica, sobre todo de carácter cristológico. Fue el abad Suger de Saint-Denis quien hizo de la clave de bóveda la piedra angular, identificándola con Cristo en su comentario de la carta de san Pablo a los Efesios (2, 20). Posteriormente, la historiografía también ha considerado que la aplicación de imágenes tridimensionales de carácter sacro en las claves, que se presentan como un anillo desde el que los nervios se extienden e irradian como líneas de fuerza, podría tener una relevancia emblemática. Sin embargo, las claves no presentan únicamente figuraciones divinas, sino que también están dotadas de una incuestionable riqueza iconográfica de carácter laico, en relación con los promotores y otras ceremonias o actuaciones de carácter no religioso.

Por último, destacaré que el análisis morfológico de las claves y los nervios puede generar interesantes hipótesis sobre los procesos constructivos de los edificios como se demostrará en las siguientes páginas de esta tesis doctoral, pues la renovación del perfil de los nervios de una bóveda estuvo acompañada, en ocasiones, de modificaciones en la forma de las claves. De este modo, las molduras y los perfiles de los nervios pueden permitir acotar cronologías conforme a los usos decorativos. Asimismo, las claves que presentan perforaciones verticales conocidas como horadadas, además de desempeñar funciones propiamente estructurales, de mantenimiento y de iluminación, también fueron pensadas y utilizadas para engrandecer la espectacularidad de las representaciones de dramas parateatrales en determinados momentos del calendario pastoral. Finalmente, su análisis iconográfico puede revelar un significado simbólico de la escultura o una programación topográfica concreta que, junto a su orientación, puede informar sobre el uso de los espacios de los conjuntos arquitectónicos, así como los circuitos de paso que allí se desarrollaban. Pero no siempre fue así. De hecho en algunas ocasiones parece que carecemos de un significado explícito y que fueron pensadas únicamente como recurso ornamental. Esta cuestión se abordará, en profundidad, en el capítulo correspondiente.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
ICONOGRAFÍA DEL ESPACIO: LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350)
VOLUMEN I
Xènia Granero Villa

SEGUNDA PARTE

**El estudio de las
claves de bóveda
en los edificios
religiosos de la
Diócesis de
Tarragona (1150-
1350). Aspectos
arquitectónicos**

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
ICONOGRAFÍA DEL ESPACIO: LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350)
VOLUMEN I
Xènia Granero Villa

1. INTRODUCCIÓN

Se señalaba en el anterior capítulo que entre las diferentes funciones que desempeña una clave de bóveda, la tectónica es una de las más importantes e implícita en ella por tratarse de un elemento arquitectónico que junto a los nervios configura el esqueleto de las bóvedas de crucería. Este tipo de cubierta fue uno de los principales hitos en el desarrollo de la tecnología constructiva que reunió todas las ventajas estructurales de las bóvedas de arista pero siendo más fáciles de construir, lo que es crucial para entender su rápida expansión y su uso prolongado en el tiempo. Se trataba de un sistema elástico en su geometría y capaz de cubrir una planta rectangular y poligonal sin sufrir alteraciones, pues no había encuentros, penetraciones, intersecciones de superficies o de formas generales preconcebidas, siendo el diseño de la bóveda el resultado de la forma y disposición de nervaduras⁴²¹.

Igualmente, como se indicaba en la sección anterior, si el análisis morfológico de las claves puede aportar información de sus funciones tectónicas pero también simbólicas, como se ha querido mostrar con las claves horadadas, su estudio junto a los nervios permite conjeturar interesantes hipótesis sobre los procesos constructivos de los edificios que han sido objeto de investigación en esta tesis doctoral. En realidad, sería incompleto realizar un estudio de las claves sin tener en cuenta las nervaduras que en ella concurren, pues la renovación de su perfil estuvo acompañada, en ocasiones, de modificaciones en la forma de las claves e, incluso, de la incorporación o el abandono de algunos motivos iconográficos determinados, hecho que supone una evolución que permite avanzar en las acotaciones cronológicas y, también, estilísticas⁴²². No pretendo afirmar con ello que la introducción de un nuevo perfil o motivo iconográfico implicase necesariamente un cambio rotundo en la morfología de la clave, pero sí que muy a menudo las bóvedas de crucería y sus nervios incorporaron factores de modernidad que se tradujeron paralelamente en el cierre de las crucerías con claves sensiblemente diferentes de las hasta entonces utilizadas⁴²³. De esta manera, las molduras y formas de los nervios, que vienen determinadas por la respectiva plantilla con la que son talladas las dovelas, le otorgan un valor estético al conjunto que posibilita acotar cronologías conforme a los usos decorativos.

De forma general, las claves han sido objeto de estudio como complemento o referencia en otras investigaciones, bien como elemento arquitectónico o bien decorativo, pero pese a su incuestionable riqueza sobre todo iconográfica, pocas veces han sido objeto de un estudio exhaustivo⁴²⁴. Asimismo, esta afirmación puede

⁴²¹ Rabasa Díaz, E. "La construcción medieval de bóvedas". En: Navascués Palacio, P. (dir.). *Ars mechanicae: ingeniería medieval en España*. Madrid, 2008, pp. 121-124. Idem. *Forma y construcción en piedra: de la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*. Tres Cantos, 2000, pp. 48-55.

⁴²² Ya en el siglo XIX trabajó sobre este asunto: Paley, F. A. *A manual of gothic moldings: with directions for copying them and for determining their dates*. London, 1891.

⁴²³ Son muchos más los tipos de nervios clasificados que los tipos de claves, por lo que en este capítulo me centraré principalmente en el análisis de los primeros y utilizaré las claves de bóveda como apoyo a mis hipótesis.

⁴²⁴ Existen análisis parciales, por ejemplo, en la Corona de Aragón, donde se han estudiado de forma individual las claves de bóveda de la catedral de Girona: Calzada Oliveras, J. *Las claves de bóveda de la Catedral de Gerona*. Barcelona, 1975; de la catedral de Barcelona: Kostuch, D.A. *The sculpture of the keystones of Barcelona Cathedral*. Tesis Doctoral. Columbia University, 1985. Farrando Boix, R. *Estudi i interpretació de les claus de volta de la Catedral de Barcelona*. Barcelona, 2003; y del monasterio de Pedralbes: Baqué Prat, N. "Les claus de volta de l'església de Santa Maria de Pedralbes". En: Balasch Pijoan, M.E.; Español Bertrán, F. (eds.). *Elisenda de Montcada una reina lleidatana i la fundació del Reial Monestir de Pedralbes*. Lleida, 1997, pp. 59-105. Por otro lado, también han sido

extenderse al estudio de los nervios cruceros, pues debe recurrirse a la historiografía francesa e inglesa para encontrar un trabajo centrado en los diferentes tipos de perfiles que se fueron sucediendo en un territorio y/o cronología determinados⁴²⁵. Las líneas que siguen pretenden ofrecer un análisis de los 29 perfiles de nervios que fueron aplicados en las bóvedas de crucería de los edificios religiosos de la diócesis tarraconense erigidos entre 1150-1350⁴²⁶. No obstante, el criterio de ordenación de este capítulo no se rige por su devenir cronológico porque, a mi modo de ver, resultaba confuso y obligaba al lector a ir y venir constantemente a diferentes espacios de un mismo conjunto arquitectónico, hasta más de tres y cuatro veces en algunos casos dada su embergadura. Por este motivo, he optado por organizar el discurso por edificios, para ofrecer una concepción completa del proceso constructivo del conjunto en cuestión a través del levantamiento de sus bóvedas de crucería, desde las más primitivas hasta las más complejas, y respaldando algunas acotaciones cronológicas con los motivos iconográficos esculpidos en sus claves, especialmente los de carácter heráldico⁴²⁷.

La importancia de los escudos de armas en las claves de bóveda tarraconenses ha sido injustamente valorada. En términos de Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal, “el emblema heráldico, sea territorial, personal o de linaje, supone un símbolo visual que proporciona información sobre su poseedor”⁴²⁸, lo que resulta muy sugestivo en el intento de acotar la cronología constructiva del espacio que lo alberga⁴²⁹. Según dichos autores, son dos las principales razones que llevaron a sus poseedores mandar colocar sus escudos en una obra arquitectónica: manifestar pertenencia y dejar memoria personal de una buena obra. No obstante, no fueron los únicos fines perseguidos, porque bajo los blasones se esconden ideas como la exaltación del linaje, la demostración de la promoción y el patronato, la obtención de beneficios

estudiadas las claves de bóveda de la diócesis de Vitoria: Ugalde Gorostiza, A.I. *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria*. Vitoria, 2007.

⁴²⁵ Si bien es cierto que algunos autores como Ugalde o Navarro han incorporado el estudio de las nervaduras de las bóvedas de crucería en sus tesis doctorales, no las han analizado desde una perspectiva de conjunto e intentando establecer una cronología evolutiva: Ugalde, *Una mirada al cielo*, pp. 74-92. Navarro Fajardo, J. C. *Bóvedas valencianas de crucería de los siglos XIV al XVI. Traza y montea*. Tesis doctoral. Valencia, 2004, pp. 130-147. Asimismo, en el estudio de los edificios medievales del Camp de Tarragona, Liaño ha analizado en algunas ocasiones los perfiles de los nervios de las bóvedas de crucería, aunque tampoco lo ha hecho en conjunto y comparándolos entre ellos: Liaño Martínez, E. *Contribución al estudio del gótico en Tarragona*. Tarragona, 1976. En cuanto a la historiografía europea, durante mis estancias en París y Poitiers, he tenido acceso a los trabajos de Enlart, Aubert, Mussat y Timbert, entre otros, centrados parcialmente en el análisis de los perfiles de nervios con la intención de ofrecer un estudio evolutivo y cronológico para comprender mejor los procesos constructivos de los edificios que los albergan: Enlart, C. *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance. Première partie. Architecture Religieuse*. Vol. II. Paris, 1929. Aubert, M. “Les plus anciennes croisées d'ogives, leur rôle dans la construction”. *Bulletin Monumental*, 93-1 (1934), pp. 5-67. Idem. “Les plus anciennes croisées d'ogives, leur rôle dans la construction. (Suite et fin)”. *Bulletin Monumental*, 93-2 (1934), pp. 137-237. Idem. *L'architecture cistercienne en France*. Vol. I. Paris, 1943. Mussat, A. *L'architecture gothique dans l'ouest de la France aux douzième et treizième siècles*. Paris, 1963. Timbert, A. “Documents pour l'histoire de l'architecture médiévale: propos et dessins de Pierre Rousseau sur la modénature de Notre-Dame de Chartres, de Saint-Julien du Mans et de Saint-Germer-de-Fly”. *Bulletin de la Société des fouilles archéologiques et des monuments historiques de l'Yonne*, 24 (2007), pp. 9-40.

⁴²⁶ El resultado de este análisis ha generado una tabla de clasificación cronológica en la que se recogen los 29 tipos de nervios identificados en los edificios de la diócesis de Tarragona erigidos entre 1150 y 1350. En este catálogo se han contado dos de ellos, los números 4a y 16a, como perfiles diferentes, aunque en el texto se analizan junto al tipo de nervio del que derivan. Para su consulta véase el *Anexo II* del volumen II.

⁴²⁷ Este mismo criterio es el que rige el *Anexo I*, concretamente la *Documentación gráfica de la segunda y tercera parte*.

⁴²⁸ Martínez de Aguirre, J.; Menéndez Pidal, F. *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*. Navarra, 1996, p. 21.

⁴²⁹ Así lo han creído Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal, quienes en su obra destacaron el valor que el estudio de las armerías podía encerrar para el conocimiento de las obras artísticas en las que aparecen: *Ibidem*, p. 109.

espirituales o el adaptarse a las modas artísticas⁴³⁰. En cuanto a las armas reales, solían incluirse no como signo inequívoco de su promoción, sino como ambientación, como seña de prestigio o como expresión del patronato que ejercía el rey sobre la iglesia⁴³¹. Huelga decir, conforme a los autores, que las claves de bóveda se convirtieron en una ubicación muy adecuada para exhibir emblemas heráldicos puesto que culmina el edificio en el que quiere dejar constancia de protección o promoción⁴³². Este fenómeno comenzó a extenderse desde el último tercio del siglo XIII y alcanzó un gran desarrollo en el XIV con diferentes posibilidades: podía darse en los adelaños de la clave, entorno al motivo central esculpido; podía pintarse sobre un escudo que hoy vemos liso por la probable pérdida de su policromía; o podía esculpirse y policromarse. Indiscutiblemente era el sistema más apropiado para dejar memoria de un patronazgo, por lo que se hizo habitual en las capillas privadas que proliferaron desde comienzos del siglo XIV.

En cuanto al orden establecido en este capítulo, se ha considerado oportuno realizar una breve reflexión sobre el papel de la Orden del Císter en la difusión y la *Introducción de la bóveda de crucería en los edificios religiosos de la diócesis de Tarragona*. Seguidamente, se ha estimado necesario redactar un breve epígrafe titulado *Los diferentes tipos de nervaduras en los edificios religiosos tarraconenses (1150-1350)* para analizar y clasificar cronológicamente los 29 perfiles identificados en las bóvedas de crucería tarraconenses erigidas entre 1150-1350. El siguiente apartado, que es el verdadero núcleo de este estudio, comprende las aplicaciones concretas de las mencionadas nervaduras en las construcciones de carácter sacro que comprenden el territorio de la Tarraconense y su comparación con las hipótesis cronologicohistóricas de numerosos eruditos sobre el devenir de las obras de los edificios que las albergan. Sin ánimo de desacreditar ninguna de sus contribuciones, aquí me propongo aportar un nuevo análisis centrado en estos elementos arquitectónicos olvidados, teniendo en cuenta la documentación conservada y publicada que alude a los conjuntos edilicios que los emplean, ya sea a través de donaciones, fundaciones, celebraciones o contratos, y los vestigios que todavía hoy se conservan, con la voluntad de delimitar más o precisar al máximo las cronologías constructivas hasta ahora propuestas. Primero, me he centrado en las grandes construcciones como son la propia catedral y los monasterios cistercienses de Santa Maria de Poblet, Santes Creus, Santa Maria de Vallbona de les Monges y Santa Maria de Vallsanta; segundo, en las parroquias de los términos de Vallverd, Guimerà, Montblanc, l'Espluga de Francolí, Ciutadilla, Conesa y Montagut; y, por último, en otros edificios religiosos, como el convento de Sant Francesc de Montblanc o la iglesia de Santa Maria del Vilet, y en pequeñas capillas o tramos de bóveda conservados en edificios reformados en cronologías más avanzadas como el convento de la Mercè de Montblanc, Sant Miquel de Miquel o Sant Jaume de Vallespinosa, entre otros. Finalmente, se culmina el capítulo con una breve recapitulación de los resultados obtenidos tras este estudio.

⁴³⁰ Los autores remiten a la afortunada expresión que Chiffolleau llamó como la contabilidad del Más Allá: Chiffolleau, J. *La Comptabilité de l'au-delà: les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Age*. Roma, 1980. Cfr. *Ibidem*, p. 22.

⁴³¹ *Ibidem*, pp. 21-28.

⁴³² *Ibidem*, p. 38.

2. LA INTRODUCCIÓN DE LA BÓVEDA DE CRUCERÍA EN LA DIÓCESIS DE TARRAGONA

Responder a las preguntas de cuándo, dónde y cómo surgieron las bóvedas de crucería es una tarea difícil de resolver como se ha expuesto en el capítulo precedente, porque existe una presunción de origen tanto en Italia como en Inglaterra⁴³³. Sin embargo, rastrear su difusión puede parecer menos complejo pues, aunque su intervención no fue exclusiva, los cistercienses desempeñaron un importante papel como “misioneros de algunas técnicas y fórmulas del arte gótico”⁴³⁴ prácticamente en toda Europa. De hecho, es posible afirmar que la bóveda de crucería se incorporó en la arquitectura religiosa de la diócesis de Tarragona de la mano de la Orden del Císter cuando en 1150 el conde de Barcelona, Ramon Berenguer IV (1113-1162)⁴³⁵, donó al abad Sancho de la abadía de Fontfroide, localizada cerca de la ciudad de Narbona, en la provincia del Languedoc, un extenso territorio junto al río Francolí conocido como *hortus populetum*, con la finalidad de que levantaran un nuevo monasterio cisterciense, hoy Santa Maria de Poblet⁴³⁶.

Si bien es cierto que los cistercienses no inventaron la bóveda de crucería, el sentido práctico que los caracteriza los llevó a incorporar y extender su uso paulatinamente tanto en las iglesias como en las dependencias de sus monasterios, pues se trataba de un sistema sencillo y económico para solucionar los problemas de la cubierta. Además, la rápida expansión de la Orden, cuya arquitectura fue contemporánea a los inicios del arte gótico, les permitió implementar este sistema de cobertura, junto a otros elementos, en todas las regiones donde estaban establecidos siendo

⁴³³ Mientras algunos autores han defendido que fueron las experiencias constructivas anglonormandas las que llevarían al gótico de la Île-de-France, otros han considerado que fueron las bóvedas lombardas las que tuvieron una influencia decisiva en su desarrollo: Grodecki, L. *Arquitectura gótica*. Madrid, 1977, pp. 37-39. Frankl, P. *Arquitectura gótica*. Madrid, 2002, p. 75. Sobre el tema véase el capítulo 3 de la primera parte de esta tesis doctoral. En el caso de la Península Ibérica, Boto y Abella recientemente han demostrado la implicación del rey Alfonso VIII y su esposa Leonor de Aquitania en la génesis de la arquitectura gótica en la Península Ibérica y en particular en el reino de Castilla, a partir de un análisis de conjunto centrado en importantes edificios del reino: Santo Domingo de la Calzada, la catedral de Ávila, el monasterio de Santa María de Huerta, la catedral de Cuenca o Las Huelgas de Burgos. En todos ellos han detectado soluciones góticas, como son sus bóvedas de crucería, que parecen tener su origen tanto en la región de la Île-de-France como, en algunos casos, en las de Anjou, Poitou y Touraine. Esta tesis fue expuesta por los autores en el congreso internacional *Sant'Andrea di Vercelli e il Gotico europeo agli inizi del Duecento*, celebrado en Vercelli del 29 mayo al 1 junio de 2019, bajo el título “La nascita della prima architettura gotica in Castiglia sotto il regno di Alfonso VIII”, y actualmente se encuentra en prensa. Aprovecho esta nota para agradecerles haberme permitido leer el texto pese a ser todavía inédito.

⁴³⁴ La expresión original *missionnaires de quelques techniques et formules de l'art gothique* fue propuesta por Valle para desmentir y corregir la que designa a los cistercienses como *missionnaires de l'art gothique*, aplicada por primera vez por Baron de Roisin y retomada por Dohme en sus estudios, según indica el autor. Esta afirmación tuvo una gran repercusión en numerosos historiadores que han estudiado la arquitectura de la Orden del Císter uniéndola a la expansión de la arquitectura gótica. De hecho, Valle señala que prácticamente todos los libros que aluden a este estilo comienzan con un estudio sobre la arquitectura de la Orden: Valle Pérez, J.C. “Les fondements de l'architecture de l'ordre de Cîteaux”. *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 13 (1982), p. 325, nota 38.

⁴³⁵ Conviene recordar que Ramon Berenguer IV se había relacionado con anterioridad con la Orden del Císter. Según Altisent, en la región de la Provenza había colaborado en la fundación de Le Thoronet (1136). En el reino de Aragón, favoreció en más de una ocasión al monasterio de Veruela, fundado en 1146 por el noble Pedro de Atarés, señor de Borja, de acuerdo con los testimonios documentales: Altisent, A. *Història de Poblet*. Abadía de Poblet, 1974, p. 28.

⁴³⁶ Sobre el monasterio de Poblet remito, por el momento, a: Domenech i Montaner, L. *Historia y arquitectura del Monasterio de Poblet*. Valladolid, 2013, (Barcelona, 1927), pp. 3-4. Santacana Tort, J. *El Monasterio de Poblet (1151-1181)*. Barcelona, 1974, pp. 18-26. Altisent, *Història de Poblet*, pp. 25-29. VVAA. “Santa Maria de Poblet (Vimbodí)”. En: Pladevall Font, A. (dir.). *Catalunya Romànica*. Vol. XXI. *El Tarragonès. El Baix Camp. L'Alt Camp. El Priorat. La Conca de Barberà*. Barcelona, 1995, pp. 556. Liaño Martínez, E. “Monasterio de Santa María de Poblet”. En: Pérez González, J.M. (dir.). *Enciclopedia del Románico en Cataluña. Tarragona*. Aguilar de Campoo, 2015, pp. 346-347.

normalmente los primeros en utilizarlo. Sin embargo, los cistercienses no tomaron de la bóveda de crucería todas las consecuencias que se derivan de su uso, lo que conllevó que sus construcciones fueran plenamente románicas, tanto en su planta como en su sistema de soporte, espesor del muro, iluminación, diseño espacial, etc⁴³⁷. Torres Balbás, en referencia a la Península Ibérica, afirmó que el elemento gótico más temprano en traspasar los Pirineos fue precisamente la bóveda nervada hacia 1170, lo que favoreció que durante los últimos años del siglo XII edificios totalmente románicos se cubrieran con este tipo de bóvedas en sustitución de las de medio cañón y arista proyectadas, en ocasiones, al comenzarlos⁴³⁸. El autor también defendió el importante papel que ejerció justamente la orden cisterciense en el desarrollo arquitectónico y en la difusión de las bóvedas nervadas fuera de Francia, aunque consideró que en la Península su intervención no fue exclusiva, pues también debe tenerse en cuenta la ejercida mediante las grandes iglesias seculares e, incluso, algunas abadías benedictinas⁴³⁹.

Son numerosos los estudios que defienden la diversidad que presentan las construcciones de la Orden del Císter, así como la inexistencia de una escuela artística propia, pues las características que presentan sus obras, en gran parte, son específicas de las regiones originales de la Orden, sobre todo de la Borgoña, o específicas de la zona donde se encuentran los conjuntos arquitectónicos⁴⁴⁰. Sin embargo, conforme a Valle, existen algunos rasgos comunes que comparten estos monumentos, como la necesidad de simplificación y sencillez, la austeridad absoluta, la desnudez ornamental, la búsqueda del equilibrio en el interior, el predominio de líneas y ángulos rectos, etc⁴⁴¹. Una de las causas que debieron de incentivar el uso de la bóveda de crucería en las edificaciones cistercienses fue el sistema de filiación entre monasterios. Aunque todas las abadías de la Orden eran de *pleno iure*, con la finalidad de que no decayera la disciplina y se aplicaran las correcciones necesarias, el abad de la casa madre tenía el deber de visitar una vez al año las casas que dependían de él. Asimismo, el procedimiento de construcción de los edificios también debió de tener un importante papel en su difusión. De acuerdo con Valle, los monjes, ayudados por hermanos legos y también por trabajadores laicos locales, fueron los responsables de la construcción de los monasterios⁴⁴². De hecho, es sabido que el maestro de obras

⁴³⁷ Valle, "Les fondements de l'architecture", p. 325, nota 38. Las primeras bóvedas de crucería de la iglesia del monasterio de Poblet no deben entenderse como propiamente góticas. De acuerdo con Martínez Álava, aunque estructuralmente son muy parecidas, las de crucería manifiestan una estilización y sistematización que no está presente en los primeros ejemplos que se analizarán en esta tesis doctoral, pues tanto su diseño como los perfiles de las nervaduras todavía son poco evolucionados. Algunos autores como el mismo Martínez Álava, han utilizado términos como "bóveda de arcos cruzados" o "bóveda de ogivas", entendiendo por *ogivas* simples arcos de refuerzo: Martínez Álava, C. *Del románico al gótico en la arquitectura de Navarra. Monasterios, iglesias y palacios*. Pamplona, 2007, p. 63, nota 18. Azcárate, J. M^a. *Arte Gótico en España*. Madrid, 1990, capítulo 1, nota 3, p. 417. Sin embargo, en esta tesis doctoral se las denominará igualmente bóvedas de crucería o bóvedas nervadas, pues en la lectura del texto se intentará dejar claro su carácter primitivo.

⁴³⁸ Torres Balbás, L. "Los treinta últimos años del siglo XII". En: Torres Balbás, L. *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico. Arquitectura gótica*. Vol. VII. Madrid, 1952, p. 12.

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 28.

⁴⁴⁰ Aunque la bibliografía es extensa, Valle incluye en su artículo algunos títulos que abordan esta cuestión: De Gusmao, A. "O problema da unidade cisterciense". En: De Gusmao, A. *A expansão de arquitectura borgonhesa e os mosteiros de Cister em Portugal*. Lisboa, 1956, pp. 237-320. Aubert, M. "L'architecture cistercienne au XIIe et au XIIIe siècle". *Revue de l'Art*, 81 (1937), pp. 217-232. Idem, *L'architecture cistercienne en France*. Idem. "Existe-t-il une architecture cistercienne?". *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1 (1958), pp. 153-158. Eydoux, H.P., "L'abbatiale de Morerueta et l'architecture des églises cisterciennes d'Espagne". *Citeaux in de Nederlanden*, 5 (1954), pp. 173-207.

⁴⁴¹ Valle, "Les fondements de l'architecture", p. 316.

⁴⁴² *Ibidem*, pp. 317-318 y 326-327, nota 48.

solía ser un miembro de la orden y que, muy a menudo, iban de un lugar a otro para trazar los planos y dirigir las obras de construcción del nuevo cenobio⁴⁴³. Esto permitió la creación de una tradición arquitectónica, pues solían utilizar los mismos procesos constructivos que habían visto en sus abadías originales propiciando, gracias al sistema de filiaciones adoptado, la imitación de los grandes monasterios de la orden que acabaron convirtiéndose en auténticos modelos⁴⁴⁴. Aunque no fueron verdaderamente innovadores, existió un continuo intercambio de ideas y procesos constructivos de los que los monjes fueron los portadores, introduciendo en las regiones donde se establecían nuevas fórmulas desconocidas y exóticas pero, al mismo tiempo, comunes en su lugar de origen, que acababan fundiéndose con la tradición local existente⁴⁴⁵. En este sentido, conviene aclarar que no se dieron unos rasgos específicos en la planta y el alzado de las abadías cistercienses, ya que existía una cierta libertad de someterse a los estándares de simplicidad que marcaba la Regla; no obstante, sí que conllevó la difusión de ciertas técnicas constructivas como la bóveda de crucería⁴⁴⁶.

Por otro lado, debió de ser por medio de los artífices y obreros locales, que contribuyeron a levantar los templos cistercienses y que luego participaron en la construcción de iglesias seculares, que se propagó su influencia arquitectónica y el uso de la bóveda de crucería, a pesar de su emplazamiento en lugares apartados que

⁴⁴³ Martínez Buenaga aportó una pequeña lista de algunos casos concretos de la Península Ibérica, por ejemplo el *faber Alberto* en Sobrado; *Bernardo de Portaregia*, en Poblet; *Félix, magister operis* en Moreruela; *Martín de Nogarol* y *Gil Rubio, operarius* en Rueda; *Pascasio* también *operarius* en el monasterio de Piedra; *Guillermo de San Martino, operarii* en Benifassá; a los que añade las *operarias* documentadas también en el monasterio de Casbas o *Fra Berenguer de Fortuny* en Valldigna; Martínez Buenaga, I. *La arquitectura cisterciense en Aragón. 1150-1350*. Zaragoza, 1998, p. 22. La figura del *operarius* asumía la gestión de todo lo que concernía a la construcción, conservación y embellecimiento del edificio desde un punto de vista administrativo. Percibía y administraba los bienes y rentas, adquiría y disponía de los materiales, se preocupaba por las vías de financiación, determinaba la cuantía de los salarios y regulaba el inicio de los talleres. La importancia adquirida por esta figura en las fábricas hispanas ha llevado a plantear la hipótesis de que gozaran de un amplio conocimiento en el campo de la arquitectura. Sin embargo, no existe ninguna evidencia para pensar que el conocimiento de la arquitectura fue una condición *sine qua non* para desempeñar el cargo de *operarius*. Conforme a Sánchez Márquez, el cargo fue generalmente asumido por canónigos o monjes sin conocimientos técnicos: Sánchez Márquez, C. “El perfil del *operarius* y la administración de la obra en las catedrales hispanas (siglos XII-XIII)”. *Anuario de Estudios Medievales*, 50/1 (2020), pp. 443-471. En el caso concreto de las comunidades cistercienses hispanas, a partir de algunas noticias extraídas de documentos de la Orden, se ha pretendido justificar dos cuestiones: que las fábricas cistercienses fueron alzadas casi exclusivamente por arquitectos pertenecientes a la comunidad monástica y que estos “monjes constructores” se trasladaron de un territorio a otro para diseñar y dirigir las obras de edificación de nuevos monasterios según el modelo arquitectónico de Clairvaux. No obstante, el autor ha desmentido esta visión, un tanto mitificada, de la existencia de los monjes constructores, pues aunque la documentación confirma la presencia del *operarius* en el seno de las comunidades cistercienses hispanas, cree que la verdadera labor de los monjes enviados a las nuevas fundaciones de la Orden fue la supervisión de la edificación, tanto desde un punto de vista institucional como constructivo, pero no como arquitectos. La arquitectura cisterciense se gestó, afirma, en las manos de maestros de obra laicos y conversos: Idem, “¿Arquitectos o administradores? Sobre el mito de los monjes constructores en el Císter”. *Territorio, Sociedad y Poder*, 14 (2019), pp. 85-105.

⁴⁴⁴ A modo de ejemplo citaré el vínculo que existe entre las salas capitulares de las comunidades de Veruela, La Oliva y Sacramenia respecto a la de su abadía madre, l’Escaldieu en Bigorra, y que fue señalado por: Martínez de Aguirre, J. “Imagen e identidad en la arquitectura medieval hispana: carisma, filiación, origen, dedicación”. *Codex Aquilarensis*, 31(2015), pp. 135-140.

⁴⁴⁵ Es importante hacer hincapié en la participación de maestros locales en las construcciones cistercienses, pues la asimilación de las influencias autóctonas se explica precisamente por su intervención en los edificios. A modo de ejemplo, el autor propone las marcas de cantero como un testimonio de la presencia de mano de obra local. Por otro lado, añade que el número de monjes reunidos en un monasterio era relativamente pequeño para la labor de construcción y, además, su presencia en el coro les obligaba abstenerse a menudo de su presencia en la cantera: Valle, “Les fondements de l’architecture”, pp. 326-327, nota 48.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, pp. 317-318.

parecía condenar sus formas a infecundidad⁴⁴⁷. Esto explicaría que pocos años después en la catedral de Tarragona ya se plantearan las cubiertas directamente con bóvedas de crucería, tal como proponen las investigaciones más recientes⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ Torres, “Los treinta últimos años del siglo XII”, p. 34.

⁴⁴⁸ Boto Varela, G. “*Inter Primas Hispaniarum urbes, Tarraconensis sedis insignissima*. Morphogenesis and Spatial Organization of Tarragona Cathedral (1150-1225)”. Boto Varela, G.; Kroesen, J.E.A. (eds.). *Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe. Architecture, Ritual and Urban Context*. Turnhout, 2015, pp. 85-109. Véase también la nueva monografía sobre el edificio: Boto Varela, G. (coord.). *La Catedral de Tarragona. Arquitectura, discursos visuales y liturgia (1150-1350)*. Aguilar de Campoo, 2022.

3. LOS DIFERENTES TIPOS DE NERVADURAS EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS TARRACONENSES (1150-1350)

3.1. Las más arcaicas nervaduras de tradición románica

Los perfiles de nervaduras de las primeras bóvedas de crucería de los edificios religiosos de la diócesis de Tarragona pertenecen a tres tipologías y se presentan como los más simples. El primero y más antiguo, el núm. 1 del *Anexo 2*⁴⁴⁹, conformado por un baquetón liso y de sección circular, se ha localizado en la iglesia del monasterio de Poblet, concretamente en las bóvedas de la girola y de la nave lateral del Evangelio, y en la catedral de Tarragona, las correspondientes a los ábsides secundarios y a los dos primeros tramos de las naves laterales. El segundo tipo el núm. 2, formado por un baquetón semicircular unido a una base rectangular más ancha, se ha identificado en el presbiterio, los brazos del transepto y la nave central de la basílica tarraconense, en los dos tramos primitivos de la capilla de Santa Tecla la Vella y en el tramo central del crucero de la pequeña iglesia de Sant Martí de Vilaverd, muy cerca de Montblanc. Por último, el núm. 3 está compuesto por una faja gruesa, sin molduras y de sección rectangular y se encuentra en algunas de las bóvedas más antiguas de la diócesis, como las de la iglesia, la sacristía y el templete del *lavacrum* del monasterio cisterciense de Santes Creus, y en los dos tramos de la nave transversal de la iglesia del Pla de Santa Maria. No obstante, su aplicación se extiende en cubiertas fechadas en el siglos XIII y XIV de los cenobios de Poblet y Santes Creus, pese a que en otros edificios ya se hacía uso de nervaduras más complejas decoradas con formas cóncavoconvexas. De acuerdo con Carrasco, su éxito prolongado en el tiempo podría explicarse por su simplicidad estructural y, por lo tanto, su economía en términos de construcción y ornamentación, o por la voluntad de definir jerarquías entre los espacios en la función de la representatividad y privacidad de los mismos⁴⁵⁰. Precisamente, las dependencias que fueron cubiertas con este tipo de nervadura son la sala de monjes y el noviciado, que actualmente corresponden a la biblioteca, el refectorio y dormitorio de conversos del monasterio de Poblet, así como la sala de monjes del de Santes Creus, es decir, dependencias necesarias y de habitación pero de menor importancia a nivel litúrgico o funcional, con lo que estoy de acuerdo con la hipótesis explicativa de Carrasco.

3.2. Las nervaduras del siglo XIII

A lo largo del siglo XIII continuaron las obras en los grandes centros eclesiásticos como los monasterios Santes Creus, Poblet y Vallbona de les Monges o la catedral de Tarragona, donde se hizo uso de bóvedas de crucería con nervios más avanzados y complejos por las formas cóncavoconvexas que presentan. Como se observa en el *Anexo 2*, se han identificado 9 tipos de nervaduras diferentes que pueden esclarecer el

⁴⁴⁹ Con la voluntad de no reiterarme en el texto, a partir de esta mención únicamente se señalará el número del nervio al que se hace alusión sin remitir constantemente al anexo que corresponde.

⁴⁵⁰ Carrasco Hortal, J. *La estructura gótica catalana: sobre los conceptos de medida y espacio. El problema de la forma en la cubierta*. Tesis doctoral. Barcelona, 2002, p. 64.

panorama constructivo de la diócesis Tarraconense, así como su cronología aproximada.

El perfil de nervio núm. 4a, conformado por un baquetón central unido mediante una arista de ángulo recto a un bocel semicircular que reposa sobre la base rectangular, fue aplicado en la catedral de Tarragona y en los monasterios cistercienses de Poblet y Santes Creus. Concretamente, en la sede tarraconense, lo encontramos en las bóvedas del claustro, donde se combinó con los perfiles de nervios núm. 5, compuesto por dos baquetones remachados por un filete central que, mediante una arista de ángulo recto, están unidos a un bocel semicircular que reposa sobre la base rectangular, y núm. 6, conformado por un baquetón que, mediante una arista de ángulo recto, está unido a una gola que reposa sobre la base rectangular. En el monasterio de Poblet, también se utilizó para cubrir las galerías del claustro, aunque aquí se han detectado algunos tramos que presentan una ligera diferencia en cuanto a su remate que me ha llevado a clasificarlos como el núm. 4b. En realidad, los perfiles núm. 4a y 4b son prácticamente idénticos y únicamente les diferencia el filete esculpido en la base rectangular incorporado en el 4b, al parecer sin ningún motivo cronológico aparente, pues en el claustro tarraconense se identifican perfiles de ambos tipos de forma aleatoria. No obstante, en el del monasterio de Poblet es en los primeros seis tramos de la galería sur donde se identifica el perfil 4a, mientras que en el resto ya se incorpora el filete mencionado del 4b. Por último, el núm. 4a, como he adelantado, se aplicó también en las bóvedas de la sala capitular del monasterio de Santes Creus.

Un perfil de nervio parecido al núm. 4a y que se ha clasificado con el núm. 7, se encuentra también en el monasterio de Poblet: en el templete del *lavacrum* y en el cimborrio y la galilea de la iglesia, cuya diferencia radica en la moldura de unión con la base rectangular. En este caso, se compone por un baquetón combinado con un talón mediante una arista de ángulo recto, y también fue utilizado en las bóvedas que cubren las galerías este y sur del claustro del monasterio femenino de Vallbona de les Monges. Todavía en el cenobio populetense, concretamente en la sala capitular, se aplicó el perfil de nervio núm. 9, el cual no se ha localizado en ninguna otra edificación de la diócesis: conformado por un baquetón central unido a una mediacaña y enmarcada por dos aristas de ángulo recto, seguidas por un pequeño bocel semicircular que sirve de unión a la base rectangular.

Continuando con la numeración, el núm. 8, de sección rectangular, se conforma por dos baquetones articulados por una mediacaña a modo de cinta central y con otra mediacaña enmarcada por aristas de ángulo recto que los une a la base rectangular. Este tipo de nervadura se ha identificado en la pequeña capilla de Sant Pau del Seminari, así como en los arcos perpiaños del claustro tarraconense, concomitancias que han resultado muy reveladoras para la datación de la capilla, como se verá en los siguientes epígrafes. En cuanto a los núm. 10 y 11, se han identificado en el interior de la catedral de Tarragona: el primero se exhibe en el cimborrio y se compone por dos baquetones bajo una amplia base rectangular, unidos por dos filetes que recorren todo el nervio longitudinalmente; el segundo, aplicado en los tres últimos tramos de las naves laterales, se conforma por dos baquetones unidos mediante una cinta central decorada con losanges, ensamblados a la base rectangular mediante una pequeña mediacaña. Finalmente, el perfil de nervio núm. 12 solamente se ha localizado en el

cimborrio del monasterio cisterciense de Vallbona de les Monges y consiste en un rectángulo doblemente achaflanado.

Huelga decir que durante este período las crucerías dejaron de utilizarse únicamente en edificios de gran envergadura y se aplicaron también en pequeñas iglesias como la de Sant Martí de Vilaverd y Sant Ramon del Pla de Santa Maria, analizadas en el apartado precedente por ostentar nervaduras arcaicas de tradición románica como las de la catedral tarraconense y el monasterio de Santes Creus, respectivamente, o Sant Pau del Seminari de Tarragona, como ya he señalado.

3.3. Las nervaduras de transición: del siglo XIII al XIV

De acuerdo con Aubert, a partir de la segunda mitad del siglo XIII las molduras de los nervios cruceros comienzan a estilizarse, llegando algunos de ellos a perfilarse en un baquetón adelgazado en forma de almendra⁴⁵¹. Un tipo de nervio que, conforme a Mills, se aplicó en las primeras obras góticas de la *Ile-de-France* pero que en la Corona de Aragón, especialmente en Catalunya, no fue demasiado popular⁴⁵². De hecho, en la diócesis de Tarragona, fue utilizado únicamente en dos edificios muy cercanos entre ellos: el monasterio de Vallbona de les Monges y la iglesia de Santa Maria de Guimerà. Por su parte, Navarro ha identificado esta tipología en su tesis doctoral como uno de los perfiles más elementales de las crucerías góticas valencianas, utilizado para cubrir, por ejemplo, la sacristía vieja del monasterio de Santa María de Benifassà, en Castellón, y el ábside de la iglesia del Salvador de Sagunto, en Valencia, ambas del siglo XIII, es decir, contemporáneas a las tarraconenses como justificaré en esta parte de la tesis doctoral.

Las nervaduras de transición utilizadas corresponden a la núm. 13, que se conforma por un baquetón almendrado flanqueado de otros dos de sección circular que reposan sobre la base rectangular; y la núm. 14, compuesto un baquetón almendrado sobre una base rectangular más ancha. La primera fue la más extendida, pues se aplicó en las nervaduras que sostienen la bóveda de crucería del presbiterio de la iglesia de Vallbona de les Monges, que difiere del resto del edificio, y en los tres tramos que originalmente conformaban la iglesia de Santa Maria del término de Guimerà. Por otro lado, la segunda únicamente se utilizó en las dos tramos de bóveda que cubren la sala capítular del mencionado cenobio cisterciense.

3.4. El siglo XIV

Al parecer, este perfil almendrado debió de ser el precedente del filete dorsal que se incorporó como motivo decorativo al baquetón central de las nervaduras en las bóvedas de los conjuntos arquitectónicos del norte de Francia durante el último tercio

⁴⁵¹ Aubert, *L'architecture cistercienne en France*, p. 264.

⁴⁵² Mills, E.L. "A group of catalan fourteenth century churches". *The Art Bulletin*, vol. 19, 3 (1937), p. 413. El autor no aporta ningún ejemplo en concreto, aunque puede observarse en edificios tan destacados como el deambulatorio de la catedral de Noyon, Notre Dame de Reims, la capilla inferior de la Saint Chapelle de París o en la cabecera de Notre Dame de Rouen.

del siglo XIII, y pasó a la zona meridional alrededor de 1270 siendo la catedral de Saint-Étienne de Limoges y el crucero de Saint-Nazaire de Carcassone los ejemplos más antiguos, conforme a Héliot y Mencl⁴⁵³. Poco después, entre finales del siglo XIII y principios del XIV, este recurso emigró al sur del país y se incorporó en conjuntos arquitectónicos cistercienses franceses⁴⁵⁴. Domenech i Muntaner lo identificó por primera vez en las bóvedas del monasterio de Poblet construidas durante la prelatura del abad Ponce de Copons (1316-1348)⁴⁵⁵. No obstante, durante la investigación de la tesis, he podido comprobar que este recurso decorativo se incorporó por primera vez en la bóveda de la capilla de Sant Salvador de la catedral de Tarragona, cuya cubierta debió de erigirse *ante quem* 1302 y, por lo tanto, con algunos años de anterioridad respecto a Poblet. Este filete ornamental introduce un cambio significativo en la morfología de los nervios que, a excepción de los de sección rectangular, se aplicó prácticamente en todas las bóvedas de crucería tarraconenses. De este modo, su aparición y utilización es un claro ejemplo de uso decorativo que permite avanzar en las acotaciones cronológicas de las bóvedas, pues su presencia en las nervaduras nos traslada automáticamente al siglo XIV, en casi todos los casos.

Explicito que en casi todos los casos porque en la propia catedral lo encontramos con algunos años de anterioridad. Cuando todavía no se habían concluido las cubiertas de la nave central, la citada capilla de Sant Salvador, ubicada en el primer tramo de la lateral de la Epístola, fue reformada aplicando en su bóveda un nuevo perfil, el num. 15: un baquetón rematado por un filete dorsal y unido a una gola mediante una arista de ángulo recto. No obstante, también se utilizó en bóvedas de crucería más avanzadas cronológicamente. En la propia catedral se encuentra en la capilla del claustro de la Mare de Déu de la Guia, en la pequeña sacristía adjunta a Santa Maria dels Sastres, en la capilla de Santa Bàrbara y en los nervios terceletes de la bóveda estrellada que cubre la capilla de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges. Fuera de la seo, también se ha identificado en la capilla del claustro del convento de Sant Francesc de Montblanc y en las bóvedas del claustro del monasterio de Santes Creus, con excepción de seis tramos de la panda oeste.

Huelga decir, que a la etapa inicial en la que se cierran bóvedas de crucería en edificios románicos, le sucede un período de penetración y afianzamiento del estilo gótico, en el que despuntan diversas tendencias utilizadas en importantes centros eclesiásticos, aunque con alguna notable excepción en el medio rural⁴⁵⁶. Sin embargo, a partir del siglo XIV, el uso de las crucerías se extendió hasta las parroquias más pequeñas y recónditas de la diócesis de Tarragona, lo que conllevó una importante diversificación del perfil de los nervios. Si desde 1180, cuando se estaría trabajando en la iglesia del monasterio de Poblet y levantándose las primeras bóvedas de la catedral tarraconense, hasta 1300, momento en que se incorpora el filete dorsal como elemento ornamental en las nervaduras, se suceden 15 perfiles diferentes; desde la aparición del mencionado filete decorativo hacia 1300, hasta 1350, año en el que finaliza la investigación de esta tesis doctoral, se han identificado otros 16. Conforme al análisis que he elaborado, no

⁴⁵³ Héliot, P.; Mencl, V. "Mathieu d'Arras et les sources méridionales et nordiques de son oeuvre à la cathédrale de Prague. En: *La naissance et l'essor du gothique meridional aux XIIIe siècle*. (Cahiers de Fanjeaux, 9). Toulouse, 1974, p. 110.

⁴⁵⁴ Aubert, *L'architecture cistercienne en France*, p. 265.

⁴⁵⁵ Domenech, *Historia y arquitectura*, pp. 247-248.

⁴⁵⁶ Así lo advierte también Ugalde en referencia a la diócesis de Vitoria: Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 74.

se siguió ningún criterio cronológico en el uso de un perfil u otro, como parece que sí ocurrió durante los años precedentes, sino que se utilizan todos ellos de forma simultánea.

Siguiendo con la numeración de las nervaduras, la núm. 16 fue una de las más utilizadas en la diócesis tarraconense durante el siglo XIV, y se compone por un baquetón decorado con un filete dorsal, una mediacaña enmarcada por aristas de ángulo recto y un bocel que lo une a la base rectangular. Entre los edificios en que fue aplicada destaca el monasterio de Poblet, donde se encuentra en el claustro y en las bóvedas de la nave de la Epístola; en los cuatro tramos que conforman la iglesia de Sant Miquel de l'Espluga de Francolí⁴⁵⁷; en el presbiterio del monasterio cisterciense de Vallsanta; en las capillas de la Santíssima Trinitat y de Sant Antoni, ahora dedicada al Roser, en la parroquia de Guimerà; en la capilla del *Corpus Christi* de Sant Miquel de Montblanc; y en la capilla sur de la iglesia de Sant Jaume de Vallespinosa, de la que desconocemos su dedicación.

El perfil de nervio de sección rectangular más común y utilizado en la diócesis de Tarragona durante el siglo XIV fue el núm. 17, compuesto por una faja gruesa, sin molduras, de sección poligonal, y con los costados labrados a bisel. Entre las obras más relevantes, fue utilizado para cubrir dos estancias del campanario de la catedral tarraconense, el cimborrio del monasterio de Santes Creus, la cocina del de Poblet, pequeñas iglesias como Sant Jaume de Montagut y Sant Jaume de Rocamora, y algunas capillas como la única que conserva Sant Joan Baptista de Vallverd o las laterales de Santa Maria de Querol.

El perfil núm. 18, conformado por un baquetón decorado por un filete dorsal, enmarcado por un bocelete y una media caña unida a otro bocel mediante una arista de ángulo recto, fue el aplicado en la segunda etapa constructiva de las bóvedas de crucería de la iglesia del monasterio de Vallbona de les Monges: a excepción del presbiterio, en el que se utilizó el perfil de nervio núm. 13, los demás tramos se cubrieron en cronologías más avanzadas y aplicando este nuevo tipo de nervadura. También en la catedral tarraconense se observa el mismo tipo de nervio en la cubrición de las capillas del *Corpus Christi* y de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges, concretamente en sus nervios cruceros.

Continuando con la numeración, al contrario de los perfiles analizados hasta el momento, el núm. 19, compuesto por un baquetón decorado con un filete dorsal, enmarcado por un talón y unido mediante una arista de ángulo recto a un bocelete que reposa sobre la base rectangular, fue aplicado únicamente y según las evidencias conservadas, en algunas capillas de pequeñas parroquias. Así pues, lo encontramos en la capilla del cuarto tramo abierta en el lado del Evangelio del convento de Sant Francesc de Montblanc; en tres de las capillas de la iglesia de Sant Miquel, también en Montblanc⁴⁵⁸; y en la de Santa Maria de Sant Llorenç de Rocallaura.

En el convento de Sant Francesc de Montblanc se utilizó en el ábside y en la capilla abierta al tercer tramo en el lado de la Epístola un perfil de nervio derivado del núm. 17 pero algo más complejo: una faja gruesa, sin molduras, de sección poligonal, con

⁴⁵⁷ Conviene señalar que la bóveda de crucería de la cabecera parece haber sido restaurada, especialmente la clave de bóveda. De hecho, el nervio es ligeramente diferente al labrado en el resto de tramos de la iglesia, pero se ha analizado de forma conjunta porque, pienso, esta diferencia se debe precisamente a una restauración.

⁴⁵⁸ Concretamente en la dels Sants Doctors, la de Sant Joan y la de Sant Jaume.

los costados labrados a bisel y culminada por un baquetón decorado con un filete dorsal, clasificado con el núm. 20. Asimismo, en la pequeña iglesia de Santa Maria del Vilet, sufragánea de la iglesia de Sant Martí de Maldà, se ha identificado otro perfil de nervio que recuerda al de Sant Francesc pero aún más moldurado, el núm. 22: una faja gruesa y labrada a bisel, decorada en ambos lados por un bocel semicircular y rematada por un baquetón decorado por un filete dorsal.

El tipo de nervio núm. 21 es, junto al núm. 16, otro de los más utilizados en las bóvedas tarraconenses durante la primera mitad del siglo XIV. Conformado por un baquetón decorado con un filete dorsal y una mediacaña, combinados por una arista de ángulo recto, que reposa sobre la base rectangular, fue aplicado en importantes conjuntos edilicios como son los monasterios de Santa Maria de Poblet, concretamente en las capillas laterales de la nave de la Epístola, y de Santa Maria de Vallsanta, aquí en las perimetrales del ábside. Por otro lado, también se utilizó en las parroquias de Sant Salvador de Vimbodí y Sant Miquel de l'Espluga de Francolí. Por último, también se ha localizado en construcciones más modestas como la capilla del quinto tramo en el lado de la Epístola y la del tercer tramo en el lado del Evangelio del convento de Sant Francesc de Montblanc y las tres capillas góticas que se conservan del convento de la Mare de Déu de la Serra también en el término de Montblanc.

En este punto de la enumeración ya es posible advertir que la diversidad que ofrecen las bóvedas de crucería y sus diferentes tipos de nervios en los edificios de la diócesis tarraconense durante el siglo XIV imposibilita establecer una secuencia evolutiva de los mismos, así como fijar los límites cronológicos precisos que separen unas etapas de otras. Es muy difícil afirmar que a ciertos períodos de tiempo le corresponden nervios con unas molduras propias y específicas, por lo que más bien se debe hablar de tendencias o preferencias por un tipo u otro en función del lugar donde se encuentre el conjunto arquitectónico o, también, del taller que haya trabajado en él. De hecho, únicamente uno de los dieciséis perfiles parece que fue utilizado en un momento y espacio claramente delimitados; me refiero al núm. 23, que se conforma por un baquetón decorado por un filete dorsal, un bocelete y una gola que reposa sobre la base rectangular, y que parece que fue aplicado en un arco cronológico de aproximadamente 30 años: entre 1327 y 1359, como justificaré en los siguientes epígrafes de esta segunda parte. Esto ocurre en las capillas perimetrales de la iglesia de Santa Maria de Montblanc; en las capillas de Sant Eloi y de Sant Llorenç del convento de la Mercè, también en Montblanc; en la capilla del cuarto tramo del lado de la Epístola de Sant Francesc de Montblanc; y en las capillas de Sant Bernat y de los Alemany del monasterio cisterciense de Vallsanta. Desde luego, la concentración de estas iglesias a nivel geográfico no tiene nada de casual.

El perfil de nervio núm. 24, compuesto por un baquetón decorado por un filete dorsal enmarcado por un bocel y una mediacaña, combinados por una arista de ángulo recto, que lo unen a la base rectangular, se ha localizado en dos edificios de la provincia del Urgell: en la iglesia de Sant Miquel de Ciutadilla y en la panda norte del claustro del monasterio cisterciense de Vallbona de les Monges. Asimismo, el núm. 25, conformado por un baquetón decorado por un filete dorsal y un talón que reposa sobre la base rectangular, fue aplicado únicamente en los dos tramos de bóveda que cubren la nave del templo de Santa Maria de Conesa.

En lo que se refiere a las nervaduras núm. 26 y núm. 27, fueron aplicadas en la capilla de Santa Maria dels Sastres de la catedral de Tarragona. Esta construcción, además, es un ejemplo de la diversidad de perfil de nervio que se utilizaban de forma contemporánea, pues mientras en la sacristía se aplicó el ya mencionado núm. 15, en la capilla se optó por una combinación de dos perfiles completamente diferentes. El núm. 26, compuesto por un baquetón decorado por un filete dorsal y unido a un talón mediante una arista de ángulo recto, sirve de unión entre las siete claves menores con forma de cupulitas hexagonales; y el núm. 27, aplicado en los cruceros de la bóveda estrellada, se compone por un pequeño bocel que, combinado por una arista de ángulo recto, une la base rectangular a una mediacaña acusada, cuyas puntas se unen en el centro formando un ángulo cóncavo.

Para finalizar, añadiré que los dos últimos perfiles de nervio clasificados aunque se escapan de las cronologías a las que se ciñe esta tesis doctoral, se han incluido en la clasificación del *Anexo 1* puesto que se han identificado en algunos de los edificios que serán estudiados en este apartado. Así, el núm. 28, se compone por un baquetón decorado por un ancho filete dorsal y, combinado por una arista de ángulo recto, una media caña que reposa sobre una base de sección poligonal, con los costados superiores labrados a bisel, fue utilizado en unos tramos muy concretos de la galería occidental del claustro de Santres Creus. Por otra parte, el núm. 29, de perfil triangular y conformado por la sucesión de dos cavetos unidos a una base rectangular, fue aplicado en las sacristías adjuntas a la capilla de Sant Salvador de la catedral de Tarragona; en las capillas abiertas a la nave de Santa Maria de Conesa; y en la única capilla gótica que conserva la pequeña iglesia de Santa Maria de Tamarit.

4. APLICACIONES CONCRETAS: LAS GRANDES CONSTRUCCIONES DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA

4.1. El monasterio de Santa Maria de Poblet

En 1151 el conde Ramon Berenguer IV extendió la carta de confirmación, dirigida al abad Sancho de la abadía francesa de Fontfroide⁴⁵⁹, de los terrenos necesarios para construir un monasterio de la Orden del Císter⁴⁶⁰. Aunque, según Altisent, no debió de ser hasta 1153 cuando se estableció en el lugar una comunidad plenamente constituida y dirigida por el abad Guerau, es posible que algunos monjes fueran enviados a partir de 1151 para hacerse cargo de la tramitación del documento y de solventar las necesidades más urgentes para la llegada del resto de hermanos⁴⁶¹. Durante los primeros años y mientras se edificaban los edificios provisionales previos al monasterio definitivo, la comunidad debió de ocupar algunas construcciones preexistentes, quizá el lugar conocido como *Granja Mitjana*, una villa romana localizada muy cerca del conjunto arquitectónico actual, en el camino de Prades⁴⁶². Entre las primeras y más importantes construcciones se encuentra la capilla de Sant Esteve, un pequeño templo de dos niveles cubierto con bóveda de cañón apuntada⁴⁶³. A su alrededor se localizaron otras dependencias como el claustro, de proporciones más reducidas que el claustro mayor, o la *domus abbatis*, actualmente desaparecida⁴⁶⁴.

4.1.1. La iglesia

La primera noticia documental relativa a las construcciones del monasterio fecha de 1163, cuando Arnau de Bordells realizó una donación de veinte sueldos anuales, con los términos *singulis annis dabo in festivitae Assumptionis Beate Marie XX solidos ad edificandum domum petrinam in monasterio Populeti*⁴⁶⁵. Aunque la palabra *domum* resulta ambigua y también pudo ser utilizada para aludir al dormitorio de monjes o a una iglesia provisional⁴⁶⁶, se cree que fue en la década de 1160 cuando se proyectó y se comenzó a construir la iglesia mayor de Poblet, bajo el amparo del conde de Barcelona⁴⁶⁷. De hecho, en 1166, consta la confirmación y ampliación del permiso de

⁴⁵⁹ De acuerdo con Santacana, Ramon Berenguer IV debía de conocer y tener relación con los cistercienses mediante las abadías de la Orden fundadas en el sur de Francia, donde viajaba con cierta frecuencia. Precisamente, en 1150, poco después de la conquista de Lleida y Tortosa, el conde viajó a Arles y Narbona acompañado de Guillem de Montcada, Ponç de Cervera, Gerald de Jorba, Bernard de Bell-lloch, Ramon de Pujalt y otros nobles. Para el autor se trata de un viaje decisivo para la fundación de Poblet, pues es posible que tuviera algún contacto con los monjes de Fontfroide, que estaba muy cerca de Narbona: Santacana, *El Monasterio de Poblet*, p. 17.

⁴⁶⁰ Los documentos transcritos pueden consultarse en: Ibidem, pp. 449-451, docs. 1 y 2.

⁴⁶¹ Altisent, *Història de Poblet*, pp. 28-29.

⁴⁶² Liaño, "Monasterio de Santa María de Poblet", p. 347.

⁴⁶³ La planta inferior es de menor altura, de aparejo más grande e irregular y se le ha atribuido un uso funerario a modo de cripta. Por otro lado, la planta alta fue usada como iglesia propiamente dicha y está cubierta con bóveda de cañón apuntada sobre una gruesa moldura que actúa como imposta: Ibidem, pp. 349-350.

⁴⁶⁴ Ibidem, pp. 347-353.

⁴⁶⁵ El documento transcrito puede consultarse en Altisent, A. *Diplomatari de Santa Maria de Poblet. Anys 960-1177*. Vol. I. Barcelona, 1993, p. 200, doc. 250. También en Santacana, *El Monasterio de Poblet*, pp. 482-483, doc. 37.

⁴⁶⁶ Altisent, *Història de Poblet*, pp. 157-158.

⁴⁶⁷ Lozano López, E. Serrano Coll, M. "La renovación arquitectónica en la segunda mitad del siglo XII: el fenómeno de las grandes iglesias en el valle del Ebro". En: Poza Yagüe, M. Olivares Martínez, D. *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*. Madrid, 2017, p. 518. De 1160 fecha el documento firmado por Ramon Berenguer IV y los obispos de Barcelona, Zaragoza y Osona, en el que el conde protegía el

Ramon de Cervera, señor de la Espluga Jussana, actual Espluga de Francolí, al abad Hugo y a sus monjes de extraer toda la piedra necesaria para la construcción de las dependencias en todo su dominio del término⁴⁶⁸. Seguramente, entre ellas, se incluía su iglesia, pues solo cuatro años más tarde se documentan algunas noticias que la mencionan directamente, como la donación particular de Pere d'Oló y su esposa Dolça⁴⁶⁹, o las de importantes personalidades como el rey Alfonso II⁴⁷⁰ y el prelado tarraconense Hug de Cervelló⁴⁷¹. De nuevo, en 1184 vuelven a mencionarse las *operi ecclesie predicti monasterii* en el testamento de Ramon de Boixadors, a las que lega una granja en Tarrés⁴⁷². Por otro lado, Altisent recuerda que las donaciones que constan al monje Bernardo de Portaregia, *operarius*, también debieron de destinarse a los trabajos de construcción del monasterio, entre los que debemos considerar los de la iglesia⁴⁷³.

Las obras debieron de comenzar por la cabecera que, de acuerdo con Lozano y Serrano, ya estaría concluida y en funcionamiento en 1185, pues en una referencia documental de los hermanos Guillermo y Pedro Balb se menciona la iluminación del altar mayor⁴⁷⁴. Asimismo, dos años más tarde constan otros dos documentos con legados para la luminaria del templo: uno de Bord de Girona, quien cedió 100 sueldos de renta anual para el mantenimiento de una candela en la iglesia del monasterio⁴⁷⁵; y otro, nuevamente de los hermanos Guillermo y Pedro Balb, quienes donaron un *campum terre et alodii* en el término de Lérida con el compromiso, por parte de la comunidad, de que *ante altare ecclesie Populeti* hubiera siempre una lámpara encendida por el bien del alma de Berenguer de Mont-ral y de sus padres⁴⁷⁶.

En cuanto a su finalización, se cree que debe fecharse durante los últimos años del siglo XII, pues a partir de este momento todos los donativos destinados a la iglesia tienen como fin iluminar y embellecer sus capillas. De hecho, en 1176 el rey Alfonso

cenobio prohibiendo bajo la pena de mil sueldos la invasión de las casas, granjas y cabañas de Poblet, además de otorgarle notables privilegios: Altisent, *Diplomatari de Santa Maria de Poblet*, pp. 179-180, doc. 216.

⁴⁶⁸ Conforme a Altisent, este documento es especialmente significativo porque prueba que antes de 1166 la comunidad de Poblet ya extraía piedra de la Espluga Jussana y, seguramente, también edificaban, pues el permiso de Ramon de Cervera confirma y amplía una autorización anterior para hacerlo: Altisent, *Història de Poblet*, p. 158. El documento transcrito puede consultarse en Altisent, *Diplomatari de Santa Maria de Poblet*, pp. 225-226, doc. 289; y en Santacana, *El Monasterio de Poblet*, pp. 499-501, doc. 56.

⁴⁶⁹ El documento reza *donamus Domino Deo et monasterio Beate Marie de Populeto et operi eiusdem ecclesie, campum nostri alodii, quem habemus in terminio Illerde, in Fontaneto*: Altisent, *Diplomatari de Santa Maria de Poblet*, pp. 292-293, doc. 387.

⁴⁷⁰ *dono atque in perpetuum concedo, Domino Deo et ecclesie Sancte Marie de Populeto et omnibus fratribus ibidem*: Altisent, *Diplomatari de Santa Maria de Poblet*, pp. 280-281, doc. 369.

⁴⁷¹ En el testamento de Hug de Cervelló, firmado en 1171, figuran, entre otras donaciones, una destinada *ad opus populetensis ecclesiae*: Villanueva, J. *Viage literario a las iglesias de España*. Vol. XIX. Madrid, 1851, pp. 265-267, doc. 18.

⁴⁷² AHN, Cod. 922 B, f. 201v-202v. Cfr. Altisent, *Història de Poblet*, p. 158.

⁴⁷³ Ibidem, pp. 157-159. Por ejemplo, en el testamento de Guillem Alcarràs de 1176, en el que pide ser enterrado en Poblet, indica que debe diez morabetinos al hermano Bernardo de Portaregia: *Debeo etiam [...] et fratri Bernardo de Portaregia, X moraberinos*. El documento se encuentra transcrito en Altisent, *Diplomatari de Santa Maria de Poblet*, pp. 418-419, doc. 571.

⁴⁷⁴ Lozano; Serrano. "La renovación arquitectónica", p. 519. En fecha del 26 de agosto de 1185 los hermanos Balb, conocidos hacendados ilerdenses, cedieron al abad Esteban II un honor llamado de Berenguer de Balaguer y Pedro de Arbeca, que daba 21 sueldos anuales de censo con la siguiente condición: *ita tamen ut omni tempore, die ac nocte, ardeat lampas una ante altare Beate Dei Genitricis Marie [...] et sciendum quod hanc lampadem statuimus in perpetuum de ipsis XX et unum solidis*. AHN, Cód. 992B, f. 85r-85v. Cfr. Altisent, A. *La descentralización administrativa del Monasterio de Poblet en la Edad Media*. Abadía de Poblet, 1985, p. 55.

⁴⁷⁵ Ibidem.

⁴⁷⁶ AHN, Cod. 992B, f. 85v. Cfr. Ibidem.

II el Casto ya eligió ser enterrado en el monasterio, dato que utiliza Altisent para suponer que las obras estaban en marcha y suficientemente avanzadas⁴⁷⁷. Más tarde, en 1190, Pedro II imitó la decisión de su padre⁴⁷⁸. Por otro lado, en la década de 1190 continúan las donaciones destinadas a la iluminación y ornamentación de la iglesia: en 1191 Ermengol VIII de Urgell legó una casa en Montblanc para que sus rentas sirvieran para comprar ornamentos de altar⁴⁷⁹; y, en 1193, existe un donativo real de cera para que quemara una vela perpetuamente delante del altar de la Virgen María⁴⁸⁰. Por último, Altisent añade que la unidad que presentan las marcas de cantero en toda la iglesia, desde el ábside hasta la portada, incluyendo las escaleras de caracol y las partes altas del muro, así como las columnas y pilastras, corrobora que el edificio debió de ser erigido en una única campaña constructiva entre la década de 1160 y los últimos años de la de 1190, aproximadamente⁴⁸¹. El resultado (figs. 2/1a y 2/1b) fue una iglesia de planta basilical, con un gran ábside poligonal, cubierto por una bóveda a medio camino entre un cuarto de esfera y una crucería gallonada, reforzada por nervios lisos y de sección circular que convergen en la clave central del arco. Lo envuelve una girola cubierta por siete tramos de crucería, en la que se abren cinco absidiolos semicirculares, dispuestos radialmente, del mismo tipo y altura que las capillas de la nave transversal. El amplio transepto está dotado de cimborrio, que fue construido en el siglo XIV sobre la estructura nervada con clave de anillo del crucero, que corresponde a la primera etapa constructiva⁴⁸². Las naves se conforman por siete tramos cubiertos con bóveda de cañón apuntado en la central y bóvedas de crucería de nervios lisos y sección circular en las laterales⁴⁸³.

Algunos autores han descrito las bóvedas del deambulatorio y de las naves laterales como bóvedas de arista reforzadas con bordones circulares (figs. 2/2a, 2/2b y 2/3)⁴⁸⁴. Sin embargo, aunque presentan un diseño y perfiles poco evolucionados y parecen actuar más como arcos de refuerzo que como cruceros, creo que podrían considerarse

⁴⁷⁷ Altisent, *Història de Poblet*, p. 159.

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

⁴⁸¹ *Ibidem*. Algunos autores no están de acuerdo con la cronología propuesta. Por ejemplo, Liaño ha concluido que lo que fue construido hasta finales de siglo XII fue la cabecera de la iglesia que, hacia 1200, estaría terminada, en uso y separada por un muro provisional que cerraba el espacio ya consagrado al culto. La construcción de las naves, afirma, comenzó en el siglo XIII, aunque no conoce con certeza su cronología, y, una vez avanzadas las laterales, se debieron de completar las partes altas del crucero como paso previo a la construcción de las bóvedas del mismo y de la nave central. Para la autora, las bóvedas de las naves transversal y central son semejantes, aunque no exactas, y las diferencias que observa en ellas con respecto a las de la girola y la nave lateral las atribuye a una interrupción temporal de la obra: Liaño, “Monasterio de Santa Maria de Poblet”, pp. 355-358.

⁴⁸² De acuerdo con Liaño, aunque en ningún momento se previó la existencia de una linterna en el crucero, su construcción en el segundo cuarto del siglo XIV no alteró el aspecto interior del templo: Liaño Martínez, E. “Cimborrios góticos catalanes del siglo XIII”. *Boletín arqueológico. Real Sociedad Arqueológica Tarraconense*, 133-140 (1976-1977), p. 210.

⁴⁸³ Aunque se cree que las dos naves laterales presentaban el mismo aspecto, la de la Epístola fue rehecha en época del abad Ponce de Copons (1316-1348) a causa de las lesiones que debía de presentar por las características del terreno y el empuje de la bóveda central, no suficientemente contrarrestado. Por este motivo, en la actualidad, exhibe un estilo más avanzado en el tiempo, contemporáneo a las capillas contiguas a dicha nave: Portal Liaño, J.; González Moreno-Navarro, J.M. “La iglesia del Real Monasterio de Santa María de Poblet: pasado y presente de un desequilibrio”. En: Huerta, S.; López Ulloa, F. (eds.). *Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción. Madrid, 9-12 de octubre de 2013*. Madrid, 2013, pp. 895-896.

⁴⁸⁴ Domenech, *Historia y arquitectura*, p. 192. Lambert, E. *El arte gótico en España. Siglos XII y XIII*. Madrid, 1977, p. 42. Torres Balbás, L. “Los treinta últimos años”, p. 13. Liaño Martínez, E. “La época del Císter y de las nuevas catedrales en la Corona de Aragón”. En: Lacarra Ducay, M.C. *Arte de épocas inciertas. De la Edad Media a la Edad Contemporánea*. Zaragoza, 2009, p. 54. Portal; González, “La iglesia del real Monasterio”, p. 895

como bóvedas de crucería primitivas que parten del concepto tectónico de las de arista. Se trataría de un paso intermedio entre los dos tipos de bóvedas, donde la intersección de las nervaduras se solucionó con una pieza común que, aunque desprovista de cualquier tipo de decoración⁴⁸⁵, actúa como clave de bóveda tectónicamente hablando⁴⁸⁶. Otro elemento particular que las caracteriza es que los arcos diagonales no muestran en toda su extensión el mismo grosor, es decir, se estrechan en su arranque para penetrar en bisel en los ángulos entrantes formados por los muros y los pilares o entre los arcos perpiaños. De acuerdo con Lambert, esta particularidad se explica por ser la consecuencia lógica de la sustitución de la bóveda de aristas por la de crucería, pues en la primera no era necesario dejar cierto espacio para las intersecciones, como sí lo era para los nervios diagonales⁴⁸⁷. Sin embargo, este recurso fue utilizado en varios conjuntos cistercienses del Midi francés, Gascuña, Languedoc o Narbona, entre los que se encuentra la abadía de Fontfroide, la casa madre de Poblet (fig. 2/434)⁴⁸⁸. Igualmente, se ha localizado en la Península en las bóvedas del deambulatorio y de las naves laterales de la iglesia del monasterio de Veruela, en Aragón, y en las salas capitulares de este mismo monasterio y del de La Oliva, en Navarra. En los dos conjuntos se observan bóvedas nervadas, cuyos arcos diagonales se unen en una clave común desprovista de decoro y se estrechan en su arranque enjarjándose en bisel. De acuerdo con las fuentes textuales, la iglesia de Veruela debió de concebirse en la década de 1160, pues en 1168 consta la consagración de la capilla axial por el obispo de Tarazona, en 1173 la de las dos extremas de la girola y en 1178 la consagración de la capilla abierta en el brazo sur del crucero⁴⁸⁹. En cuanto a las bóvedas, Martínez Álava, siguiendo la lógica constructiva observada, consideró que debieron de ser edificadas entre 1170 y 1185, continuando la obra por las partes bajas de los muros perimetrales de las naves⁴⁹⁰ y el resto de estancias del ala del capítulo, secuencia constructiva confirmada por la coincidencia en las marcas de cantero (figs. 2/435a y 2/435b)⁴⁹¹. Lo mismo sucede en la sala capítular, cuya

⁴⁸⁵ Conviene aclarar que la carencia de ornamentación no es necesariamente una característica de una cronología más temprana, sino que podría responder a la simplicidad total, la austeridad absoluta, la desnudez ornamental y la supresión de toda decoración figurada, tanto en pintura como en escultura, que caracterizaba las construcciones cistercienses de acuerdo con el *ordo et equilibrium* que marcaba la Regla. De hecho, no fue hasta el siglo XIII cuando la austeridad primitiva comenzó a relajarse lentamente: Valle, “Les fondements de l’architecture”, pp. 316 y 319.

⁴⁸⁶ Precisamente, Martínez Álava, en referencia a las secciones cilíndricas, afirma que su origen se ha relacionado con Borgoña y Normandía, y con la conversión de la bóveda de arista en bóveda de arcos cruzados; relación que considera especialmente manifiesta en la sala capítular de La Oliva, en la que los encuentros de cruzados y soportes se resuelven a bisel, como en la iglesia de Poblet: Martínez Álava, *Del románico al gótico*, p. 50.

⁴⁸⁷ Lambert, *El arte gótico en España*, p. 34.

⁴⁸⁸ Según Martínez Buenaga, aunque las bóvedas de crucería de la girola son poco evolucionadas y carecen de apoyo directo, no implica un cambio de planes constructivos, sino que se trata de un sistema empleado en la Borgoña, Languedoc y, concretamente, en l’Escale-Dieu, de donde quizá llegó la influencia a Veruela: Martínez Buenaga, *Arquitectura cisterciense en Aragón*, p. 109. Así debió de ocurrir en el monasterio de Poblet, pues la sala capítular de la abadía de Fontfroide está cubierta con el mismo sistema de bóvedas de crucería. Cabe recordar que en 1168 se documenta en Poblet a *Bernardus de Portaregia operarius*, probablemente un monje obrero. Conforme a Domenech, su nombre parece enlazar aún más el monasterio catalán con la abadía de Fontfroide, pues afirma que Puerta Regia era un feudo narbonés establecido seguramente sobre el castillo llamado la Puerta Real de aquella ciudad. De hecho, en 1067 en un contrato entre el conde de Barcelona, su esposa y el vizconde Berenguer de Narbona, aparece la firma de un tal *Aurelius de Porta regia*, lo que ha llevado al autor a deducir que el primer *operarius* conocido de Poblet era narbonense: Domenech, *Historia y arquitectura*, pp. 195-196.

⁴⁸⁹ Martínez Álava, J.C. “Monasterio de Santa María de Veruela”. En: García Guinea, M.A. Pérez González, J. M. (dirs.). *Enciclopedia del románico en Zaragoza*. Vol. II. Aguilar de Campoo, 2010, p. 776.

⁴⁹⁰ Para Martínez Buenaga las bóvedas de las naves laterales pueden relacionarse perfectamente con las de la girola: Martínez Buenaga, *Arquitectura cisterciense en Aragón*, p. 118.

⁴⁹¹ Martínez Álava, “Monasterio de Santa María de Veruela”, p. 776.

construcción se produjo al mismo tiempo que se estaba levantando la cabecera de la iglesia, según las conclusiones de Martínez Buenaga (fig. 2/436)⁴⁹². Por otro lado, la sala capitular del monasterio de La Oliva ha sido relacionada directamente por la historiografía con las de Veruela y l'Escale Dieu por acentuadas concomitancias estilísticas, entre ellas en las nervaduras, que han permitido corroborar su proximidad cronológica (fig. 2/437)⁴⁹³.

Igualmente, la bóveda absidial de la iglesia de Poblet está en consonancia con el carácter temprano de las crucerías del templo. Descrita como a medio camino entre un cuarto de esfera y una crucería gallonada, está reforzada por cuatro nervios, también lisos y de sección circular, que parecen despezados del resto del sillarejo de los gallones y apeados en columnas adosadas (figs. 2/4a y 2/4b)⁴⁹⁴. Según afirmaciones de Torres Balbás, el uso de las bóvedas de crucería en edificios totalmente románicos sin comprender, en ocasiones, la utilidad de los arcos cruceros ni la estructura de las bóvedas de cuyo intradós resaltaban, también se observa en los ábsides semicirculares, donde los constructores siguieron la nueva moda sin entenderla⁴⁹⁵. Para el autor, no se debe a una torpeza sino a la sistematización de una forma: el empleo de dos o cuatro nervios radiales bajo las bóvedas de horno de los ábsides. En algunos casos, los nervios se reunieron en la clave del arco de ingreso, mientras que en otras, como ocurre en Poblet, se separó⁴⁹⁶.

Así pues, la presencia de este tipo de bóvedas nervadas en conjuntos arquitectónicos cistercienses cuyas relaciones de afiliación y de estilo con el cenobio de Poblet han sido destacadas por diversos autores, y cuya datación oscila entre las décadas de 1170 y 1190, permite corroborar la cronología constructiva de su iglesia propuesta por investigadores como Domenech y Montaner, Dimier, Altisent o, recientemente, Lozano y Serrano y, por lo tanto, considerar las bóvedas del deambulatorio y de las naves laterales como las primeras erigidas en la diócesis Tarraconense⁴⁹⁷. Unas bóvedas nervadas que serían el paso previo a las que fueron levantadas en la catedral de Tarragona durante la primera etapa constructiva, cuya cronología debió de ser más

⁴⁹² Martínez Buenaga, *Arquitectura cisterciense en Aragón*, pp. 143-144.

⁴⁹³ Martínez Álava, *Del románico al gótico*, pp. 127-129. Sobre estas analogías, Lambert afirmó que las salas capitulares de l'Escale Dieu, Veruela y La Oliva debieron de ser obra del mismo taller: Lambert, *El arte gótico en España*, p. 108. Sin embargo Crozet, menos concluyente, reconoció que sus afinidades respondían a algo más que una simple coincidencia: Crozet, R. "Recherches sur l'architecture monastique en Navarre et en Aragon". *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 52 (1970), p. 300. Por otro lado, Lampérez planteó la posibilidad de que las iglesias de Veruela y Poblet fueran diseñadas por un mismo maestro procedente de l'Escale-Dieu o de Fontfroide dada la proximidad de los proyectos y sus cronologías: Lampérez Romea, V. *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los elementos y los monumentos. Tomo III*. Madrid, 1930, pp. 380-383. Posteriormente, Martínez Álava, aunque se muestra menos categórico, no ha descartado la hipótesis y ha considerado que las analogías tanto de diseño como de cronología pueden ilustrar una identidad de proyecto que sería realizado en dos lugares diferentes: Martínez Álava, "Monasterio de Santa María de Veruela", p. 776.

⁴⁹⁴ Aunque no con el mismo perfil de nervio, en los monasterios de Fitero y La Oliva, y en la catedral de Tudela, se observan bóvedas muy similares en sus presbiterios, así como también en la capilla axial de Fitero, fechadas todas ellas en las últimas décadas del siglo XII, lo que reforzaría la cronología propuesta para la iglesia del monasterio de Poblet.

⁴⁹⁵ Torres Balbás, "Los treinta últimos años", pp. 13-14.

⁴⁹⁶ Según Torres Balbás, probablemente este avance coincidió con un paso más hacia el goticismo, al transformar en plantas poligonales las hasta entonces semicirculares de presbiterios y capillas de la cabecera. Esta transformación ocurrió, según el autor, ya en el siglo XIII, pero antes tuvo lugar otra intermedia en la que el presbiterio es poligonal exteriormente y semicilíndrico por el interior, como ocurre en Poblet y Moreruela: Torres Balbás, "Los treinta últimos años", pp. 13-14.

⁴⁹⁷ Domenech, *Historia y arquitectura*, pp. 186-196. Dimier, A. *L'art cistercien: hors de France*. Abbaye Sainte-Marie, 1971. Altisent, *Historia de Poblet*, pp. 157-160. Lozano; Serrano, "La renovación arquitectónica", pp. 518-520.

temprana que la propuesta por la historiografía tradicional como se argumentará en las siguientes líneas.

El crucero

La cubierta del crucero ha sido definida como una monumental bóveda de crucería capialzada con una clave discooidal de gran tamaño que recuerda claramente a la utilizada en el mismo espacio de la iglesia de Fontfroide, la abadía madre de Poblet, así como en algunos templos románicos de la región francesa de Auvernia (figs. 2/5a, 2/5b y 2/5c)⁴⁹⁸. Tanto desde el punto de vista constructivo como desde el punto de vista formal, la bóveda del crucero es la parte más moderna de la zona oriental de la iglesia de Poblet⁴⁹⁹, pues para su construcción fue necesario que los cuatro tramos adyacentes estuvieran prácticamente culminados para ejercer su función de apoyo. Por otro lado, el cambio en el perfil de los nervios respecto al de las bóvedas de la girola y de las naves laterales podría sugerir una cronología más avanzada, aunque dentro de una misma etapa constructiva, quizá hacia finales del siglo XII, pues siguiendo el mismo estilo que las bóvedas del deambulatorio y las naves laterales, los arcos diagonales del crucero no muestran en toda su extensión el mismo grosor y se estrechan en su arranque para penetrar en bisel en los ángulos entrantes formados por los arcos formeros de la crucería. Esta es una solución que ya no se encuentra en las construcciones populetanas iniciadas en el siglo XIII. Además, se ha destacado una unidad en las marcas de cantero en todo el perímetro de la iglesia, por lo que se ha deducido una intensa y continuada campaña constructiva del mismo taller⁵⁰⁰. Por ambos motivos, aunque esta bóveda fuera construida con cierta posterioridad a las de la girola y las naves laterales, debió de hacerse con poca diferencia temporal. Recordaremos también que en ese momento no estaba previsto erigir el cimborrio que actualmente culmina el crucero y que fue promovido en el siglo XIV por el abad Ponce de Copons (fig. 2/6)⁵⁰¹.

La galilea

Por otro lado, se desconoce por completo la cronología en que debió de iniciarse la construcción de la galilea de la iglesia (figs. 2/7a y 2/7b), pues la única noticia conservada que alude a su proceso edilicio es la visita canónica del abad de Fontfroide el 4 de mayo de 1298, en la que se especifica la necesidad de reparar las bóvedas de la galilea y de otros espacios del cenobio: *Item tecta ecclesie, claustrii, dormitorii, galilee et officinarum omnium que reparacione indigent infra festum Sanctorum Omnium reparentur*⁵⁰². La carencia de información ha llevado a algunos autores a proponer una fecha aproximada a partir del estudio de la portada de la iglesia. En este sentido, Liaño

⁴⁹⁸ Liaño, "Monasterio de Santa María de Poblet", p. 361.

⁴⁹⁹ Ibidem.

⁵⁰⁰ Altisent, *Història de Poblet*, pp. 159-160.

⁵⁰¹ De acuerdo con Liaño, queda como incógnita sin resolver la pregunta de si el abad pretendía o no eliminar la bóveda de crucería capialzada ya existente y dejar visible desde la iglesia el interior del cimborrio, para aumentar así la iluminación en el interior del templo y, especialmente, en la Capilla Real. El caso es que finalmente su construcción no alteró el aspecto interior del templo: Liaño, "Cimborrios góticos catalanes", p. 210. Idem, "Monasterio de Santa María de Poblet", p. 362.

⁵⁰² Altisent, *La descentralización administrativa*, doc. 28, pp. 331-349, en concreto p. 337.

ha afirmado que debió de erigirse muy avanzado el siglo XIII conforme a las características que presenta el crismón que decora el tímpano de la puerta principal del templo (figs. 2/15a y 2/15b)⁵⁰³. El preciosismo en las formas y los trazos de las letras dispuestas en pendilia en los brazos de la cruz son propios, afirma, de la década de 1260, por la coincidencia que observa con los textos epigráficos de la época. Una vez terminada esta fachada, pasó algún tiempo hasta la construcción de la galilea, aunque no demasiado porque la portada no llegó a deteriorarse por la erosión⁵⁰⁴. Considero que esta hipótesis situaría la construcción de la galilea en una fecha relativamente cercana a la reparación mencionada anteriormente, por lo que creo que el arco cronológico propuesto por la autora es demasiado tardío. Por otro lado, conforme a los estudios de Matarredona y Olañeta, el crismón debió de ser esculpido a principios del siglo XIII, aunque presenta una composición nada frecuente⁵⁰⁵: se trata de un crismón de tipo jaqués, circular, trinitario, de ocho brazos terminados en garra y una cenefa decorada con una guirnalda de tallos y hojas; en la roseta central, enmarcada por un filete circular, se exhibe un *Agnus Dei* que sostiene con su pata delantera el estandarte de la cruz⁵⁰⁶. De hecho, esta cronología hace posible su reinterpretación en la clave de bóveda MPo-Bib-77 (fig. 2/64), localizada en el primer tramo del noviciado, cuya obra debió de realizarse entre 1243 y 1250 durante la misma campaña constructiva que la sacristía, la sala capitular, el locutorio y parte del dormitorio⁵⁰⁷, y donde fue esculpido al revés como si se tratara de un espejo⁵⁰⁸. No obstante, debe ponerse en duda tanto el aspecto como el emplazamiento original del crismón de la portada principal pues, de acuerdo con Altisent, los espacios laterales del tímpano están ocupados por una leyenda que alude a la segunda consagración de la iglesia monacal ocurrida en 1695 con motivo del incendio que había sufrido el coro de monjes en 1575. En ese mismo año, se cree que la superficie del tímpano fue pintada de azul y las letras capitales de la inscripción, de amarillo con sombreado negro. Según el autor, este frontis se encuentra de nuevo en su lugar originario desde 1961⁵⁰⁹, ya que tras el saqueo que sufrió el cenobio a raíz de las desamortizaciones y exclaustaciones de los monjes, la pieza había sido encastada en el muro del extremo sur del crucero, sobre la entrada de la sacristía nueva⁵¹⁰. De hecho, en una fotografía de 1929, conservada en el Museo de Arte Moderno de Tarragona, la puerta principal

⁵⁰³ Liaño, "Monasterio de Santa Maria de Poblet", pp. 362-363.

⁵⁰⁴ Ibidem, p. 363.

⁵⁰⁵ Matarredona Sala, F. *Crismones trinitarios medievales. Un símbolo pétreo genuino de los reinos de Aragón y Navarra. Épocas románica y protogótica (siglos XI-XIII)*. Zaragoza, 2003, p. 290. De acuerdo con el prólogo de dicho estudio, Olañeta ha colaborado activamente en la elaboración de este catálogo, pues es el autor de www.claustro.com, una base de datos divulgativa de crismones trinitarios en la que también se recoge el crismón de la portada del monasterio de Santa Maria de Poblet: http://www.claustro.com/Crismones/Webpages/Tarragona/CrismonFicha_Poblet.htm [consultado por última vez el 15/02/2021].

⁵⁰⁶ En los reinos de Aragón y Navarra existen otros ejemplos de crismones con la roseta central decorada por un *Agnus Dei*: en San Pedro el Viejo de Huesca, en la portada del monasterio de Santa María la Real de la Oliva, en la ermita de San Bartolomé de Aguilar de Codés, etc. El listado completo puede consultarse en: Matarredona, *Crismones trinitarios medievales*, p. 290.

⁵⁰⁷ Así lo indicó Altisent, quien lo justifica por la simultaneidad de los donativos, la unidad constructiva y la presencia de las mismas marcas de cantero en esta ala del claustro: Altisent, *Historia de Poblet*, pp. 163-164.

⁵⁰⁸ Sobre la iconografía y significado de ambos crismones véase en la tercera parte el capítulo 3.4. *El Crismón* de la presente tesis doctoral.

⁵⁰⁹ Ibidem, p. 512.

⁵¹⁰ Liaño, "Monasterio de Santa Maria de Poblet", p. 362.

todavía se presenta sin el característico tímpano y sin las jambas claramente reconstruidas que actualmente lo sustentan (fig. 2/16)⁵¹¹.

A todo esto, conviene señalar una cierta improvisación en la construcción de las bóvedas que cubren la galilea, como si la obra se hubiera paralizado sin ser completada y recuperado posteriormente e, incluso, como si hubiera sido erigida reutilizando elementos de otras dependencias⁵¹². Se advierte en las dos ménsulas del tramo sur encastradas en el muro contiguo a la iglesia que fueron labradas con los arranques de los nervios de perfil rectangular en lugar de moldurado, como el resto de sillares que los componen, y también en las nervaduras de la bóveda central que no respetan el frontis avanzado donde se abre la puerta principal (figs. 2/17a, 2/17b y 2/17c). Este detalle, junto a la alteración del aparejo para colocar las ménsulas que soportan las crucerías, permite corroborar una construcción posterior a la finalización de la portada. No obstante, estoy de acuerdo con la hipótesis de que no debió de pasar demasiado tiempo⁵¹³, pues el tipo de clave, en forma de aspa o de cruz⁵¹⁴ de brazos ligeramente asimétricos y con una pequeña tortera circular esculpida sobre la intersección de los nervios (fig. 2/18), recuerda al del claustro tarraconense (*post quem* 1214), concretamente a la clave CTa-CI-55 (fig. 2/158) que incluso presenta una iconografía similar⁵¹⁵.

4.1.2. El claustro

Todavía hoy se desconoce en qué momento se inició la construcción de las galerías del claustro del monasterio de Poblet, pero diversos autores coinciden en que debieron de ser planteadas al trazar la iglesia, junto con la disposición general de las

⁵¹¹ La fotografía de 45,5 x 58,8 cm es de Hermenegild Vallvé y fue tomada en 1929. Actualmente se conserva en el Museu d'Art Modern de Tarragona con el número de registro 5484.

⁵¹² Este detalle ya fue advertido Liaño, "Monasterio de Santa María de Poblet", p. 363. También es posible que esta reutilización de materiales tuviera lugar durante las reparaciones a las que quizá se sometió después de la visita canónica de 1298.

⁵¹³ Conforme a Carrero, en las iglesias destinadas a los monjes, los laicos tenían un acceso muy restringido y solían quedar relegados a las puertas. En este sentido, las descripciones del coro del monasterio cisterciense de Alcobaça son especialmente evocadoras al recordar las prohibiciones de entrada y la obligada permanencia de los fieles ante el trascoro de los conversos si eran hombres, o en el pórtico de entrada si eran mujeres. De hecho, el autor también recuerda un testimonio iconográfico de las Cantigas de Santa María, en la que se presenta la galilea de Cluny: una estructura a dos alturas que acoge a los monjes en la parte alta, mientras los laicos quedan circunscritos a su piso bajo. La imagen concuerda, además, con el relato incluido en el *Liber Tramitis* de tiempos del abad Odilón de Cluny de principios del siglo XI, en el que especificaba como los laicos debían quedar confinados en el atrio frente a la galilea, para no interrumpir las procesiones de la misma comunidad monástica: *et subter ipsas atrium est ubi laici stant, ut non impediunt processionem*. Por otro lado, las portadas a los pies de estos edificios religiosos permitían pasar únicamente hasta el primer y segundo tramo del edificio en determinados momentos de la liturgia o en festividades concretas, siendo el propio atrio de acceso el espacio reservado a los laicos: Carrero Santamaría, E. "Una simplicidad arquitectónica por encima de los estilos. La iglesia del monasterio cisterciense entre espacios y funciones". En: Albuquerque Carreiras, J. (dir.). *Mosteiros cistercienses. História, Arte, Espiritualidade e Património*. Alcobaça, 2013, pp. 126, 132-134. Así las cosas, la posibilidad de que la galilea populetana fuera un espacio en el que se acogía a los laicos refuerza la hipótesis de que su construcción no debió de prolongarse demasiado en el tiempo una vez culminado el templo.

⁵¹⁴ La forma de la clave depende del espacio abovedado: si el tramo es cuadrado, la clave tiene forma de cruz; si por el contrario el tramo es rectangular, la clave tiene forma de aspa.

⁵¹⁵ En ambos casos se figura una cruz griega patada cuyos brazos se unen en un círculo central. La ficha de estas claves puede consultarse en el *Anexo III* del volumen II de esta tesis doctoral.

dependencias monacales⁵¹⁶. Aunque Altisent afirmó que en 1208 se había producido la primera donación a la obra del claustro⁵¹⁷, es en 1225 cuando fecha la primera referencia conservada. En este año, el rey Jaime I prometió a la comunidad la donación de 200 morabetinos para la fábrica de los claustros, que reconocía deber todavía en julio de 1226⁵¹⁸. Sin embargo, la historiografía defiende que la obra pudo haberse iniciado hacia 1200 por la panda sur, a partir del crucero de la iglesia y tangente con su nave lateral⁵¹⁹, pero al poco tiempo debió de ser modificado el sistema de construcción, pues en el muro perimetral todavía se conservan las marcas de una bóveda anterior que pudo cubrir inicialmente esta galería y que más tarde debió de ser sustituida por la actual (fig. 2/23)⁵²⁰. Asimismo, contó originalmente con un tramo menos, como se deduce por la presencia en el frente del sexto pilar de dos columnillas en lugar de la gruesa semicolumna visible en los anteriores, interpretado como un giro frustrado hacia la galería occidental (figs. 2/24a y 24b)⁵²¹.

El alzado definitivo del claustro populetano se proyectó con bóvedas de crucería, cuyos nervios son los mismos que uno de los aplicados en el claustro tarraconense⁵²², y las obras debieron de comenzar en una fecha cercana a 1225 por la panda colindante a la iglesia (fig. 2/19)⁵²³. En este momento consta que se estaba trabajando en el refectorio de conversos⁵²⁴, donde se han localizado claves de bóveda muy parecidas a las de esta zona claustro. A modo de ejemplo, la MPo-RConv-87 (fig. 2/71) es prácticamente idéntica a la MPo-Cl-19 (fig. 2/26), pues las dos presentan el mismo tipo de flor dialipétala y actinofoma formada por una corola de dieciséis pétalos unidos en un pistilo circular labrado en altorrelieve; lo mismo sucede con las MPo-

⁵¹⁶ Domenech, *Historia y arquitectura*, p. 196. Altisent, *Història de Poblet*, p. 161. Martínez de Aguirre Aldaz, J. “Monasterios cistercienses y premonstratenses catalanes”. En: Yarla Luaces, J.; Boto Varela, G. *Claustros románicos hispanos*. León, 2003, p. 352. Liaño, “Monasterio de Santa María de Poblet”, pp. 366-367.

⁵¹⁷ Conforme al autor, Ermengol VIII de Urgell asignaba una donación a la obra del claustro mayor de Poblet: Altisent, *Història de Poblet*, p. 166, pero en el documento conservado no se hace referencia a este hecho en concreto, ni a ninguna otra obra en Poblet: *Et dimitto monasterio Populeti post obitum matris mee omnes ipsas meas decimas de Menarges et de omni re que ad usum pertinet in suum allodium francum et liberum*. Altisent cita a Finestres como fuente de esta noticia, aunque el cronista tampoco mencionaba el destino de esta dotación: tan solo especificaba que dejaba al abad y al convento todas las décimas de Menargues: Finestres, *Historia de el Real Monasterio*, II, p. 202. Sin embargo, Monfar también afirmó la participación del conde en la obra del claustro: “En su vida, edificaba el rey don Alfonso primero de Aragón, conde de Barcelona, el ilustre y deboto monasterio de Poblet; y el conde, por participar del mérito de aquella santa obra, labró una buena parte del claustro, que es el que queda a mano derecha, cuando salen del refitorio, denotándolo los jaqueles de oro y negro esculpidos en él”: Monfar Sors, D. *Historia de los condes de Urgel*. Vol. I. Barcelona, 1853, p. 430.

⁵¹⁸ Concretamente el autor escribe: “Y viniendo después el Rey a esta su Real Casa de Poblet, demostrò tal afecto y devocion, que se dignò asistir en el Aula Capitular entre los Monges, y en ella hizo donacion de 200 Morabetines Alfonsinos para ayuda de costa de la Fabrica de los Claustros”: Finestres, *Historia del Real Monasterio*, II, p. 244.

⁵¹⁹ Domenech, *Historia y arquitectura*, p. 199. VVAA. “Santa Maria de Poblet (Vimbodí)”, p. 558. Martínez de Aguirre, “Monasterios cistercienses”, pp. 352-353. Liaño, “Monasterio de Santa María de Poblet”, pp. 366-367.

⁵²⁰ Conforme a Liaño, la primitiva bóveda sería de cañón rebajada: Liaño, “La época del Císter”, p. 61.

⁵²¹ Domenech, *Historia y arquitectura*, pp. 199-200. Martínez de Aguirre, “Monasterios cistercienses”, p. 360. Liaño, “Monasterio de Santa María de Poblet”, pp. 366-367.

⁵²² Concretamente el que corresponde a los núms. 4a y 4b: un baquetón central unido mediante una arista de ángulo recto a un bocel semicircular que reposa sobre la base rectangular.

⁵²³ Conforme a Domenech, la influencia y riqueza del monasterio de Poblet aumentaron considerablemente durante el abadiato de Arnaldo de Filella o de Serrallonga (1215-1220), pues son numerosas las donaciones y los señalamientos de sepultura en el cenobio por parte de algunos nobles, así como las compras de fincas del abad. Igualmente, destaca la protección y salvaguardia apostólica y exención de diezmos firmada por el papa Honorio II en 1220, así como la reafirmación de los derechos y propiedades del monasterio por parte de Jaime I dos años más tarde: Domenech, *Historia y arquitectura*, pp. 210-211.

⁵²⁴ Así lo indican los testamentos de Arnau Timor, firmado en 1225, y Guillem de Guàrdia, de 1234, en los que se incluyen dotaciones a la obra del refectorio de conversos: Finestres, *Historia de El Real Monasterio*, II, pp. 241 y 261. Altisent, *Història de Poblet*, p. 163.

RConv-81 (fig. 2/73) y MPo-RConv-82 (fig. 2/74) respecto a la MPo-Cl-44 (fig. 2/27), en las que también exhiben una flor dialipétala y actiniforme, cuyo pistilo está decorado con una cruz. Los parecidos se repiten entre las claves MPo-RConv-88 (fig. 2/70) y MPo-Cl-43 (fig. 2/28), que ostentan una media luna decorada en su parte posterior por bezantes, que envuelve una estrella o el sol; y, aunque de forma menos evidente, entre las MPo-RConv-86 (fig. 2/72) y MPo-Cl-48 (fig. 2/29) que figuran una estrella de ocho puntas. En este sentido, creo que los parecidos permiten llegar a la conclusión de que un mismo taller estaría trabajando contemporáneamente en ambas dependencias pero con artífices diferentes, porque a pesar de que el parecido que existe entre ellas es evidente las claves del claustro presentan una mayor calidad artística que las del refectorio de conversos.

En esta fecha, la iglesia ya estaba finalizada, por lo que fue necesario romper el ordenado aparejo del muro perimetral para remeter las ménsulas de donde arrancan las nervaduras de las bóvedas (figs. 2/25a y 2/25b)⁵²⁵. Este mismo recurso se aprecia en el muro del refectorio, lo que demostraría que cuando se proyectaron las crucerías en esta galería, estaría también finalizado y en funcionamiento⁵²⁶. Sin embargo, no puede decirse lo mismo de la cocina⁵²⁷, de la zona de la sala capitular, ni de la de conversos, donde parece haberse edificado previendo la colocación de las ménsulas para las correspondientes nervaduras (fig. 2/25c). De acuerdo con Martínez de Aguirre, el orden de construcción de los edificios definitivos en los monasterios cistercienses solía repetirse: lo primero y más importante era la iglesia; luego la sala capitular, el dormitorio, el refectorio, la sala de monjes y el lavabo; y una vez concluidos, las obras se centraban en la enfermería y las dependencias de los conversos. Las galerías claustrales solían iniciarse cuando la iglesia estaba terminada o al menos su muro perimetral edificado, aunque no hubieran sido completadas las cubiertas, pues una de las galerías apoyaba en dicho muro⁵²⁸. En este sentido, llama la atención entre las dependencias claustrales de Poblet que las soluciones arquitectónicas aplicadas en el comedor de monjes resulten más tempranas que las de la sala capitular⁵²⁹; así como los testamentos de 1225⁵³⁰, de 1234⁵³¹ y de 1243⁵³² que

⁵²⁵ Así lo señaló Martínez de Aguirre, “Monasterios cistercienses”, p. 353.

⁵²⁶ En el muro perimetral del claustro puede apreciarse un corte en el paramento que viene dado por un cambio en el aparejo y que coincide con la separación entre el refectorio y la cocina, por lo que parece que no fueron edificados al mismo tiempo.

⁵²⁷ Algunos autores han defendido que la obra de la cocina se desarrolló contemporáneamente o con poco años de diferencia a la del refectorio: Liaño, “Monasterio de Santa María de Poblet”, pp. 365-366. Sin embargo, la preparación del muro que comparte con el claustro previendo la colocación de las ménsulas lleva a pensar que, aunque la cocina hubiera sido edificada con anterioridad, durante la década de 1240 debió de sufrir alguna modificación o ampliación que conllevó rehacer dicho muro perimetral.

⁵²⁸ Martínez de Aguirre, “Monasterios cistercienses”, p. 353.

⁵²⁹ Liaño lo ha definido como un edificio de “poderosos muros, ventanas abocinadas y bóveda de cañón apuntado reforzada por fajones, que se apoyan sobre ménsulas a media altura, como las de la nave central de la iglesia”: Liaño, “Poblet y Santes Creus”, p. 19. De hecho, la autora señala analogías entre el refectorio y la nave central de la iglesia y los atribuye a un mismo *magister operis*. No obstante, no coincide con la cronología que propone para la obra de la iglesia, a partir de los primeros años del siglo XIII. De acuerdo con lo expuesto en el apartado anterior, debió de ser finalizada durante la década de 1190, cuando cesan las donaciones destinadas a su construcción.

⁵³⁰ En esta fecha Arnau de Timor dejó su caballo y sus armas, y dotó con 300 morabetinos a la obra del refectorio de los conversos, además de disponer que se le enterrase en el cenobio: Finestres, *Historia de El Real Monasterio*, II, p. 241; III, p. 128.

⁵³¹ Este año fue Guillem de Guàrdia quien dotó con 50 morabetinos a la obra del refectorio de los conversos: *Ibidem*, II, p. 261.

⁵³² Es el caso de Berenguer de Puigverd, quien dejó en testamento 200 morabetinos para la construcción del dormitorio de conversos: AHN, carp. 2219, pergs. 2 y 3. Cfr. Altisent, *Història de Poblet*, p. 164. Cabe recordar que

mencionan dotaciones a la obra del refectorio y del dormitorio de conversos. Con estos datos puede deducirse que a mediados del siglo XIII se estaban edificando tres de los cuatro límites exteriores del claustro: la iglesia, que ya estaba finalizada, el entorno del refectorio y el área de conversos; pero faltaría el correspondiente a la galería del capítulo, cuya construcción solía seguir a la de la iglesia. Conforme a la documentación, la primera dotación que menciona la construcción de alguna de las dependencias destinadas a los monjes es el testamento del conde Ponç de Cabrera de Urgell, firmado el 22 de noviembre de 1243, en el que legaba 500 morabetinos de oro a la obra del dormitorio⁵³³. Seguramente se refería al conjunto del edificio, pues tres años más tarde Guillem de Andani donaba 180 cahíces de trigo a la obra del capítulo y del claustro de monjes⁵³⁴. Igualmente, en 1247, el arzobispo tarraconense Pere d'Albalat cedió al monasterio algunos diezmos y primicias, que le correspondían de lugares del dominio del cenobio, para que fueran destinados a la obra de la sacristía, la sala capitular, el locutorio, el noviciado y el dormitorio⁵³⁵. A estas se le unen otras tres donaciones en 1248, 1249 y 1250, que son significativas por indicar su destino: en la primera, el sacerdote Pere Beld legaba 500 sueldos a la *operi novo dormitorii monachorum*⁵³⁶; un año después, Pere Guerra destinaba 200 sueldos para *specialiter operi novo capituli et dormitorii monachorum*⁵³⁷; y, por último, Pere de Linerola, en su testamento redactado en abril del año siguiente, mandaba hacer un cáliz de plata para la capilla que sería edificada en la nueva sacristía⁵³⁸. En los tres casos se habla de espacios nuevos, hecho que implicaría la existencia de otros viejos a sustituir. Por todo esto, Martínez de Aguirre ha defendido que también en Poblet se habría seguido el orden habitual y, después de la iglesia, se habría alzado una primera sacristía, acompañada de sala capitular, locutorio y dormitorio, que serían sustituidos a partir de la década de 1240, una vez terminado el resto de las dependencias perimetrales⁵³⁹. De hecho, la documentación permite corroborar la existencia de una sacristía en marzo de 1198, cuando la reina Sancha de Castilla, madre de Pedro II, donó un cortijo en Galligans a *Deo et gloriose Semper Virgini Marie de Populeto et sacristie eiusdem loci*⁵⁴⁰. En 1215 vuelve a mencionarse la sacristía como beneficiaria de la cesión que hicieron Esteban de Soria y su esposa Aesendis de un honor en el término de Lleida, que debía devenir en 19 sueldos de censo anual; esta donación la hicieron a Dios, a Santa María de Poblet *et expresse et nominatim sacristie eiusdem cenobii*, en presencia del abad⁵⁴¹. Por

el edificio debió de tener originalmente una cubierta de madera que fue substituida por la actual bóveda de crucería durante el mandato del abad Ponce de Copons.

⁵³³ Finestres, *Historia de El Real Monasterio*, II, pp. 391-392.

⁵³⁴ AHN, carp. 2206, perg. 395. Cfr. Altisent, *Història de Poblet*, p. 163.

⁵³⁵ Finestres, *Historia de El Real Monasterio*, II, p. 395.

⁵³⁶ AHN, carp. 2215, perg. 5. Cfr. Altisent, *Història de Poblet*, p. 164.

⁵³⁷ AHN, carp. 2217, perg. 14. Cfr. *Ibidem*.

⁵³⁸ AHN, carp. 2219, pergs. 2 y 3. Cfr. *Ibidem*.

⁵³⁹ El autor también señala que el muro oriental que cierra las dependencias de la sacristía, la sala capitular, el locutorio y el dormitorio, se alza más al este que el brazo del transepto, alcanzando una profundidad desusada que no se detecta en otras plantas cistercienses del siglo XII y XIII, por lo que sería otro indicativo de esta reedificación en fechas más tardías: Martínez de Aguirre, "Monasterios cistercienses", p. 353.

⁵⁴⁰ Más adelante en el texto vuelve a repetirse la referencia a la sacristía: *Totum ius quod ibi habebat et tenebat sic dono et iure hereditario Beate Marie et sacristie Populeti concedo in perpetuum, franchum et liberum, cum introitibus et exitibus suis, herenum et populatum cum aquis et pascuis, et omnibus qui ad ipsum mansum pertinent et pertinere debent ad bonum intellectum et absque omni contrarietate dono et condedo totum supradictum mansum integre, preter decimum et primiciam*: Pons Marquès, J. *Cartulari de Poblet: edició del manuscrit de Tarragona*. Barcelona, 1938, pp. 97-98, doc. 164.

⁵⁴¹ Altisent, *La descentralización administrativa*, p. 74. El documento completo se encuentra transcrito en dicha publicación: pp. 303-304, doc. 3.

otro lado, cabe recordar que en 1225, durante la visita de Jaime I, el rey asistió a la sala capitular junto a los monjes, donde prometió la donación de los 200 morabetinos a la fábrica de los claustros⁵⁴².

Así las cosas, como indica la documentación y conforme a la hipótesis de Martínez de Aguirre con la que estoy de acuerdo, las bóvedas debieron de proyectarse al mismo tiempo que se estaban renovando estos espacios, en la década de 1240 para la panda oeste colindante al dormitorio de conversos (fig. 2/20), y entre las de 1240 y 1250 para la este (fig. 2/21), destinada al capítulo⁵⁴³. En lo que se refiere a la galería norte (fig. 2/15), de la que carecemos de noticias sobre la edificación de la cocina, es nuevamente el análisis de la iconografía que ostentan algunas claves de bóveda lo que permite fecharla en un momento cercano a 1243. Me refiero a la MPo-CI-32 (fig. 2/30) y la MPo-CI-31 (fig. 2/31), que exhiben los escudos de armas del conde de Urgell y de la familia Cardona, respectivamente. Del primero, se tiene constancia de su dotación a la obra del dormitorio de monjes en 1243, año en el que muere y pide ser enterrado en el monasterio⁵⁴⁴; por otro lado, su hijo y heredero Àlvar de Cabrera pagó al cenobio 10.000 sueldos jaqueses a cuenta de Jaime I en 1245⁵⁴⁵, y, más tarde, hizo una nueva donación de 500 morabetinos más otros 500 que había legado su padre⁵⁴⁶. Sobre la familia Cardona, se conoce que fue la responsable de uno de los primeros legados que recibieron los monjes de Poblet⁵⁴⁷, pero además Domenech y Montaner afirmó que Ramon Folch VIII fue enterrado en el monasterio hacia 1243, hecho que normalmente venía acompañado de una dotación importante⁵⁴⁸.

De este modo, salvo la sur que pudo ser construida con algunos años de antelación según las analogías que mantiene con el refectorio de conversos, tres de las pandas del claustro populetano parece que fueron erigidas en un mismo arco cronológico, entre

⁵⁴² Finestres, *Historia del Real Monasterio*, II, p. 244.

⁵⁴³ Conviene señalar que algunas de las dotaciones destinadas a las dependencias de esta panda también mencionan el claustro, como la de Guillem de Andani, dato que creo que respalda esta hipótesis. Igualmente, en un pergamino fechado el 19 de diciembre de 1252, el abad Castellots y sus monjes exponen que recibieron en su día un legado de 3.500 sueldos de Barcelona del difunto arzobispo tarraconense Pere de Albalat. Queriendo cumplir el abad y la comunidad el deseo del prelado, disponen por este documento que la dotación la asignaban a la *operi maioris claustris nostri*. Es decir, que no solamente se construían las dependencias claustrales, sino también las galerías: Altisent, *La descentralización administrativa*, pp. 79-80; pp. 312-314, doc. 12.

⁵⁴⁴ Finestres, *Historia de El Real Monasterio*, II, pp. 391-392. Conforme a Domenech, fue enterrado en la capilla conocida como de los Condes de Urgell: Domenech, *Historia y arquitectura*, pp. 146-147.

⁵⁴⁵ Altisent, *Història de Poblet*, p. 134. Conviene mencionar que la clave MPo-CI-33 (fig. 2/32) ostenta otro escudo de armas con tres palos de gules que podrían ser el rey de Aragón, por lo que la noticia del pago de los 10.000 sueldos jaqueses a cuenta de Jaime I podría explicar la presencia de ambos emblemas colocados de forma consecutiva. Si así fuera, la cronología propuesta para esta panda del claustro en relación a la heráldica de las claves se vería reforzada. Por otro lado, recordaré que el uso de tres palos y no de cuatro puede explicarse por la típica inestabilidad en el número de esta época: Montaner Frutos, A. *El señal del Rey de Aragón: historia y significado*. Zaragoza, 2013, (Zaragoza, 1995), p. 38. Por otro lado, por cronología y por relación matrimonial, este escudo también podría pertenecer a Cecília de Foix, hija de Roger Bernat II de Foix, y esposa desde 1256 de Àlvar de Cabrera. De hecho, ambas señales heráldicas campean en la doble tumba de los condes, originalmente colocada en el monasterio de Bellpuig de les Avellanés pero actualmente conservada en The Metropolitan Museum of Art de Nueva York (The MET): <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471320> [consultado por última vez el 16/03/2022].

⁵⁴⁶ Altisent, *Història de Poblet*, p. 135. Como su padre, fue enterrado en el cenobio, en la capilla de los condes de Urgell: Domenech, *Historia y arquitectura*, p. 147.

⁵⁴⁷ En 1151 Ramon, Guillem, Guillerma y Ramon Folch de Cardona cedieron al monasterio el derecho de extraer una carga de sal por semana; después, en 1184, toda la cantidad que se creyese necesaria: Finestres, *Historia del Real Monasterio*, I, p. 146. Domenech, *Historia y arquitectura*, p. 156.

⁵⁴⁸ El vizconde de Cardona habría sido enterrado en uno de los sarcófagos grandes de piedra, lisos, del cementerio detrás de la capilla de Sant Bernat: Domenech, *Historia y arquitectura*, p. 138.

1240 y 1260. De hecho, las bóvedas de las cuatro galerías presentan en todo su conjunto una cierta homogeneidad constructiva que no se ajusta con la hipótesis de que su fábrica se dilatara en el tiempo hasta 1298 cuando consta el *claustrum opere inchoato*. Los nervios presentan el mismo perfil en todos los tramos excepto en los seis primeros de la panda colindante a la iglesia, señalada por la historiografía como la primera en construirse. Aun así, la diferencia es mínima, pues solo difiere en una pequeña arista de ángulo recto que decora la unión entre los bocelos laterales y la base rectangular de nervio, y que no se observa en las bóvedas de la mencionada galería⁵⁴⁹. En cuanto a las claves, también se manifiestan en sintonía con esta uniformidad, pues de forma aleatoria y, al parecer, sin seguir criterio alguno, se han identificado modelos de cenefas decorativas repetidas en tramos de diferentes pandas. A modo de ejemplo, el marco perlado se localiza en claves de la norte, la este y la sur⁵⁵⁰, mientras que la cenefa denticulada se repite en algunas de la panda norte, la este y la sala capitular⁵⁵¹. A mi modo de ver, estas peculiaridades corroborarían la hipótesis de una campaña más o menos continua en el tiempo que comenzaría en una fecha cercana a 1225 por la galería sur de acuerdo con la documentación y el parecido iconográfico que existe entre algunas claves del refectorio de conversos y de esta parte del claustro. De no ser así, pienso que existiría algún indicativo en el tipo de nervios y claves utilizados en su construcción. Sin embargo, lo que puedo afirmar con seguridad es que el tramo de conexión entre el claustro y el *lavacrum* estaría todavía sin finalizar en 1298⁵⁵². Es precisamente aquí donde se detecta un importante cambio en el tipo de nervio utilizado, pues incorpora el filete dorsal en el baquetón central de la nervadura (figs. 2/43a y 2/43b), una innovación decorativa que en la diócesis tarraconense aparece por primera vez hacia 1300⁵⁵³ y, en el monasterio de Poblet, en las construcciones financiadas por el abad Ponce de Copons (1316-1348)⁵⁵⁴.

El templete del lavacrum

Por último, el templete del *lavacrum* (fig. 2/44), instalado en la panda norte frente al refectorio, presenta planta hexagonal y está cubierto con una bóveda cupuliforme, cuyos arcos cruzados son tan solo un refuerzo en el intradós que le confieren un falso

⁵⁴⁹ Como se advertirá en razón del claustro de la catedral de Tarragona, los perfiles de nervios 4a y 4b son prácticamente idénticos. En el caso tarraconense los dos nervios se utilizan al parecer sin ningún orden cronológico. No obstante, en el claustro de Poblet se observa el 4a en los primeros seis tramos de la galería sur, que también son los tramos más tempranos, mientras que en el resto se aplicó el 4b.

⁵⁵⁰ Por ejemplo, en las claves MPo-Cl-30, MPo-Cl-26 y MPo-Cl-46.

⁵⁵¹ Por ejemplo, en las claves MPo-Cl-29, Mpo-Cl-24 y MPo-SCap-51.

⁵⁵² Cabe la posibilidad de que en este momento también hubiera algunas tracerías de las arcadas del claustro por finalizar. Si se observan con detenimiento, además de notar importantes diferencias entre las cuatro galerías, la norte presenta tres tipos de tracerías diferentes. El primero, localizado en el tramo contiguo a la esquina noreste, es el mismo de la panda este. El segundo tipo fue utilizado en los cuatro tramos que se suceden desde el atrio del abad Copons hasta el *lavacrum*. Y, el tercero y último, se encuentra únicamente en las arcadas contiguas al *lavacrum*, frente al refectorio de monjes. Aunque algunos autores han señalado estas diferencias y existen precedentes en el claustro del monasterio de Santes Creus, no se conserva documentación textual que permita corroborar este proceso constructivo. Sobre el caso de las tracerías santacrucenses véase: Español Bertran, E. "Remarques a l'activitat de mestre Fonoll i una revisió del "flamíger" de Santes Creus". *D'Art*, 11 (1985), pp. 123-131.

⁵⁵³ La primera construcción en la que se tiene constancia del uso de este filete dorsal decorativo es en la capilla de Sant Salvador o de la Presentació de la catedral de Tarragona, que se cree construida *ante quem* 1302. Sobre esta cronología véase el apartado 4.2.1. de este mismo capítulo.

⁵⁵⁴ Domenech, *Historia y arquitectura*, pp. 247-248.

aspecto de crucería gallonada (figs. 2/45a y 2/45b)⁵⁵⁵. Como el crucero y la galilea de la iglesia populetana, presenta el perfil de nervio compuesto por un baquetón combinado con un talón mediante una arista de ángulo recto (núm. 7). También resulta particular su plementería por incorporar dos sistemas de hiladas: en las esquinas inferiores de cada paño el constructor colocó los sillares de forma paralela y más o menos perpendiculares a la bisectriz del ángulo y lo completó hasta la clave con hiladas horizontales y paralelas, como si se tratara de simples bóvedas de cañón⁵⁵⁶. Conforme a Liaño, debió de construirse antes que el refectorio, durante la primera mitad del siglo XIII, pues su puerta no se abre en el centro de la fachada del comedor, sino casi en la esquina occidental para poder situarla frente al templete⁵⁵⁷. De hecho, salvo por las aperturas romboidales en las enjutas y las columnas únicas que sustentan los doble arcos de las arquivoltas, su aspecto es muy similar a las galerías de la panda sur del claustro populetano, por lo que pudo ser construido en el mismo arco cronológico o incluso con algunos años de antelación. Así lo defendió Domenech, quien propuso fecharlo en la época de Pedro el Católico (1196-1213)⁵⁵⁸.

4.1.3. *La sala capitular*

La sala capitular de Poblet, como la de Santes Creus, presenta en su interior un espacio diáfano y centralizado, de planta ligeramente rectangular, cubierto con bóvedas de crucería sostenidas por esbeltos pilares octogonales culminados por capiteles y ménsulas poligonales, ambos decorados con entrelazos y motivos vegetales (fig. 2/46). Su fachada, considerada posterior a la de la misma dependencia en Tarragona (1190-1194)⁵⁵⁹ y Santes Creus (1211-1225)⁵⁶⁰, responde al mismo esquema compositivo que las anteriores: una puerta monumental flanqueada por dos grandes ventanales de medio punto geminados que se abren al claustro (fig. 2/47).

A pesar de que las dependencias de la panda este del claustro populetense debieron de ser erigidas casi paralelamente a su correspondiente galería claustral, la sala capitular fue planteada con bóvedas de crucería de nervios diferentes que no se han localizado en ninguna otra edificación de la diócesis tarraconense: se conforman por un baquetón central unido a una mediacaña y enmarcada por dos aristas de ángulo recto, seguidas por un pequeño bocel semicircular que sirve de unión a la base rectangular (núm. 9). Aunque este perfil es muy similar al utilizado en el claustro de la catedral de Tarragona, concretamente en el tramo singular y especial que lo conecta con la sacristía y el presbiterio de la iglesia (núm. 6), la complejidad y sofisticación de las molduras de los nervios cruceros de Poblet junto con su intersección sobre los

⁵⁵⁵ Así lo ha definido Liaño, quien la considera de un modo muy semejante a las bóvedas nervadas de plementos con aparejo curvado en cola de milano: Liaño, “Monasterio de Santa María de Poblet”, p. 365.

⁵⁵⁶ Conforme a Martinell, se trata de un sistema mixto que nunca encontró en tratados de estereotomía y que señaló por su sencillez y su sentido práctico: Martinell, C. “Els templets dels claustres de Santes Creus i de Poblet. Dues fases d’un mateix tipus”. *Miscellanea Populetana*, 1 (1966), p. 204.

⁵⁵⁷ Liaño, “Monasterio de Santa María de Poblet”, p. 365. Martinell ya había propuesto fechar el templete en la primera mitad del siglo XIII, en algún momento posterior a la primera obra del claustro, de la que únicamente quedan las trazas en el muro perimetral de la iglesia, y anterior a la edificación de las otras tres pandas: Martinell, C. “Les fonts de Poblet”. *Revista de Catalunya*, 46 (1928), p. 368.

⁵⁵⁸ Domenech, *Historia y arquitectura*, p. 199.

⁵⁵⁹ Boto, “*Inter primas Hispaniarum urbes*”, pp. 99-101.

⁵⁶⁰ Vives i Miret, J. “El proyectado claustro cisterciense de Santes Creus”. *Santes Creus: Boletín del Archivo bibliográfico de Santes Creus*, 8 (1959), p. 347. Vives sitúa la datación de dicha fachada por los años 1211-1225 y en el apartado 4.3.3. del presente capítulo se aportan otros argumentos que también lo defienden.

pilares, es decir, creciendo solidarios y proporcionados de un mismo sillar hasta que su sección se libera completamente y continúa en forma de dovelas⁵⁶¹, indica que sus bóvedas debieron de ser realizadas con posterioridad a las de Tarragona⁵⁶².

De acuerdo con lo dicho, la construcción de las nuevas dependencias monacales debió de iniciarse a partir de la década de 1240 y, hacia 1250, cuando Pere de Linerola donaba un cáliz para la capilla que sería edificada en la nueva sacristía, ésta ya debía de estar terminada. En cuanto a la sala capitular, nada sabemos de su culminación pero el estilo de sus claves de bóveda permite proponer una cronología aproximada, pues su talla ha sido relacionada con la escuela derivada del Maestro del frontal de Santa Tecla⁵⁶³. De acuerdo con Español, el estilo del Maestro pervivió avanzado el siglo XIII en la obra de un taller que trabajó seguramente en el interior de la misma catedral de Tarragona, en la fachada del antiguo hospital de la Sede, en la portada de la iglesia de Sant Ramon del Pla de Santa Maria (figs. 2/256a, 2/256b y 2/256c) y, justamente, en las claves de bóveda de la sala capitular del monasterio de Poblet, entre otras⁵⁶⁴. Se trata, conforme a la autora, de realizaciones de escasa calidad en las que se observa una degradación del estilo originario del Maestro, basadas en esquemas fijos y reiterativos de acuerdo con las obras conservadas. Por ejemplo, se repiten los variados entrelazos de motivos vegetales; hace uso de un fondo conformado por un follaje de acanto de nervios marcados sobre el que se suele desplegar el motivo iconográfico; también, a modo de marco decorativo destaca la cenefa de perlas almendradas y circulares, que se observa tanto en las claves de bóveda como en la escultura monumental; además de la característica forma de tallar las facciones de los personajes, los pliegues de sus ropajes e, incluso, sus gestos. Sin embargo estas características comunes se manifiestan más evidentemente en la portada de la iglesia de Sant Ramon del Pla de Santa Maria y en las claves del capítulo de Poblet, pues en ambos casos fue esculpida de forma prácticamente idéntica la figuración de la *Virgo Lactans* como *Maiestas Mariae* con el Niño sobre sus rodillas, entronizada sobre una *sella curulis* de la que sobresalen en la parte inferior unas patas de león (figs. 2/256d y 2/52), y la *Dextera Domini* sobre una cruz griega patada de doble concavidad y con un

⁵⁶¹ En el claustro tarraconense los arcos cruceros se estrechan en su arranque para insertarse en bisel en los ángulos entrantes, pues carecen de soportes propios.

⁵⁶² Su estilo es un motivo más para defender la hipótesis de Martínez de Aguirre sobre la existencia de una primera sacristía, sala capitular, locutorio y dormitorio que, a partir de la década de 1240, fueron sustituidos por los actuales. Es difícil pensar que en 1225 Jaime I acudiera a esta sala capitular, pues, a mi modo de ver, presentaría un estilo más acorde a la de Santes Creus.

⁵⁶³ El Maestro de Santa Tecla fue el artífice del frontal de Santa Tecla, una obra magnífica labrada en mármol que ornamenta el altar mayor de la catedral de Tarragona. Se trata de una pieza monolítica, dividida iconográficamente en tres sectores: en el central se presenta la figura mayestática de san Pablo dirigiéndose a santa Tecla en actitud oracional; y en cada sector lateral se exhibe en dos registros superpuestos el ciclo de la vida de la mártir. Precisamente este imponente frontal da nombre a su maestro, quién se cree que también trabajó en el relieve del Calvario, localizado en la parte superior de la puerta cercana al ábside de San Oleguer y en el claustro de la misma catedral, y en el grupo de la *Anunciata* de la catedral de Lleida: Español i Bertran, F. “El Mestre del frontal de Santa Tecla i l’escultura romànica tardana a la Catalunya Nova”. *Quaderns d’estudis medievals*, 23/24 (1988), pp. 81-87. El estudio más reciente sobre este frontal es el de: Lozano López, E.; García de Castro Valdés, C. “Tecla, Pablo y el frontal del altar de la catedral de Tarragona en el contexto creativo del tardorrománico hispano: propuesta de datación e interpretación”. *Anuario de Estudios Medievales*, 49/2 (2019), pp. 645-682.

⁵⁶⁴ La autora también atribuye a este taller la clave de bóveda del segundo tramo de la nave derecha de la iglesia del monasterio de Sant Cugat del Vallès, que se encuentra completamente aislada de las demás desde un punto estilístico. Por esto ha propuesto una producción de tipo industrial para este caso: Español, “El Mestre del frontal”, pp. 96-98.

resalte en los brazos, por lo que se han atribuido incluso a un mismo escultor (figs. 2/256e y 2/50)⁵⁶⁵.

En este sentido, Español sitúa el inicio de la actividad de dicho taller alrededor de 1230, en la fachada del Hospital Vell de Santa Tecla (figs. 2/438a, 2/438b y 2/438c)⁵⁶⁶, y su cese en las proximidades del 1255, supuestamente con la finalización de las obras en la sala capitular de Poblet, por lo que su participación en la fachada de Sant Ramon del Pla de Santa Maria debió de sucederse dentro del segundo cuarto del siglo XIII⁵⁶⁷. En la misma línea, también Liaño señaló la participación en el claustro populetano de escultores próximos al Maestro del Frontal de Santa Tecla que trabajaron en el de la catedral de Tarragona; de hecho, afirmó que concluidas las obras en Tarragona, algunos de ellos fueron contratados en Poblet gracias a la influencia del arzobispo Pere d'Albalat (1237-1251)⁵⁶⁸. Sin embargo, como expondré en los siguientes apartados, el devenir de los hechos puede completarse⁵⁶⁹, pues, a mi modo de ver, las claves de bóveda de los tres últimos tramos de las naves laterales de la catedral tarraconense fechados aproximadamente entre 1246-1266, pueden atribuirse a este taller⁵⁷⁰. De este modo, las bóvedas de la sala capitular de Poblet pudieron iniciarse en la década de 1240, en una fecha cercana a la finalización de la sacristía y, como muy tarde en la década de 1250, el taller debió de trasladarse de nuevo a Tarragona.

⁵⁶⁵ Español ya concluyó que las *Maiestas Mariae* de ambas obras escultóricas debían de ser obra del mismo escultor: Ibidem, pp. 93-94. Considero que también puede extenderse, entre otros, a la figuración de la *Dextera Domini*. Por otro lado, la misma autora también sugirió que los capiteles de la sala capitular de Poblet igualmente pudieron ser esculpidos por este taller: Ibidem, p. 93 y nota 48. De hecho, en el ábaco de los capiteles del Pla de Santa Maria y de los esbeltos pilares del capítulo en Poblet se observa el mismo recurso decorativo basado en pequeñas hojas curvas y lanceoladas, esculpidas en diagonal. Para un mayor desarrollo sobre la iconografía de estas claves de bóveda véase el capítulo 9.2. *El ciclo salvífico de la sala capitular del monasterio de Santa Maria Poblet* de la tercera parte de esta tesis doctoral.

⁵⁶⁶ Las nuevas investigaciones publicadas sobre el frontal de altar de Santa Tecla y las galerías del claustro de la catedral de Tarragona advierten unas cronologías más tempranas de las defendidas por Español, por lo que es lógico pensar que el Maestro del frontal de Santa Tecla debió de estar activo alrededor de 1190. Esto también afectaría a la cronología de dicho taller y de la fachada del Hospital de Santa Tecla de Tarragona que, a mi modo de ver, pudo estar prácticamente culminada, incluida su galería, en una fecha cercana a 1214, año en que consta la última dotación documentada al hospital. Sobre el tema véase: Lozano López, E.; Serrano Coll, M. "Patronage at the Cathedral of Tarragona: cult and residential space". En: Camps, J.; Castiñeiras, M.; McNeill, J. (eds.). *Romanesque patrons and processes. Design and instrumentality in the Art and Architecture of Romanesque Europe*. Londres-Nueva York, 2018, pp. 205-218. Lozano, García de Castro, "Tecla, Pablo y el frontal del altar", pp. 645-682. Granero Villa, X. "El hospital de Santa Tecla, una institución asistencial". En: *La Catedral de Tarragona. Arquitectura, discursos visuales y liturgia (1150-1350)*. Aguilar de Campoo, 2022, pp. 302-306.

⁵⁶⁷ Español, "El Mestre del frontal", pp. 90 y 98. Virgili retrasa ligeramente la fase escultórica del conjunto de la portada y la sitúa hacia 1250: Virgili Gasol M.J. *L'església del Pla de Santa Maria. Un exemple del romànic tardà*. El Pla de Santa Maria, 2016, p. 140.

⁵⁶⁸ Liaño, "Monasterio de Santa Maria de Poblet", p. 369. El arzobispo Pere d'Albalat realizó varias donaciones al monasterio: Altisent, *Història de Poblet*, pp. 134-136, entre las que destaca la donación de algunos diezmos y primicias para la obra de la sacristía, la sala capitular, el locutorio, el noviciado y el dormitorio: Finestres, *Historia de El Real Monasterio*, II, p. 395. Asimismo, el prelado murió en el monasterio y fue enterrado en él, concretamente en el extremo del brazo sur del crucero, en cumplimiento del deseo que había manifestado: Liaño, "Monasterio de Santa Maria de Poblet", p. 369.

⁵⁶⁹ En el necrologio de la catedral de Tarragona figura como arquitecto *frater Bn., magister operis ecclesie*, del que no se especifica su origen y quien falleció el 11 de marzo de 1256: Ramon, S. Ricomà, X. "El necrologi de la Seu de Tarragona". En: *Miscel·lània històrica catalana: homenatge al pare Jaume Finestres, historiador de Poblet (+1769)*. Poblet, 1970, p. 360.

⁵⁷⁰ Sobre este argumento véase el apartado 4.2.1. *La iglesia* de este capítulo.

4.1.4. *El noviciado y la sala de monjes, actualmente biblioteca*

El edificio que ocupa actualmente la biblioteca se conforma por dos largas salas a diferente nivel, teniendo la más lejana del claustro el pavimento más bajo que la anterior, y que servían originalmente de noviciado y sala de monjes (figs. 2/58a 2/58b). Siguiendo el eje de la sala, una hilera de cuatro columnas monolíticas y circulares en la primera y de tres poligonales en la segunda, divide el espacio interior en dos naves longitudinales, que a su vez están subdivididas en tramos cuadrados cubiertos por bóvedas de crucería de nervios de sección rectangular, que arrancan de las columnas y las ménsulas piramidales ochavadas encastadas en la pared. Según consideró Domenech, los muros, de gran espesor y con sillares de pieza caliza, son románicos y fueron trazados siguiendo el mismo orden de los del refectorio de monjes, de eje paralelo a ellos⁵⁷¹. Por esto, afirmó que su construcción debió de pertenecer al plano primitivo de finales del siglo XII, mientras que la estructura interior y las bóvedas de crucería debieron de erigirse bien adelantado el siglo XIII. Sin embargo, se ha indicado que el arzobispo tarraconense Pere d'Albalat (1238-1251) cedió algunos diezmos y primicias que le correspondían de lugares del dominio del cenobio, para que fueran destinados a la obra de la sacristía, la sala capitular, el locutorio, el noviciado y el dormitorio⁵⁷². De acuerdo con Altisent, la obra de estas dependencias debió de ser realizada con cierta urgencia en una misma campaña constructiva entre 1243 y 1250⁵⁷³, como se demuestra por la simultaneidad de los donativos, la unidad constructiva y la presencia de las mismas marcas de cantero en esta ala del claustro⁵⁷⁴. Precisamente el noviciado que menciona el documento del arzobispo es una de las dos naves convertidas en biblioteca que, según se cree, pasó muy pronto a ser sala de monjes, pues fue ampliada a continuación con otra de dimensiones similares, a un nivel inferior, adaptándose al terreno⁵⁷⁵. Conforme a Aubert, son diversas las abadías en las que fue destinada a sala de monjes la antigua sala de novicios, a quienes se les destinó otra más allá pero con una puerta de comunicación, en el caso de que

⁵⁷¹ Domenech, *Historia y arquitectura*, p. 225.

⁵⁷² Finestres, *Historia de El Real Monasterio*, II, p. 395.

⁵⁷³ Conforme al autor, en este período se documenta una serie de donativos para la obra de las dependencias de los monjes, como la sacristía, la sala capitular o el dormitorio. En primer lugar, en 1243 el conde de Urgell, Ponç de Cabrera, legó 500 morabetinos a la obra del dormitorio, aunque Altisent cree que posiblemente se refiriera al conjunto del edificio, pues cuatro años más tarde Pere d'Abalat hacía la cesión de diezmos y primicias mencionada. Por otro lado, en 1246, un clérigo de Almenar, llamado Guillem d'Andaní, donó 180 cahíces de trigo para que el cenobio utilizara su valor en la obra del capítulo y del claustro de monjes. Más tarde, en 1248 se documentan dos donaciones más: la primera, de Guillem de Puigverd, quien legó 100 sueldos para la obra del dormitorio y la segunda, del sacerdote Pere Beld, que dotó con 500 sueldos la *operi novo dormitorii monachorum*. Hacia 1250 ya debían de estar en uso algunas de las dependencias, pues Pere de Linerola dejó en su testamento unas ropas al hospital de pobres y mandó hacer un cáliz de plata para la capilla que sería hecha en la nueva sacristía. Al día siguiente, en otro documento firmado por la misma persona, perdonaba al abad Berenguer de Castellots 300 mas mudines que se le debían con la condición de que en la nueva sacristía un presbítero cantara diariamente una misa en beneficio de su alma: Altisent, *Historia de Poblet*, pp. 163-164.

⁵⁷⁴ Altisent justifica la diversa morfología, a pesar de ser coetánea, en las dependencias de este ala del claustro por su categoría y finalidad. Así, la sacristía y el locutorio que tenían un fin más funcional, presentan un estilo más simple y austero, mientras que la sala capitular, por ejemplo, de uso más solemne, fue cubierta en un estilo más ostentoso: Altisent, *Història de Poblet*, pp. 164-165.

⁵⁷⁵ Según Altisent, en un primer momento el noviciado debía de estar situado en la sala sur de la biblioteca, la más cercana al claustro, mientras que los monjes debían de utilizar el calefactor. Una vez construida la segunda nave, los novicios fueron desplazados, reservando el primitivo noviciado para la sala de monjes. Lo que parece evidente es que, de las dos, la sala contigua al locutorio fue construida con anterioridad, pues al levantarse la segunda quedó al descubierto una parte importante de los fundamentos del muro exterior de la primera, convertido entonces en el divisorio entre las dos: Altisent, *Historia de Poblet*, pp. 165-166.

hubieran sido construidas una a continuación de la otra⁵⁷⁶. Esto explicaría la presencia de dos pequeñas ventanas en el muro que las divide y que, originalmente, debían de estar abiertas al exterior.

4.1.5. *La cocina*

En la cocina del monasterio de Santa Maria de Poblet (fig. 2/65) se utilizó el perfil de nervio de sección rectangular más común durante el siglo XIV, entre cuyas aplicaciones destacan las dos estancias del campanario de la catedral de Tarragona: compuesto por una faja gruesa, sin molduras, de sección poligonal, con los costados labrados a bisel (núm. 17).

La estancia populetana se encuentra localizada en la panda sur del claustro, dispuesta junto al refectorio de monjes. Actualmente, esta dependencia todavía conserva el espacio y los muros originales, el pasaplato que conecta con el refectorio y la bóveda de crucería capialzada, en cuya clave discoidal se abría un orificio para la salida de humos (figs. 2/66a y 2/66b). Conforme a Liaño, aunque la cocina debió de ser erigida durante la primera mitad del siglo XIII, seguramente de forma contemporánea a la galería claustral⁵⁷⁷, la bóveda de crucería central pudo construirse algunas décadas más tarde, aproximadamente entre 1290 y 1310, en sustitución de una de cañón apuntado paralela al claustro⁵⁷⁸.

4.1.6. *Las construcciones de siglo XIV: el abad Copons*

Conforme a Altisent, el monasterio de Poblet afrontaba el siglo XIV recién salido de una crisis económica⁵⁷⁹. Durante los abadiatos de Pere Alferic (1302-1312) y Andreu de Timor (1312-1316) no parece que se emprendieran nuevas edificaciones, pues las necesarias para la vida común de la comunidad ya estaban finalizadas. Fue precisamente durante el largo gobierno de Ponce de Copons (1316-1348) que se iniciaron varias construcciones, las cuales le otorgaron la fama de abad constructor⁵⁸⁰. Desafortunadamente, no es posible establecer una cronológica absoluta de lo que fue erigido durante su abadiato porque la documentación conservada lo nombra, generalmente, de forma indirecta. Lo que sí sabemos con certeza son las obras que impulsó el abad Copons, pues, siguiendo la costumbre iniciada en Benifassà, hizo esculpir en ellas su escudo: un copón cerrado y gringolado de tres cabezas de serpientes. De este modo, es posible afirmar que Ponce de Copons reformó algunas partes de la iglesia, como la nueva nave de la Epístola, las capillas laterales y el

⁵⁷⁶ Aubert, *L'architecture cistercienne*, II, p. 74

⁵⁷⁷ Conviene recordar que en el muro perimetral del claustro que corresponde a la cocina no se observa ninguna alteración en el aparejo, donde parece haberse edificado previendo la colocación de las ménsulas para las correspondientes nervaduras: Martínez de Aguirre, "Monasterios cistercienses", p. 353. Además, también en el muro perimetral, se aprecia un corte en el paramento ocasionado por un cambio en el aparejo y que coincide con la separación entre el refectorio y la cocina, por lo que no debieron de ser edificados al mismo tiempo.

⁵⁷⁸ Liaño, "Catedral de Santa Tecla", pp. 365-366.

⁵⁷⁹ Altisent, *Història de Poblet*, pp. 193-194.

⁵⁸⁰ Antes de su nombramiento en Poblet, entre los años 1312 y 1316, Ponce de Copons había sido el abad de Benifassà y aunque su abadiato fue corto también fue fructífero tanto a nivel político como constructivo: *Ibidem*, pp. 201-202.

cimborrio⁵⁸¹; amplió y transformó algunas antiguas dependencias que habían quedado pequeñas o inutilizadas, como a nueva bodega o el horno; conectó diferentes espacios con la erección del atrio; construyó nuevas estancias sobre éste y el locutorio de conversos; completó y amplió antiguas dependencias, por ejemplo el edificio del noviciado o el sobreclaustro de la enfermería; y costeó algunas construcciones en los dominios del monasterio, como es el caso de la parroquia del término de Vimbodi⁵⁸².

En la iglesia del monasterio, el abad Ponce de Copons debió de ordenar rehacer la nave lateral de la Epístola entre 1316 y 1330⁵⁸³, seguramente por peligro de derrumbamiento (fig. 2/7)⁵⁸⁴. En los siete tramos que la conforman se aplicó el perfil de nervio que se compone por un baquetón decorado con un filete dorsal, una mediacaña enmarcada por aristas de ángulo recto y un bocel que lo une a la base rectangular (núm. 16), uno de los más utilizados en la diócesis tarraconense durante el siglo XIV. Como ha quedado dicho, la incorporación del filete dorsal como detalle decorativo en los nervios de las bóvedas de crucería se encuentra por primera vez en el cenobio en las construcciones de este abad, cuya implicación en esta parte de la iglesia resulta innegable por la identificación de su heráldica en tres de las siete claves que decoran las bóvedas de crucería de la nave (fig. 2/9)⁵⁸⁵. Culminada esta reconstrucción, debió de comenzarse la obra de las siete capillas de planta rectangular que se abren entre los contrafuertes de la nave hacia el exterior del edificio, en las que se utilizó un perfil de nervaduras diferente (fig. 2/8): conformado por un baquetón decorado con un filete dorsal y una mediacaña, combinados por una arista de ángulo recto, que reposa sobre la base rectangular (núm. 21). Aunque no se tiene constancia del inicio de los trabajos, así como tampoco quién fue el artífice de su construcción, sí puede asegurarse que hacia 1336 ya estarían finalizadas, pues consta una donación para que siete lámparas fueran colocadas frente los siete altares situados en la parte derecha de la iglesia, cerca del cementerio⁵⁸⁶. Según afirma Liaño, los últimos estudios técnicos parecen indicar que el abad decidió aceptar la participación de familias nobles que, a modo de donantes, financiaron algunas de las capillas laterales⁵⁸⁷: por ejemplo, la que corresponde al segundo tramo de la nave, en cuya clave de bóveda campea un escudo de armas partido y dimidiado, con tres palos en el primer campo

⁵⁸¹ Dado el estado de conservación del cimborrio durante el período que realicé el trabajo de campo la institución me denegó el acceso a esta dependencia, lo que imposibilitó realizar la correspondiente campaña fotográfica y su análisis presencial. Por ese motivo he creído conveniente reservar esta tarea para un futuro próximo, cuando el acceso sea posible.

⁵⁸² Altisent, *Història de Poblet*, pp. 202-208.

⁵⁸³ Aunque su construcción no está documentada, se cree que pudo ser levantada antes de 1330, cuando los cronistas sitúan el inicio de la construcción de las capillas abiertas en esta nave: Altisent, *Història de Poblet*, pp. 205-206.

⁵⁸⁴ Al rasgarse los muros perimetrales, la estructura de la nave central también se resintió, como se aprecia en la inclinación de sus muros. Todavía hoy se ignora la fórmula arquitectónica aplicada por el abad Copons para reparar estas deformaciones ocasionadas, así como también se desconoce de dónde la tomó y quien fue el artífice: Liaño, "Monasterio de Santa Maria de Poblet", p. 362.

⁵⁸⁵ De las cuatro restantes, dos presentan iconografía vegetal (MPo-I-NEp-2 y MPo-I-NEp-8), una exhibe un escudo de armas del que no se conserva figura (MPo-I-NEp-3) y la última no es posible identificarla debido a su mal estado de conservación (MPo-I-NEp-7).

⁵⁸⁶ El documento de 1336 reza: *ante illa septem altaria que sunt sita et seriatim posita in dextera parte ecclesie, versus cimiterium*: AHN, carp. 2475, perg. 1. Cfr. Altisent, *Història de Poblet*, p. 206. Conforme a Ricardo del Arco, la última de las siete capillas fue la de Sant Mateu o dels Evangelistes, hoy de la Concepció, concluida en la vigilia de Navidad de 1333: Del Arco Garay, R. *Un abaciologia inédito de Poblet*. Zaragoza, 1935, p. 28.

⁵⁸⁷ Liaño, "Monasterio de Santa Maria de Poblet", p. 362.

y en el segundo tres fajas (fig. 2/10)⁵⁸⁸. No obstante, también es posible documentar nuevamente la participación del propio Ponce de Copons pues, como en la nave de la Epístola, en dos de las capillas puede identificarse su heráldica (fig 2/11).

En cuanto al claustro, recordaré que en un apartado precedente he propuesto que el tramo de conexión entre la galería norte y el *lavacrum* estaría sin completar en 1298, año en que consta el *claustrum opere inchoato* en la visita canónica del abad de Fontfroide⁵⁸⁹. Esta propuesta venía justificada por el importante cambio en el tipo de nervio utilizado que, precisamente, es el mismo que fue aplicado en las mencionadas bóvedas de la nave lateral de la Epístola (núm. 16). De este modo y teniendo en cuenta que la reestructuración de la nave se realizó en una única campaña constructiva, creo que es posible que el cerramiento del claustro se realizara en el mismo marco cronológico que el de la nave sur de la iglesia e, incluso, que fuera obra del mismo taller.

Separando la clausura del recinto exterior por el lado oeste, se extienden en un ala prácticamente continua, interrumpida únicamente por el atrio del abad Copons, las naves que habían sido el dormitorio (fig. 2/67) y refectorio de los monjes conversos (fig. 2/69), posteriormente reutilizadas como lagar y bodega⁵⁹⁰. Conforme a Domenech, estas dependencias destinadas a los hermanos legos debieron de tener cierta importancia e independencia constructiva, pues se han documentado legados y donativos que los mencionan especialmente⁵⁹¹. A modo de ejemplo, en 1225 Arnau de Timor, además de disponer que se le enterrase en el cenobio, dejó su caballo y sus armas, y dotó con 300 morabetinos a la obra del refectorio de los conversos⁵⁹²; igualmente, en 1234, Guillem de Puigverd donó otros 50 con la misma finalidad⁵⁹³. Este edificio se divide en dos naves de cinco tramos cada una mediante cuatro poderosos pilares poligonales que soportan las bóvedas de crucería. Los mismos nervios gruesos de sección rectangular arrancan del paramento liso, en el que se abren ventanas de medio punto, mediante ménsulas piramidales. Según Altisent, en 1299 todavía se hacía uso de los dos refectorios pero poco después, en 1302, se ordenó usar el de conversos como bodega⁵⁹⁴. Para ello, la dependencia se ahondó excavando el terreno y dejando los cimientos de paredes y pilares al descubierto, que fueron arreglados groseramente. Igualmente, por debajo de las ventanas, se colocó un canal de piedra labrada y sostenido por arcuaciones adosadas a la pared que, viniendo de la

⁵⁸⁸ Conforme al Armorial de Gelre, compuesto entre 1370 y 1414 en el ducado de Güeldres y atribuido a Claes Heinszoon, apodado Gelre, este escudo podría corresponder al de los condes de Empúries de la casa de Aragón. Esto puede verse en el f. 62r. El manuscrito, que actualmente está depositado en la Real Biblioteca de Bélgica bajo la referencia ms. 15652-56, puede consultarse digitalizado en: <https://uurl.kbr.be/1733715> [consultado por última vez el 23/02/2022].

⁵⁸⁹ Altisent, *La descentralización administrativa*, doc. 28, pp. 331-349, en concreto p. 337.

⁵⁹⁰ Según Domenech, con anterioridad a las fortificaciones de Pedro IV, estas naves comunicaban directamente y entre ellas había un tipo de patio de ingreso a la clausura que precedía la puerta románica de entrada en el ángulo noroeste del claustro mayor: Domenech, *Historia y arquitectura*, pp. 234-235.

⁵⁹¹ *Ibidem*, p. 235.

⁵⁹² Finestres y de Monsalvo, J. *Historia de El Real Monasterio de Poblet: ilustrada con disertaciones curiosas sobre la antigüedad de su fundacion, catalogo de abades, y memorias chronologicas de sus gobiernos, con las de papas, reyes, y abades generales de Cister tocantes à Poblet: dividida en quatro libros*. Vol. II. Cervera, 1753, p. 241. *Ibidem*, III, p. 128.

⁵⁹³ *Ibidem*, II, p. 261.

⁵⁹⁴ Altisent, *Història de Poblet*, pp. 149 y 167.

nave de los lagares, servía para llevar el vino y llenar las tinas emplazadas en la parte inferior excavada⁵⁹⁵.

Por otro lado, también se han documentado donaciones para la obra del dormitorio de conversos. Es el caso de Berenguer de Puigverd, quien dejó en testamento 200 morabetinos para su construcción en 1243⁵⁹⁶, hecho que lleva a pensar que el refectorio quizá ya estaría finalizado. En este caso, el edificio consta de una sola nave de cinco tramos, cubierta también por bóveda de crucería, cuyos arcos dobles y diagonales apuntados nacen directamente del muro, sin ménsulas ni molduras que preparen su arranque. De acuerdo con la historiografía, en un primer momento debió de tener cubierta de madera, una estructura a doble vertiente sobre arcos diafragma⁵⁹⁷. Pero fue substituida durante el mandato del abad Ponce de Copons por las bóvedas de crucería que hoy pueden observarse, cuyas claves ostentan su escudo de armas: un copón cerrado, gringolado de tres cabezas de serpiente (fig. 2/68). El abad también fue quien convirtió este edificio en lagar, pasando a ser conocido por esta causa como *el cubar*, sobre la cual se hallan las salas del palacio mandado construir por el rey Martín el Humano en 1397⁵⁹⁸.

Finalmente, en los dos tramos de crucería que cubren el espacio comprendido entre el refectorio y el dormitorio de conversos, conocido como el atrio del abad Ponce de Copons (figs. 2/75a y 75b), fue aplicado el perfil de nervio conformado por un baquetón decorado por un filete dorsal, enmarcado por un bocete y una media caña unida a otro bocel mediante una arista de ángulo recto (núm. 18). Entre ambas construcciones quedaba un amplio paso que permitía el acceso directo al claustro a través de una puerta, del siglo XIII, que todavía presenta un importante deterioro que la erosión causó en sus elementos decorativos por haber permanecido en la intemperie al menos hasta 1316 (figs. 2/76a y 2/76b)⁵⁹⁹, año en que Ponce de Copons fue nombrado abad de Poblet⁶⁰⁰. Aunque se desconoce la fecha en que debió de emprenderse su obra, conviene llamar la atención sobre el tipo de clave que fue utilizado en el tramo más cercano a la clausura, de cuerpo cilíndrico y volumétrico, tallado con las molduras de los nervios que a su vez enmarcan la tortera (fig. 2/78), y que es el mismo que fue utilizado en el claustro del monasterio de Santes Creus, erigido entre 1313-1341⁶⁰¹, y en la panda norte del de Vallbona de les Monges que, como justificaré más adelante, es posible fechar ca. 1344⁶⁰².

Especial mención merece también la iconografía que ostentan. En ellas figuran dos escudos de armas: un copón cerrado y gringolado de tres cabezas de serpientes, en el tramo colindante al claustro, atribuido al abad Ponce de Copons (fig. 2/78), y cuatro palos, en el tramo frente a la puerta de acceso, que pertenece al rey de Aragón, acaso

⁵⁹⁵ Domenech, *Historia y arquitectura*, p. 236.

⁵⁹⁶ AHN, carp. 2219, pergs. 2 y 3. Cfr. Altisent, *Història de Poblet*, p. 164.

⁵⁹⁷ Liaño, "Monasterio de Santa Maria de Poblet", pp. 353-354.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, p. 354.

⁵⁹⁹ Domenech, *Historia y arquitectura*, pp. 247-248. Masoliver, A. "El monestir de Poblet". En: Pladevall, *L'art gòtic a Catalunya*, II, p. 200. Liaño, "Monasterio de Santa Maria de Poblet", p. 254.

⁶⁰⁰ El patrocinio del abad se deduce por haber sido esculpido repetidamente su escudo de armas, un copón cerrado y gringolado de tres cabezas de serpientes, junto a los palos del rey de Aragón, en los arranques de los nervios y también en las claves de bóveda que timbran este espacio.

⁶⁰¹ Papell, *Compendium abbreviatum*, p. 498.

⁶⁰² Sobre la datación de la panda norte de claustro de Vallbona de les Monges véase el apartado 4.4.2. de este capítulo.

Jaime II, Alfonso IV o Pedro IV (fig. 2/77). El lugar que ocupan estos emblemas heráldicos no puede ser más conveniente⁶⁰³, pues timbran un importante espacio de recepción que comunicaba directamente el exterior del cenobio con la clausura interior, por lo que eran vistos por todo aquel que accedía al monasterio. De hecho, conforme a Domenech, era en este atrio donde la comunidad recibía procesionalmente a los reyes, príncipes, obispos y otros personajes⁶⁰⁴.

Sobre el escudo de armas del rey de Aragón recordaré que, pese a que su presencia puede suponer una promoción regia del espacio donde se insertan, algunos ejemplos llevan a pensar que a veces se incluían las armas de los monarcas como ambientación, como señal de prestigio o como expresión del patronato que ejercía el rey sobre la iglesia⁶⁰⁵. Incluso, en algunas ocasiones, las personalidades que costeaban algunas obras en la iglesia disponían, junto a las suyas propias, las armas reales en su afán de relacionarse con la propia corona⁶⁰⁶. De este modo, la presencia de los palos de Aragón junto al copón gringolado del abad Ponce de Copons podría responder a la difusión de los emblemas heráldicos como motivo ornamental, no significativo de una promoción directa, o como alusión al patronato que los monarcas ejercieron sobre el monasterio desde su fundación, lo que no permitiría proponer una cronología más ajustada que los años en los que Ponce de Copons fue el abad de Poblet, es decir, entre 1316 y 1348. Huelga decir que la relación de Poblet con la Casa Real era, en términos de Domenech, íntima, cordial y hasta familiar⁶⁰⁷. En momentos de dificultades económicas el monasterio actuaba como prestamista⁶⁰⁸, pero a cambio después recibía de ellos cuantiosos donativos, reconocimientos de derechos y propiedades y privilegios reales. De hecho, conforme al autor, Jaime II y Alfonso IV usaron Poblet como residencia propia real y Pedro IV pasó allí extensas temporadas y cuidó las propiedades como si fueran propias: el verano de 1341 lo pasó prácticamente entero en el monasterio; llevó con él, embarazada, a su primera esposa Maria de Navarra, que dio a luz en el cenobio y pasó en él su convalecencia; despachaba allí negocios de Estado; y se distraía con el ejercicio de la caza⁶⁰⁹. Además, favoreció a Poblet en 1341 relevándole de la mitad del impuesto sobre el sello; en 1345 prohibió al veguer de Montblanc hacer ejecuciones capitales de personas en el término y alrededores del monasterio; y en 1365 ordenó que ni para servicio real se hiciesen requisiciones de caballerías.

⁶⁰³ Las claves de bóveda han sido consideradas una adecuada ubicación para la heráldica ya que es un elemento arquitectónico que culmina el edificio en que se quiere dejar constancia de patrocinio o protección: Martínez de Aguirre; Menéndez, *Emblemas heráldicos*, p. 38.

⁶⁰⁴ Domenech, *Historia y arquitectura*, p. 49.

⁶⁰⁵ Martínez de Aguirre; Menéndez, *Emblemas heráldicos*, p. 27.

⁶⁰⁶ Díez del Corral Garnica, R. "Arquitectura y magnificencia en la España de los Reyes Católicos". En: *Reyes y mecenas: los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Madrid, 1992, pp. 62-63. Cfr. Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 340.

⁶⁰⁷ Domenech, *Historia y arquitectura*, p. 256.

⁶⁰⁸ A modo de ejemplo, el autor cita los subsidios concedidos a Jaime II para cubrir la expedición y gastos de la guerra de Cerdeña (ca. 1331); a Alfonso IV, le concedió 40.000 y 50.000 sueldos para el mismo propósito en 1322 y 1323, respectivamente, y le regaló otros 3.000 sueldos para sufragar los dispendios del matrimonio de su hija Constanza con el rey Jaime III de Mallorca (ca. 1327); igualmente, a Pedro IV, le regaló 6.000 sueldos barceloneses, en este caso por su desposorio con Maria de Navarra: *Ibidem*.

⁶⁰⁹ *Ibidem*, pp. 256-257.

4.1.7. *Sant Salvador de Vimbodí, promoción del abad de Poblet*

Ponce de Copons fue un abad que destinó sus esfuerzos no solo en el cenobio populetano, sino también en la construcción de la nueva iglesia de Sant Salvador de Vimbodí, ubicada a escasos cuatro kilómetros del monasterio cisterciense y que consta como propiedad de Poblet desde 1172 (fig. 2/79)⁶¹⁰. El edificio conservado tiene una única nave de planta rectangular y cabecera plana cubierta por bóvedas de crucería que la dividen en cuatro tramos cuadrados más una pequeña prolongación de medio tramo para sostener el campanario (fig. 2/80). Entre los contrafuertes se construyeron cuatro capillas laterales: dos en la cabecera a modo de crucero, y dos en el centro de la nave, una a cada lado⁶¹¹. En relación con su proceso constructivo, aunque existen algunas discrepancias entre los historiadores⁶¹², creo que es plausible considerar que debió de iniciarse durante el abadiato de Ponce de Copons, es decir entre 1316 y 1348, aunque únicamente pudo completarse el primer tramo que corresponde al presbiterio, como ya indicó Bergadà⁶¹³. De hecho, los nervios cruceros que convergen en una clave de bóveda en forma de campana o cono liso resultan ser los mismos que los aplicados en las capillas laterales de la iglesia de Poblet (núm. 21). Sin embargo, en el segundo tramo ya se observan diferencias que ponen en cuestión su construcción en esta misma época como había propuesto Fuguet⁶¹⁴, pues aunque el tipo de nervio es el mismo, la clave en la que concurren es de tipo pinjante, esto es que está dotada de cuello, un elemento que fue incorporado hacia el siglo XV quizá con la voluntad de hacer claves de bóveda más espectaculares y ligeras visualmente, separando los arranques de la parte esculpida (fig. 2/81)⁶¹⁵. Además, los marcos ornamentales que la

⁶¹⁰ En este año el rey Alfonso el Casto donó la *villam de Avimbodino* al monasterio de Santa Maria de Poblet. Desde entonces, la historia del municipio ha estado permanentemente ligada a la del cenobio, como ocurre con su iglesia parroquial: Fuentes Gassó, M.M. "Sant Salvador de Vimbodí". En: *Catalunya Romànica*, Vol. XXI. Barcelona, 1992, pp. 454. Liaño Martínez, E. "Vimbodí". En: Pérez (dir.), *Enciclopedia del románico en Cataluña*, p. 345.

⁶¹¹ La iglesia románica de Vimbodí se documenta por primera vez en 1189 cuando Amic, en una donación de tierra al monasterio de Poblet, hizo la reserva de las primicias a favor del *clergue de Sant Salvador de Vimbodí*: Pons, *Cartulari de Poblet*, p. 81, doc. 140. Poco después el edificio todavía debía de estar en obras, pues Joan Boshom, en su testamento firmado el 25 de febrero de 1191, donaba cinco sueldos a la *opera Sancti Salvatoris*: *Ibidem*, pp. 63-64, doc. 111. Sin embargo, su ubicación ha planteado dudas entre los historiadores pues, mientras Palau, entre otros, ha situado la localización de la antigua iglesia en la casa que actualmente se conoce como *ca l'Aragonès*, en el número 1 de la calle Mestre Rebull, Sans justifica que debía de estar situada muy cerca de la actual, si es que su localización no ocupó parte o la totalidad de la antigua: Palau Dulcet, A. *Conca de Barberà III*. Barcelona, 1931-1932, pp. 149-150. Sans Travé, J.M. *La colonització de la Conca de Barberà després de la conquesta feudal: el cas de Vimbodí*. Valls, 2002, p. 203.

⁶¹² Principalmente son tres los historiadores que han propuesto procesos constructivos. Palau, aunque sin aportar ningún documento que lo acredite, afirmó que la obra comenzó en 1287 y, después de un largo período de inactividad, fue finalmente terminada en tiempos del abad Conill (1438-1458): Palau Dulcet, A. *Conca de Barberà, III*, pp. 149-150. Por otro lado, Bergadà, a partir de los signos heráldicos que campean en el edificio, propuso tres etapas: la primera debió de suceder durante el mandato del abad Ponce de Copons (1316-1348) y se habría edificado la cabecera; en la segunda, impulsada por el abad Conill se habría construido la parte central de la nave; y durante la tercera, se habrían concluido los últimos tramos de la nave, el coro, la portada y el campanario, coincidiendo con el abadiato de Porta (1502-26), como justifican los escudos esculpidos del abad en esta zona del edificio: Bergadà Escrivà, À. *Vimbodí: estudi històric, sociològic i religiós*. Vimbodí, 1978, pp. 166-168. Por último, Fuguet afirmó que el templo de Vimbodí fue construido hasta el segundo tramo por iniciativa del abad Copons durante el primer cuarto del siglo XIV y fue finalizado, siguiendo las mismas trazas y respetando el proyecto inicial propuesto por Copons, por el abad Porta a principios del siglo XVI, manteniendo así una gran unidad estilística: Fuguet Sans, J. "Altres esglésies de l'arxidiòcesi de Tarragona". En: *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura II*. Barcelona, 2002, p. 127. Yo me adhiero, como indico en el texto, a la hipótesis de Bergadà.

⁶¹³ Bergadà, *Vimbodí: estudi històric*, p. 166.

⁶¹⁴ Fuguet, "Altres esglésies de l'arxidiòcesi", p. 127.

⁶¹⁵ La decoración y el estilo que presenta la clave también parece propia de cronologías más adelantadas: se exhibe el *Salvator Mundi*: Cristo, figurado de pie, sostiene un orbe mientras bendice con su diestra.

decoran son muy parecidos a los de la clave siguiente que presenta el escudo de abad Porta (1502-26) (fig. 2/82). Es por esto que, aunque se mantuvo la unidad y el perfil de las nervaduras en las cubiertas de los cuatro tramos, el tipo de clave denuncia que a partir del segundo estamos en cronologías más avanzadas, fuera ya del alcance de esta investigación. Por otro lado, las dos figuras heráldicas de Ponce de Copons localizadas en el primer contrafuerte exterior del muro sur, confirmarían su implicación en la obra (fig. 2/83). A todo esto, cabe añadir que a partir de este contrafuerte se observa un importante cambio en el aparejo exterior, como si la obra se hubiera detenido y retomado posteriormente (fig. 2/84).

4.2. La catedral de Santa Tecla de Tarragona

Ya desde el siglo XVI, el proceso constructivo de la catedral de Tarragona ha sido motivo de debate en numerosas ocasiones⁶¹⁶, aunque podemos concretar en dos las hipótesis más defendidas.

Hasta el momento, la historiografía tradicional había situado el inicio de las obras en una fecha muy cercana a 1171, año en el que fue asesinado Hug de Cervelló, arzobispo de Tarragona⁶¹⁷. De acuerdo con la interpretación de las fuentes textuales, en su testamento se refleja la continuación de los trabajos en las dependencias canónicas y el inminente inicio de las obras en la catedral, pues en él puede leerse *ad opus ecclesiae incipendum et ad oficinas canonicae faciendas*⁶¹⁸. Se ha defendido que en un primer momento no se planteó una iglesia de las proporciones que muestra la actual, sino que se proyectó la construcción de una gran nave de 16 metros de ancho, con espaciosos tramos de bóvedas de cañón apuntado y arcos fajones que corresponderían al arco triunfal del ábside monumental⁶¹⁹. Según una tradición no documentada pero recogida por autores como Emili Morera, se habría producido una primera

⁶¹⁶ Hace ya algunos años se publicó un índice bibliográfico que recoge las publicaciones sobre la catedral tarraconense: Ferré i Gras, M.F.; Gisbert i Canes, J. “La Catedral de Tarragona: Índex bibliogràfic”. *Butlletí Arqueològic. Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, 13 (1991), pp. 241-256. Entre la abundante bibliografía conviene destacar por su carácter de fuentes documentales: Pons d’Icart, Ll. *Libro de las Grandezas y cosas memorables de la metropolitana, insigne y famosa ciudad de Tarragona*. Tarragona, 1981 (Lleida, 1572-1573). Morera, E. *Tarragona cristiana: historia del arzobispado de Tarragona y del territorio de su provincia (Cataluña la Nueva)*. Vol. I. Tarragona, 1981 (Tarragona, 1867). Morera, E. *Tarragona cristiana: historia del arzobispado de Tarragona y del territorio de su provincia (Cataluña la Nueva)*. Vol. II. Tarragona, 1982 (Tarragona, 1899). Morera, E. *Tarragona antigua y moderna. Descripción historicoarqueológica de todos sus monumentos y edificios públicos civiles, eclesiásticos y militares y guía para su fácil visita, examen é inspección*. Tarragona, 1894. Capdevila, S. *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars*. Barcelona, 1935. Sánchez Real, J. *El Archiepiscopologio de Luís Pons de Icart*. Tarragona, 1954. Serra i Vilaró, J. *El Frontispicio de la Catedral de Tarragona*. Tarragona, 1960. Blanch, J. *Arxiepiscopologi de la Santa Església Metropolitana i primada de Tarragona*. Tarragona, 1985. Marí, M. *Exposició cronològic-històrica dels noms i dels fets dels arquebisbes de Tarragona*. Llibre II. Tarragona, 1999.

⁶¹⁷ Quien murió a manos de la familia Bordet como consecuencia de los conflictos jurisdiccionales de la ciudad. Sobre este conflicto puede consultarse: Recasens i Comes, J. M. *La ciutat de Tarragona*. Vol. II. Barcelona, 1975, pp. 65-68. Iglésies, J. *La restauració de Tarragona*. Barcelona, 1963, pp. 46-50. Font i Rius, J. M. “Entorn de la restauració cristiana de Tarragona. Esquema de la seva ordenació jurídica inicial”. *Butlletí Arqueològic*, 93-96 (1966), pp. 90-91. Bonet Donato, M. “La feudalització de Tarragona (segle XII)”. *Butlletí Arqueològic*, 16 (1994), pp. 233-234. Juncosa Bonet, E. *Estructura y dinámicas de poder en el señorío de Tarragona. Creación y evolución de un dominio compartido (ca. 1118-1462)*. Barcelona, 2015, pp. 102-103.

⁶¹⁸ Transcripción del testamento de Hug de Cervelló en: Villanueva, *Viage literario a las iglesias de España*, XIX, pp. 265-267, doc. 18.

⁶¹⁹ Liaño Martínez, E. “Catedral de Santa Tecla (arquitectura)”. En: Pérez (dir.), *Enciclopedia del románico en Cataluña*, pp. 462-465.

consagración de la catedral por parte del arzobispo Aspàrec de la Barca (1215-1233) en los últimos años de su prelatura⁶²⁰, aunque las bóvedas todavía estarían sin realizar y el espacio estaría cubierto por una estructura de madera⁶²¹. Fue poco después de este año, aunque sin aportar más datos, cuando la historiografía tradicional sitúa un cambio en los planes constructivos que implicaría convertir el edificio en un gran templo de planta basilical con tres naves, un ancho crucero y cuatro ábsides laterales, además del central (figs. 2/85a y 2/85b)⁶²². Como el ábside mayor ya se había completado en estas fechas, se tuvieron que resolver algunas dificultades, entre ellas el recrecimiento de un muro aligerado por una ventana circular en la zona del arco triunfal del ábside y el alzamiento de un segundo piso de columnas, más cortas, sobre las ya construidas y pensadas para la bóveda de cañón, solución que tiene continuidad hasta el crucero. Sin embargo, antes debían construirse soportes, es decir, los ábsides laterales, siendo sus tramos inmediatos y los dos primeros de cada nave lateral las primeras bóvedas góticas de la iglesia. Seguidamente, siempre conforme a esta primera hipótesis, se abovedarían los tramos correspondientes al ábside central, los dos primeros de la nave y los cinco del crucero (fig. 2/86)⁶²³. A partir de 1272, cuando Bernat Olivella (1272-1287) sucedió al arzobispo Benet de Rocabertí (1251-1268), debieron de construirse los tres últimos tramos de las naves laterales, que muestran unas bóvedas de crucería diferentes a las anteriores y que eran necesarias para poder acabar la nave central. Finalmente, hacia 1305 las últimas bóvedas de la nave central estarían todavía por erigir o se estarían realizando en ese momento⁶²⁴.

Este devenir de los hechos ha sido rebatido por las últimas investigaciones publicadas, en las que se ha demostrado que el proceso constructivo de la catedral de Tarragona se desarrolló en unas cronologías más tempranas a las que hasta el momento se habían defendido⁶²⁵. Según Boto, tal y como indicó Villanueva, las palabras *ad opus ecclesiae* del testamento de Hug de Cervelló se refieren exclusivamente a la iglesia catedral⁶²⁶. De acuerdo con sus investigaciones, no cabe duda de que el diseño y los usos de la iglesia se determinaron en su totalidad desde el principio, sin ninguna alteración o adición posterior que convirtiera una primera iglesia con un solo ábside en lo que es

⁶²⁰ Aunque el autor se limita a decir que este acontecimiento debió de tener lugar durante los últimos años de vida del arzobispo Aspàrec de la Barca, Liaño lo fecha en 1230 citando al propio Morera: Morera, *Tarragona cristiana*, II, p. 268. Liaño, “Catedral de Santa Tecla”, p. 465.

⁶²¹ Ibidem, p. 465.

⁶²² Ibidem, pp. 476-477.

⁶²³ De acuerdo con las tesis de Liaño, estos nueve tramos junto con el cimborrio corresponderían a las *decem voltas* que construyó el canónigo Raimon de Milà, conforme a su epitafio: Ibidem, p. 482. Su lauda sepulcral se conserva actualmente en el Museu Diocesà de Tarragona y su transcripción puede consultarse en Del Arco Molinero, A. *La primitiva Catedral de Santa Tecla la Vieja. Estudio arqueológico*. Tarragona, 1914, p. 11; y en Marí, *Exposició cronològic-històrica*, p. 14.

⁶²⁴ Liaño, “Catedral de Santa Tecla”, pp. 473-488.

⁶²⁵ Como ya se enuncia en: Boto Varela, G.; Lozano López, E. “Les lieux des images historiées dans les galeries du cloître de la cathédrale de Tarragone. Une approche de la périodicité de l’espace et de la topographie du temps”. *Cahiers de civilisation médiévale*, 56 (2013), pp. 337-364. Serrano Coll, M. “San Nicolás polifacético: el ciclo del santo obispo en el claustro catedralicio de Tarragona”. *Codex Aquilarensis*, 30 (2014), pp. 225-258. Más específica y con sólida argumentación: Boto, “*Inter Primas Hispaniarum urbes*”, pp. 85-109. Sureda i Jubany, M. “Romanesque Cathedrals in Catalonia as liturgical systems: a functional and symbolical approach to the Cathedrals of Vic, Girona and Tarragona (Eleventh-Fourteenth Centuries)”. En: Boto; Kroesen. (eds.). *Romanesque Cathedrals in Mediterranean*, pp. 223-241. Serrano Coll, M.; Lozano López, E. “La catedral de Tarragona en el siglo XII: espacios de memoria y audiencias”. En: Boto, G. García de Castro, C. (eds.). *Materia y acción en las catedrales medievales (ss. IX-XIII): construir, decorar, celebrar. Material and action in European Cathedrals (9th-13th centuries): Building, Decorating, Celebrating*. Oxford, 2017, pp. 277-303. Lozano; Serrano. “Patronage at the Cathedral”, pp. 205-218.

⁶²⁶ Villanueva, *Viage literario a las iglesias de España*, XIX, p. 106. Boto, “*Inter Primas Hispaniarum urbes*”, p. 91.

hoy la catedral de Tarragona: todo el edificio se basó en un único y coherente diseño geométrico *ad triangulum*⁶²⁷. Por este motivo, cree que fue este mismo arzobispo quien supervisó el proyecto de la iglesia junto con el de la sacristía y el tesoro, y quien debió de acumular todos los recursos necesarios para proveerse de canteros y escultores, y así llevar a cabo la grandilocuente edificación⁶²⁸. Para Lozano y Serrano, aunque es cierto que no se puede atribuir a su prelatura la construcción material de la iglesia, nada impide pensar que el diseño y la preparación tanto del terreno como del material se debe a su promoción⁶²⁹. Así lo confirma, entre otros, el legado hecho a las obras en 1167 en el testamento de Pere de Queralt, cuñado del arzobispo y también vinculado con la casa condal, en el que donaba *mille* (solitos) *ad Ecclesiam Sancte Teclae faciendam*, y otros documentos semejantes en los que constan donaciones de menor cantidad para contribuir a la obra⁶³⁰. Igualmente, el testamento del prelado recogía una serie de legados destinados a diversas construcciones: el *hospitali, quod ipso in Terracona inceperat*, al que asignaba 300 sueldos; la *opus populetensis ecclesiae*, a la que otorgaba 100 morabetinos, y unos sobrantes que debían destinarse a las *operi ecclesiae* de Tarragona. Estas obras vuelven a mencionarse cuando indica la cantidad de 100 morabetinos *ad opus ecclesiae incipiendum et ad oficinas canonicae faciendas*, designando una mitad a las obras de la iglesia y la otra a las oficinas canónicas. De acuerdo con Lozano y Serrano, el término *incipiendum* en relación a la iglesia corroboraría el estado primigenio de la construcción, mientras que el término *faciendas*, alusivo al claustro, explicitaría que las obras ya estaban en marcha desde hacía algún tiempo⁶³¹.

Así pues, el proyecto planteado para la catedral de Tarragona adoptaba la fórmula por antonomasia en Catalunya para la topografía de una catedral: un ábside con cinco altares⁶³², en este caso escalonados, un transepto desarrollado y tres naves aquí con cinco secciones separadas por pilares con dobles columnas a ambos lados. De acuerdo con Boto, la construcción de esta inmensa catedral debe entenderse como una expresión de la arquitectura del poder, creada con unas dimensiones que superaban las de la catedral de Santiago de Compostela y las de Toledo, entonces todavía

⁶²⁷ Esta conclusión implica que el plan fue trazado en el suelo y, consecuentemente, los constructores podrían iniciar la construcción en cualquier punto: Boto, “*Inter Primas Hispaniarum urbes*”, pp. 91-94.

⁶²⁸ De hecho, como miembro del ilustre linaje de los Cervelló, el arzobispo mantuvo estrechas relaciones con el poder laico, lo que le permitió participar en algunos asuntos políticos e, incluso, emprender un largo viaje entre septiembre de 1166 y septiembre de 1167, que lo llevó a Aix-en-Provence, Silvacane, Montpellier y Arles, donde constan repertorios decorativos similares a los utilizados en el claustro y en la cabecera de la catedral tarraconense. Conforme a Lozano y Serrano, esto explicaría los vínculos con respecto a Provenza. Por otro lado, también creen posible que el prelado trajera consigo a finales de 1167 algún escultor para trabajar en la puerta monumental de acceso del claustro a la iglesia que se ha considerado concluida antes de 1171: Boto Varela, G. “*Metaphora*, mirar la materia para ver lo etéreo. La puerta claustral de la Catedral de Tarragona”. *Románico*, 20 (2015), pp. 24-33. Boto, “*Inter Primas Hispaniarum urbes*”, pp. 91. Lozano, Serrano, “*Patronage at the Cathedral*”, p. 210.

⁶²⁹ Lozano, Serrano, “*Patronage at the Cathedral*”, p. 210.

⁶³⁰ De acuerdo con Morera, hasta de 1 o 2 sueldos e incluso de 6 dineros para contribuir en las obras: Morera, *Tarragona cristiana*, I, p. 699. En referencia al testamento de Pere de Queralt, el autor remite al Cod. Poble, doc. CCXXXIII, fol. 152v. A modo de ejemplo, el 13 de febrero de 1168 Guillem de Montagut dotaba en su testamento *ad opera sedis Tarragone II solidos*. El testamento fue transcrito por: Miret Sans, J. *Les cases de Templers i Hospitalers en Catalunya. Aplec de noves i documents històrics*. Barcelona, 1910, p. 321.

⁶³¹ Lozano, Serrano, “*Patronage at the Cathedral*”, p. 210. En esta misma línea Capdevila ya había afirmado que la fórmula *ad ecclesiam faciendam* se utilizaba en los documentos cuando se hacía referencia a una obra en estado de proyecto: Capdevila, *La Seu de Tarragona*, pp. 6-7.

⁶³² Sabemos que originalmente fueron dedicados, de oeste a este, a san Agustín, santa María, santa Tecla (el altar mayor), san Juan y san Pedro. Sobre la elección de estos santos a quienes se dedicaron los altares de la catedral tarraconense véase: Sureda, “*Romanesque Cathedrals in Catalonia*”, pp. 234-237.

mezquita, de forma intencionada, pues se deseaba reivindicar la supremacía eclesiástica de Tarragona y, al mismo tiempo, fortalecer el papel del arzobispo en la ciudad, ya que compartía gobierno jurisdiccional con el príncipe laico Robert Bordet⁶³³. A ello, hay que añadir, como apuntaban Serrano y Lozano, las grandes construcciones que se estaban realizando en el valle del Ebro, entre otras Santes Creus y Poblet, con iglesias de grandes dimensiones y a menos de 30 kilómetros de la ciudad⁶³⁴.

4.2.1. La iglesia

El abovedamiento de los primeros tramos, la nave transversal y la central

Los trabajos de construcción comenzaron seguramente antes de 1171 en la zona del ábside y hacia 1184, cuando la exedra del presbiterio ya había sido cubierta⁶³⁵, se estarían concluyendo las primeras bóvedas de crucería: las correspondientes a los ábsides secundarios (figs. 87a y 87b) y a los dos primeros tramos de las naves laterales (fig. 2/88a y 2/88b). Como en la iglesia del monasterio de Poblet, los nervios son sencillos y de perfil semicircular (núm. 1), aunque en Tarragona no se estrechan en su arranque enjarjándose en bisel, sino que mantienen en toda su extensión el mismo perfil y grosor, y se apoyan sobre los pilares cruciformes con columnas adosadas precisamente para recibir estos arcos diagonales⁶³⁶. Sin embargo, aquí son las claves de bóveda las que permiten establecer una secuencia constructiva. Aunque en los seis tramos se observan desajustes en los arranques de los nervios y en las dovelas que les

⁶³³ Boto, “*Inter Primas Hispaniarum urbes*”, pp. 95-96. Ya desde el principio, tras la conquista, el gobierno de la ciudad fue bicéfalo, por lo que los señores de la ciudad fueron el arzobispo y el caudillo militar Robert Bordet aunque, después de ser expulsado, asumió su papel el rey de Aragón. Este gobierno compartido por un príncipe laico y otro eclesiástico generó graves conflictos a lo largo de la Edad Media. Sobre este tema remito a la nota 617 del presente capítulo y también: McCrank, L. “La restauración eclesiástica y reconquista en la Cataluña del siglo XI: Ramón Berenguer y la Sede de Tarragona”. *Analecta sacra tarraconensia*, 49-50 (1976-1977), pp. 5-39. Mansilla Reoyo, D. *Geografía eclesiástica de España: estudio histórico-geográfico de las diócesis*. Roma, 1994. Pladevall Font, A. “La restauración del arzobispado de Tarragona”. En: Pérez (dir.), *Enciclopedia del románico en Cataluña*, pp. 21-30.

⁶³⁴ Lozano; Serrano, “La renovación arquitectónica”, pp. 503-535.

⁶³⁵ Serrano y Lozano han propuesto el año 1184 como fecha *ante quem* para la construcción de la cabecera, una cronología lógica y con la que estoy de acuerdo para un proceso constructivo que consta en marcha desde, cuanto menos y conforme a la documentación, 1167. La fecha viene dada por la localización de una enorme lápida incisa en el eje del gran ábside central que recuerda a *Bonectus de Barberano*, probablemente perteneciente al ilustre linaje de los Barberà, cuyos miembros estaban estrechamente vinculados tanto con la repoblación de la ciudad como con la propia catedral. Esta lápida es la más antigua de las epigrafías localizadas en el exterior de la gran cabecera de la iglesia y que abarcan un arco cronológico desde 1184 a 1196. De hecho, la fecha incisa en la inscripción de *Bonectus de Barberano* también arroja luz sobre el culto en la nueva catedral en obras pues, de acuerdo con las autoras, estaría en consonancia con el abandono del uso litúrgico de la sala axial hacia 1177, año en que fecha la primera inscripción funeraria, evidenciando así una función memorial que es incompatible con el de celebración litúrgica: Serrano, Lozano, “La catedral de Tarragona en el siglo XII”, pp. 282-283. Por otro lado, Boto recuerda que también en 1184 consta, en la bula de Lucio III expedida desde Verona, un *operarius* o un canónigo a cargo de las obras que administraba las cuentas relacionadas con los trabajos de la catedral, por lo que parece que se había avanzado significativamente: Boto, “*Inter Primas Hispaniarum urbes*”, pp. 96-97. La bula se encuentra transcrita en: Fita, F. “Doce bulas inéditas de Lucio II, Alejandro III, Lucio III, Celestino III, Inocencio IV y Alejandro IV, históricas de Tarragona”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 29 (1896), pp. 94-117, concretamente doc. 4, pp. 102-105.

⁶³⁶ Conviene mencionar que los responsables de la inspección de la nave lateral del Evangelio concluyeron que los nervios cilíndricos de ambos tramos son casi exentos de la plementería, característica que también se ha señalado con respecto a las bóvedas de Poblet y que creo que podría extenderse a los otros cuatro tramos que presentan el mismo perfil de nervio: Vendrell, M. Giráldez, P. “Catedral de Tarragona. Inspección de la nave lateral del evangelio”. En: Figuerola Mestre, J. Gavaldà Bordes, J.C. *Proyecto de restauración del interior de las naves. Catedral de Tarragona. 4ª etapa del plan director*. Tarragona, 2007, pp. 133-134.

siguen⁶³⁷, en los dos tramos inmediatos a los ábsides laterales la decoración está labrada en altorrelieve directamente sobre la clave en forma de cruz, sin marcar la forma circular tan típica en estos elementos y que se repite en los otros tramos. Además, su iconografía también resulta un tanto peculiar, pues mientras la clave de Santa María dels Sastres presenta una decoración vegetal que se cierra en sí misma formando una cruz (fig. 2/114), la correspondiente a Sant Oleguer, antes Sant Joan, es lo opuesto, una flor de tres coronas de pétalos completamente abiertos (fig. 2/121), por lo que se evidencia una relación entre ellas, cuanto menos de concepto. De este modo, creo que primero debieron de erigirse las bóvedas inmediatas a los dos ábsides secundarios, quizá incluso de forma coetánea, y, posteriormente, las dos primeras de cada nave lateral, siempre dentro de la misma etapa constructiva⁶³⁸.

Llegados a este punto y teniendo en cuenta que la iglesia de Poblet debía de estar prácticamente finalizada hacia 1190, resulta difícil defender que las primeras bóvedas de la catedral tarraconense se iniciaran poco después de 1230 como había propuesto la historiografía tradicional⁶³⁹. Si así fuera, se estarían utilizando recursos arquitectónicos ya superados y ampliamente perfeccionados en un edificio que, como queda dicho, no es sino una expresión de poder. A ello, se suma el parecido que existe entre algunas claves del claustro y de la iglesia que permite reforzar las últimas hipótesis cronológicas sobre el devenir del levantamiento de las bóvedas de crucería de la iglesia-catedral⁶⁴⁰. En la galería este, las claves del primer, el sexto y el tercer tramo están labradas con dos flores y un dragón (figs. 2/164, 2/166 y 2/165), respectivamente, que parecen ser una reinterpretación de mayor calidad estilística de las flores y el dragón de los dos primeros tramos de las naves laterales de la iglesia (figs. 2/116, 2/117 y 2/124). Así pues, de acuerdo con las nuevas cronologías propuestas, resulta razonable suponer que los maestros que trabajaron en el claustro pudieron inspirarse en los repertorios decorativos de las claves de la iglesia que ya estarían finalizadas, lo que explicaría los elocuentes parecidos entre algunas de sus iconografías.

También conviene mencionar que Lozano y Serrano se han mostrado en sintonía con la hipótesis de Morera, quien consideró que había sido el arzobispo Berenguer de Vilademuls (1174-1194) el que llevó tan adelante la obra que a su muerte estaría construida toda la caja hasta la altura que tienen los muros de fachada de las puertas laterales y, en el interior, hasta los capiteles de las columnas⁶⁴¹. Asimismo, dejó finalizado el ábside con su ventanal central y los dos laterales con sus primeros arcos hasta el crucero (fig. 2/89)⁶⁴². Además, estas fechas coinciden con la institución del

⁶³⁷ Esto se debe, seguramente, a los posteriores arreglos después de haber sido esculpidas, como ocurre en otros casos peninsulares: Navarro, *Bóvedas valencianas de crucería*, p. 172. Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 70.

⁶³⁸ Esta sucesión constructiva también viene definida por el uso de dos tipos de bóvedas de crucería, pues mientras en los ábsides laterales son geoméricamente esféricas, en las naves laterales son apuntadas. Sin embargo, conviene reafirmar la relación cronológica entre los seis tramos, pues Boto ha observado similitudes entre la escultura en sus respectivos capiteles, analogía que no se repite en toda la iglesia: Boto, *Inter Primas Hispaniarum urbes*, pp. 97-98, 105.

⁶³⁹ Liaño, "Catedral de Santa Tecla", pp. 454-489.

⁶⁴⁰ Sobre las bóvedas de crucería del claustro tarraconense también existen discrepancias en cuanto a su cronología. Estoy de acuerdo con las últimas hipótesis que proponen el año 1214 como el momento en que debieron de ser comenzadas, como justificaré en el apartado 4.2.2. *El claustro* de este capítulo. Así pues, si se acepta esta cronología, debemos descartar la defendida por la historiografía tradicional, porque las claves del claustro tarraconense presentarían una cronología más temprana que las de la iglesia a pesar de que su talla y estilo revelan lo contrario.

⁶⁴¹ Morera, *Tarragona antigua y moderna*, p. 67. Cfr. Lozano; Serrano, "Patronage at the Cathedral", p. 211.

⁶⁴² Morera, *Tarragona antigua y moderna*, p. 67.

cargo de tesorero o sacristán menor en 1192⁶⁴³, al que se le asignó el cuidado de ornamentos, iluminaria, incienso y arreglo y limpieza del templo, por lo que su dotación implicaría que la cabecera ya estaba en uso en este momento⁶⁴⁴.

Continuando con la evolución del proceso constructivo de la sede tarraconense, en el momento en que se estaban concluyendo los seis primeros tramos abovedados, el diseño sufrió algunos cambios significativos con respecto al volumen, la altura y la estructura del resto de las bóvedas del edificio, de acuerdo con Boto⁶⁴⁵. La nueva propuesta implicó el uso de unos nervios cilíndricos con base rectangular en el lado superior en las bóvedas del ábside principal, en las de los dos brazos del crucero y en las de los cinco tramos de la nave central hasta el hastial (núm. 3). De esta forma, los nervios cilíndricos simples usados en los primeros tramos de las naves laterales no son una involución, sino una prueba de que se construyeron al mismo tiempo que los ábsides laterales inmediatos al central. En cuanto a la altura, se consideró que era insuficiente y se decidió aumentar cuando los pilares del presbiterio ya habían sido erigidos hasta los capiteles y se habían completado las cuatro ventanas en el lado norte, el óculo en el lado sur y la base del campanario, por lo que se planteó el muro sobre el arco triunfal del ábside y el alzamiento del segundo piso de columnas sobre los pilares. En el crucero, el cambio puede verse en la ruptura de la línea de la imposta que corre por encima de las entradas de los ábsides laterales intermedios (fig. 2/86)⁶⁴⁶.

Los primeros tramos abovedados aplicando el nuevo perfil en las crucerías debieron de ser los dos correspondientes al ábside principal donde los nervios se entrecruzan sin remarcar la tortera, aunque aquí se aplicó posteriormente una decoración policroma, que únicamente se ha conservado de forma parcial en el tramo inmediato a la exedra del presbiterio (figs. 2/90, 2/107 y 2/108)⁶⁴⁷. Según afirma Lampérez, las bóvedas del presbiterio y de los brazos del crucero datan de la prelatura de Rocabertí (1199-1215)⁶⁴⁸, cronología que también siguió Torres Balbás, quien atribuyó a este arzobispo el recrecimiento de las bóvedas y señaló que el transepto ya estaría

⁶⁴³ Ibidem, pp. 605 y doc. 44, pp. XL-XLI.

⁶⁴⁴ Lozano; Serrano, "Patronage at the Cathedral", p. 211. Lozano; García de Castro, "Tecla, Pablo y el frontal del altar", p. 673.

⁶⁴⁵ Boto, "Inter Primas Hispaniarum urbes", pp. 95-96. Boto coincide con Lampérez en que la línea de capiteles sobre los que se eleva una doble columna en la cabecera marca la altura de las bóvedas en la planta inicial y el punto en que se encontraban los trabajos de la obra cuando se modificó: Lampérez, *Historia de la arquitectura*, II, pp. 238-239.

⁶⁴⁶ Boto, "Inter Primas Hispaniarum urbes", pp. 96-101. Este cambio de proyecto en altura ya fue argumentado por Liaño: Liaño, "Catedral de Santa Tecla", pp. 476-477.

⁶⁴⁷ Todavía no se ha podido arrojar luz a una cronología aproximada para las pinturas de las bóvedas. Según un documento que aporta Capdevila referente al coro y al presbiterio, en 1449 un tal Paladella recibió *III lls., XVIII sous*, por pintar una *Salutació*: Capdevila, *La Seu de Tarragona*, p. 29. En el caso de que esta Anunciación hubiera sido pintada en las bóvedas, resultaría extraño que no se hiciera alusión a estas ni a la gran estructura de andamios que debieron de construirse para poder pintarlas. Por este motivo creo que es poco probable que esta referencia aluda directamente a su decoración. Sin embargo, conviene tener en cuenta el estudio de Vuillemard, quien reveló, a través del ejemplo de Saint-Quiriace de Provins y otros monumentos, que la policromía en ciertos espacios de donación no se definía posteriormente, sino que se planteaba con anterioridad para evitar el coste adicional que representaría la reconstrucción de los andamios, sugiriendo así que los colores son elegidos desde el inicio de la obra: Vuillemard, A. "La polychromie de la collégiale Sant-Quiriace de Provins: première approche". *Bulletin monumental*, 3 (2006), pp. 271-280. Por este motivo, aunque la autora se centra principalmente en la decoración pictórica de un falso aparato, nada impide pensar que las pinturas de las bóvedas tarraconenses debieron de ser realizadas contemporáneamente a su construcción por una cuestión económica, pero también por la interpretación de la iconografía que en ellas figura y en la que me centraré en el epígrafe 5.2. *Anunciación de la Virgen* de la tercera parte de esta tesis doctoral.

⁶⁴⁸ Lampérez, *Historia de la arquitectura*, III, pp. 238-239.

finalizado en el primer tercio del siglo XIII⁶⁴⁹. Por otra parte, Capdevila consideró que poco antes de morir este arzobispo, el ábside central, los laterales y las partes bajas del crucero estarían finalizados e, incluso, el brazo norte estaría abierto al culto⁶⁵⁰.

Se ha localizado este mismo perfil de nervio en algunas obras contemporáneas a la catedral de Tarragona, que formaron parte de la extensa Provincia Eclesiástica Tarraconense y con la que muestran ciertas analogías en cuanto a su arquitectura⁶⁵¹: en la girola del monasterio cisterciense de Fitero (fig. 2/439), en las capillas cuadradas extremas del transepto de la catedral de Tudela (figs. 2/440a y 2/440b) y en la catedral de Lleida (figs. 2/441a y 2/441b). En los tres casos se observan unas bóvedas de potentes arcos cruzados compuestos por un baquetón semicircular montado sobre base prismática. De acuerdo con Martínez Álava, la girola del monasterio de Fitero debió de ser abovedada entre los últimos años del siglo XII y los primeros del XIII, como las capillas extremas de la cabecera de Tudela⁶⁵². En esta misma línea, Martínez de Aguirre concluyó que la planificación de la iglesia tudelana debió de tener lugar en la década de 1170 y, a partir de entonces, las labores avanzarían a buen ritmo hasta completar la cabecera hacia 1188, cuando fecha la primera consagración⁶⁵³. Sin embargo, la culminación de las bóvedas y cubiertas del presbiterio pudieron ser más tardías pero anteriores a 1228, año en que se menciona explícitamente la obra de las campanas, proporcionando así un término *ante quem* para su conclusión⁶⁵⁴. Igualmente, la catedral de Lleida debió de iniciarse hacia 1193⁶⁵⁵, cuando Pere de Coma, *magister et fabricator*, se entregó *mea et omnia mea* a la Seu comprometiéndose ante el capítulo a servir fielmente a la iglesia catedralicia⁶⁵⁶. La inscripción funeraria en memoria de Guillem de Roques de 1215 grabada en el costado derecho de la puerta de la *Anunciata* ha servido para justificar que en este año las obras ya habrían llegado a este punto de la cabecera. Del mismo modo, la consagración de 1220 de la capilla

⁶⁴⁹ Torres Balbás, L. "Iglesias del siglo XII al XIII con columnas gemelas en sus pilares". *Archivo Español de Arte*, 76 (1946), p. 113.

⁶⁵⁰ Así lo deduce el autor a partir de la noticia de la fundación de dos capellanías bajo la invocación de san Agustín en la capilla a él titulada, que aporta el cronista Blanch en su archiepiscopologio: Capdevila, *La Seu de Tarragona*, pp. 9-10. Blanch, *Arxiepiscopologi*, p. 131.

⁶⁵¹ Estas analogías fueron subrayadas en el estudio de Lozano y Serrano sobre las grandes iglesias en el valle del Ebro en el que analizan diez casos de estudio y en el que resaltan que existe una cierta homogeneidad en la concepción de todas las construcciones, evidenciando así unos proyectos coherentes y unitarios: Lozano; Serrano, "La renovación arquitectónica", pp. 503-535.

⁶⁵² Martínez Álava, *Del románico al gótico*, pp. 105-106.

⁶⁵³ Martínez de Aguirre, J. "Arquitectura medieval". En: AA.VV. *La Catedral de Tudela*. Pamplona, 2006, pp. 173-175. Conviene recordar que, conforme con Yanguas, pocos años después hubo una nueva consagración por parte del arzobispo de Tarragona: "y habiéndose removido el altar mayor, lo volvió a consagrar el arzobispo de Tarragona, D. Ramón de Rocabertí en 1204". Yanguas y Miranda, J. *Diccionario histórico-político de Tudela*. Zaragoza, 1823, p. 93. Cfr. Martínez Álava, *Del románico al gótico*, p. 403, nota 13.

⁶⁵⁴ Martínez de Aguirre, "Arquitectura medieval", p. 164. Para el autor, el uso de este tipo de perfil en las capillas extremas de la cabecera de Tudela no implica necesariamente que fuera más moderno respecto a las bóvedas de Valbuena, monasterio con el que muestra más concomitancias en cuanto a la planta de su cabecera, pues ya había sido empleado en la girola de Saint Denis, en París: *Ibidem*, p. 170.

⁶⁵⁵ Lozano y Serrano recuerdan que en 1192 ya se intensificaron las gestiones para la adquisición de solares para el nuevo templo ilerdense: Lozano; Serrano, "La renovación arquitectónica", p. 525. Cabe mencionar que se conserva en la Seu Vella una lápida conmemorativa, con fecha del 22 de julio de 1203, en la que se rememora la ceremonia simbólica de la colocación de la primera piedra. Es a partir de esta noticia que historiografía ha fijado la fecha mencionada como inicio de la fábrica, conforme a la información que evoca. Sin embargo, algunos autores han puesto en duda su veracidad y la han creído hasta del siglo XIV. Sobre este tema véase: "Debats. Sobre la ponència d'Isidro Bango". En: Trenchs, J. *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*. Lleida, 1991, p. 73.

⁶⁵⁶ El texto íntegro puede consultarse en Lladonosa i Pujol, J. "Santa Maria la Antiga i la primitiva canonja de Lleida (1149-1278)". En: *Miscel·lània històrica catalana: homenatge al pare Jaume Finestres, historiador de Poblet (+1769)*. Poblet, 1970, p. 127.

de la Asunta o de los Gallart, ha permitido deducir que se estaría concluyendo el primer tramo de las naves⁶⁵⁷. Si tenemos en cuenta la sucesión constructiva propuesta por Fité con respecto a las bóvedas de la catedral, en 1220 estarían cubiertos los tramos presbiteriales de la capilla mayor y adyacentes, y, seguramente, también los del brazo sur del transepto⁶⁵⁸.

Siguiendo estas pautas cronológicas, pienso que podría fecharse el inicio de la construcción de los dos tramos de bóveda correspondientes al presbiterio de la catedral de Tarragona entre los últimos años de la década de 1190 y los primeros de la de 1200, momento en que además se habían producido algunas donaciones reales de gran importancia: un legado en el testamento de Alfonso II, firmado en 1194, de 300 sueldos en renta perpetua hasta que la edificación de la iglesia concluyera⁶⁵⁹; protección y salvaguardia real desde 1207 a la obra de la Sede y sus rentas por parte de Pedro II⁶⁶⁰; y, el 9 de abril de 1212, el horno de Puig de Pallars más 300 sueldos *ad perpetuum* sobre los derechos reales⁶⁶¹ para que, según Blanch, *la fàbrica de la Iglésia que se anave fent, se anés perficionant*⁶⁶². Por otro lado, Lozano y Serrano han destacado la gran capacidad monetaria que debía de tener en este momento la iglesia de Tarragona por los sucesivos préstamos de 11.500 y 10.000 sueldos al rey Pedro II, quien los solicitó al arzobispo *in maxima imminente nobis necessitate*, y por la compra con dinero propio de diversos territorios por parte del arzobispo Ramon de Rocabertí y por haber regalado posteriormente los derechos adquiridos al cabildo y al pavorde⁶⁶³.

La construcción de las bóvedas continuaría por el transepto y el primer tramo de la nave central de acuerdo con la unidad arquitectónica y ornamental evidenciada por Capdevila (figs. 2/91 y 2/92)⁶⁶⁴. En cuanto a su cronología, para Boto debieron de ser proyectadas aproximadamente entre los años 1210 y 1240⁶⁶⁵, fechas que convergen con las propuestas de los estudios de Sureda sobre el diseño arquitectónico y litúrgico

⁶⁵⁷ Niñá Jové, M. *L'escultura del segle XIII de la Seu Vella de Lleida*. Tesis doctoral. Lleida, 2014, pp. 126-127.

⁶⁵⁸ Fité considera que las bóvedas presbiteriales de la capilla mayor y adyacentes, junto con las de el brazo sur del transepto y las de los primeros tramos de la nave lateral sur, corresponden a la primera mitad del siglo XIII; mientras que las de la nave lateral norte se proyectarían durante el segundo tercio del mismo siglo. Finalmente, a una etapa final corresponderían las bóvedas del brazo norte del transepto y los tramos de la nave central, así como el crucero. Sin embargo, si en 1220 se consagraba, según la documentación, la capilla de los Gallart, creo que como mínimo la bóveda de crucería del ábside central y algunas del transepto, debían estar completadas: Fité, F. "La Seu Vella de Lleida i la introducció de l'arquitectura gòtica a Catalunya". *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 25 (2004), p. 1077.

⁶⁵⁹ *Dimitto ecclesie Tarrachone CCC. solidos imperpetum in redditibus meis propriis Tarrachone, ad operam ipsius ecclesie donet sit hedificata postenque eidem remaneat ecclesie sub eo pacto, quod teneant et stabiliant unum sacerdotem qui imperpetuum celebret divinum officium pro anima mea meorumque parentum, et quod archiepiscopus quicumque fuerit tam per se quam per omnes successores et sufraganeos, similiter suos per ecclesiasticum rigorem faciat hoc testamentum ratum haberi et inconvulsum et imperpetuum observari bona fide in quantum sibi permissum est secundum auctoritatem ecclesiastice censure*: Sánchez Casabón, A.I. *Alfonso II Rey de Aragón, Conde de Barcelona y Marqués de Provenza. Documentos (1162-1196)*. Zaragoza, 1995, doc. 628, p. 811. El arzobispo Ramon de Castellterçol (1194-1198) fue uno de los albaceas del testamento, junto con Gombaldo de Lleida, Ricardo de Huesca, el Maestre de los Templarios y el abad Pedro de Poblet.

⁶⁶⁰ Blanch, *Arxiepiscopologi*, p. 129.

⁶⁶¹ Morera, *Tarragona Cristiana*, I, p. 546, 699. Marí, *Exposició cronològico-històrica*, p. 52.

⁶⁶² Blanch, *Arxiepiscopologi*, p. 129.

⁶⁶³ Lozano; Serrano, "Patronage at the Cathedral", p. 213. Los documentos en los que Pedro II solicita los préstamos al prelado tarraconense están transcritos en: Alvira Cabrer, M. *Pedro el Católico, Rey de Aragón y Conde de Barcelona (1196-1213)*. *Documentos, Testimonios y Memoria Histórica*. Vol. II. Zaragoza, 2010, pp. 843-844, doc. 767 y pp. 931-932 doc. 856. Sobre la compra de los territorios: Morera, *Tarragona cristiana*, pp. 542-543.

⁶⁶⁴ Capdevila, *La Seu de Tarragona*, p. 14.

⁶⁶⁵ Boto, "Inter Primas Hispaniarum urbes", p. 96.

de la catedral⁶⁶⁶. De acuerdo con el autor, en términos funcionales la nueva catedral estaría lista para la celebración de la liturgia arzobispal y canonical cuando los cinco altares pudiesen ponerse en funcionamiento. En este sentido, la fundación de dos capellanías en el de Sant Agustí alrededor de 1215 sugiere que la instalación había culminado en estas fechas⁶⁶⁷. De hecho, Sureda subraya que esta institución parece coincidir con la hipótesis de Morera de que el culto pleno se inició en la catedral durante el pontificado de Aspàreg de la Barca (1215-1234)⁶⁶⁸. En este sentido, cabe recordar que este arzobispo se implicó personalmente en el avance de la obra. Conforme a Blanch, viendo que la fábrica de la iglesia se había ralentizado, decidió dotarla con el diezmo del vino y del aceite de las mercaderías de la villa y del término de Alcover y con los rediezmos del grano y las legumbres de las villas del Camp⁶⁶⁹. Así pues, me sumo a la cronología propuesta por Boto para la edificación de las bóvedas del transepto y el primer tramo de la nave central, exceptuando el cimborrio⁶⁷⁰.

Los cuatro tramos restantes de la nave central, aunque son más avanzados cronológicamente, presentan el mismo tipo de nervio siendo el deseo de uniformidad lo único que explicaría el mantenimiento del mismo sistema hasta la última bóveda (fig. 2/93)⁶⁷¹. De acuerdo con Capdevila, el segundo y tercer tramo de la nave central se erigieron junto a los restantes de las laterales⁶⁷², mientras que los dos últimos habrían sido concluidos durante el pontificado de Rodrigo Tello (1289-1308), según demuestra el escudo del prelado esculpido en una de las claves de bóveda (fig. 2/112). También se deduce por el estilo de sus claves de bóveda, pues la segunda (fig. 2/110) y tercera (fig. 2/111) parecen haber sido labradas por un mismo maestro: las dos piezas presentan el marco perlado, basado en pequeños círculos y óvalos que se alternan y que están encerrados por dos finos filetes, así como el fondo sobre el que se despliega el motivo iconográfico central y que se conforma por un follaje de acanto de nervios marcados⁶⁷³. Por otro lado, aunque la pérdida de la policromía del escudo del segundo tramo impide blasonarlo, Serra i Vilaró relacionó el *Agnus Dei* labrado en la clave de

⁶⁶⁶ Sureda, "Romanesque Cathedrals in Catalonia", pp. 234-237.

⁶⁶⁷ Capdevila, *La Seu de Tarragona*, p. 13.

⁶⁶⁸ Fuentes Gassó, M.M.; et. al. "Santa Maria o catedral de Tarragona". En: Pladevall Font, A. (dir.). *Catalunya Romànica. El Tarragonès. El Baix Camp. L'Alt Camp. El Priorat. La Conca de Barberà*. Vol XXI. Barcelona, 1995, pp. 122-123.

⁶⁶⁹ Blanch, *Arxiepiscopologi*, p. 134.

⁶⁷⁰ Que, según el autor, debió de erigirse *post quem* 1250: Boto, "Inter Primas Hispaniarum urbes", p. 96.

⁶⁷¹ Ibidem, p. 98.

⁶⁷² Según Capdevila, el primer tramo de cada nave lateral fue realizado al mismo tiempo que la parte superior del crucero y el primero de la nave central durante el primer tercio del siglo XIII, hipótesis con la que no coincido, como ya he argumentado, pues los dos primeros tramos de ambas naves laterales debieron de ser construidos entre 1170 y 1190, aproximadamente, en una primera campaña constructiva. Por otro lado, en cuanto a la parte restante de dichas naves menores, Capdevila considera que fueron realizadas durante el segundo tercio del siglo XIII por el obrero Raimon de Milà, muerto el 31 de diciembre de 1266, junto a los tramos segundo y tercero de la nave central, hipótesis sobre la que me centraré en las siguientes líneas de este epígrafe: Capdevila, *La Seu de Tarragona*, pp. 14-15.

⁶⁷³ Este motivo vegetal recuerda claramente al fondo que cubre el frontal de altar de santa Tecla y que Lozano y García de Castro han descrito como "un follaje de acanto de pentafolias de nervios muy marcados en la tradición formal del acanto espinoso oriental, con los ojales labrados a trépano": Lozano; García de Castro, "Tecla, Pablo y el frontal del altar", p. 651. Estos motivos decorativos e iconográficos son un continuo en la catedral de Tarragona, pues se repiten en capiteles, claves de bóveda, laudas sepulcrales, etc., todos de diferentes cronologías, como si mediante la reiteración de estos recursos se quisiera mantener una cierta unidad ornamental.

bóveda del tercero con las armas del canónigo P. Sancho de Casals⁶⁷⁴. El autor se basó en su lauda sepulcral, fechada en 1269, donde se repite el mismo motivo (fig. 2/106)⁶⁷⁵, y en la identificación del *Agnus* como propio de las armas de la familia Casals por parte de Blanch⁶⁷⁶, quien pudo saberlo con certeza porque todavía en 1661, siendo archiveros José Valls y el mismo José Banch, era secretario del cabildo Gaspar de Casals⁶⁷⁷. Igualmente, el canónigo Posada escribió: “otro pedazo de la misma bóveda de la nave mayor tiene las armas de Casals, que es un cordero con bandera”⁶⁷⁸. En este sentido y teniendo en cuenta, como se justificará en la siguiente capítulo de esta tesis, que el *Agnus Dei*, en referencia a Jesucristo como víctima ofrecida en sacrificio por los pecados del hombre, es habitual encontrarlo en las claves de bóveda del presbiterio o en la central de una capilla⁶⁷⁹, su localización en el centro de la nave principal y flanqueada por otras dos claves de bóveda que ostentan blasones lleva a pensar que probablemente aluda a las armas de dicho canónigo, estableciendo así el año 1269 como fecha *ante quem* para la finalización, como mínimo, de las bóvedas hasta el tercer tramo de la nave principal.

Finalmente, las dos crucerías restantes que corresponden a los dos últimos tramos de la nave central debieron de ser erigidas durante el arzobispado de Rodrigo Tello (1289-1308), según lo demuestra el escudo del prelado que decora una de las claves de bóveda (fig. 2/112). Según escribió Blanch, *desitjà molt aquest archebisbe que la fàbrica de la Seu se acabàs en son temps [...] y per a concluir-ho concedí y aplicà a la dita obra y fàbrica la vacant de un any de tots los beneficis que vacarian en la iglesia de Tarragona y sa diòcesi, exceptant-ne la pavordia, infermeria y hospitalaria, canonicats y comensalias, y que esta applicació y concessió duràs per espay de sinc anys [...] Féu aquesta concessió as 27 de octubre de l'any 1292*⁶⁸⁰. Posteriormente y de acuerdo con Marí, en 1305 considerando que la iglesia seguía sin estar finalizada, Tello hizo construir con dinero propio el penúltimo tramo de la nave, al mismo tiempo que quiso velar por el resto de la construcción y controlar la libertad de los obreros ordenando, desde ese momento y bajo pena de excomunión y probación del beneficio, invertir todas las rentas y

⁶⁷⁴ Resulta elocuente que Serra i Vilaró identifique a P. Sacho de Casals con el cargo de canónigo-obrero: Serra, *El Frontispicio de la Catedral*, pp. 14-15; aunque en el necrologio de la catedral aparece citado únicamente como canónigo: Ramon; Ricomà, “El necrologi de la Seu”, p. 382. Igualmente, Capdevila no lo menciona en su catálogo de obreros ordenado, pues pasa de Raimon de Milà, muerto en 1266, a Guillem Colrat, prior, *procurator operarii* en 1273: Capdevila, *La Seu de Tarragona*, p. 8. Si bien es cierto que, quizá, P. Sancho de Casals pudiera haber sido una personalidad destacada de la canónica, porque suscribe en 1246 la absolución del arzobispo a los vecinos de Tarragona de la obligación de dar al hospitalero los lechos de los difuntos con sus telas; y, en 1248, firma como testigo el testamento del sacristán de Girona, G. de Montgrí, que hizo importantes legados a la iglesia de Tarragona: Serra i Vilaró, J. “La capilla del *Corpus Christi* y el retablo de Bonifás”. *Butlletí Arqueològic*, 31-32 (1950), p. 162.

⁶⁷⁵ En la actualidad la lauda sepulcral del canónigo se conserva en el Museu Diocesà de Tarragona (núm. inv. MDT-3224).

⁶⁷⁶ *Actas Capitulares*, fol. 1 y *Actas Capitulares*, fol. 2, conforme a Serra i Vilaró, J. *Santa Tecla la Vieja. La primitiva catedral de Tarragona*. Tarragona, 1960, p. 95. Conviene mencionar que Serra i Vilaró, durante las excavaciones de la sacristía de la capilla de Sant Oleguer, encontró un escudo de armas con forma triangular curvilínea, en el que campea un *Agnus Dei*, descubrimiento que demostró su uso como figura heráldica: Serra, “La capilla del *Corpus Christi*”, p. 162, lámina V.

⁶⁷⁷ Serra, *Santa Tecla la Vieja*, p. 95. Serra, “La capilla de *Corpus Christi*”, p. 162.

⁶⁷⁸ Serra, *Santa Tecla la Vieja*, p. 95.

⁶⁷⁹ Sobre el tema véase el epígrafe 3.5. *Agnus Dei* de la tercera parte de esta tesis doctoral.

⁶⁸⁰ Blanch, *Arxiepiscopologi*, p. 173.

beneficios, excepto 500 sueldos y 50 cuarteras de cebada, a la construcción y utilidad de la iglesia⁶⁸¹.

La construcción del cimborrio

En el tramo central del transepto se alza el cimborrio con forma de octógono ligeramente irregular sobre un sistema de trompas que permiten el paso de un espacio cuadrado a otro poligonal (figs. 2/94a y 2/94b). Los cuatro lados más largos son los que descansan sobre los arcos torales, mientras que los cuatro restantes que se levantan sobre el vacío son notablemente más cortos. En la base del octógono, los muros arrancan de una imposta con un primer friso corrido decorado con entrelazos vegetales y una segunda cinta ajedrezada que une las ocho ménsulas piramidales, muy parecidas a las de la capilla de Santa Tecla la Vella (fig. 2/196b). En ellas apean los nervios de la bóveda, que se componen por dos baquetones bajo una amplia base rectangular, unidos por dos filetes decorativos que recorren todo el nervio longitudinalmente y, al llegar al centro, se entrelazan con el más cercano (núm. 10). Por encima de la cinta ajedrezada fue esculpida una hilera de arcuaciones ciegas trilobuladas unidas por la base y coronadas por una línea de motivos florales a base de palmetas en su parte superior (figs. 2/95a y 2/95b)⁶⁸². En el exterior, los ocho costados están decorados por lunetos apuntados que producen un efecto óptico de ventanales pero que en realidad no lo son, pues los auténticos vanos, muy estrechos y en forma de aspillera, se distribuyen en número de tres y cuatro respectivamente, en las diferentes caras del octógono⁶⁸³. En cada uno de los ángulos sobresalen pilares rectangulares con columnas encastadas en su cara exterior y rematadas por capiteles ornamentados con hojas de lirio nervadas y elementos decorativos en forma de cruz como remate. Por último, el perímetro superior de la estructura se conforma por una cornisa decorada por una cenefa de zigzags sobre arquillos entrelazados que arrancan de pequeñas ménsulas (fig. 2/96).

La historiografía ha identificado los precedentes de esta estructura en los templetos de los *lavacrum* de Poblet y Santas Creus (figs. 2/44 y 2/241), en el claustro de la catedral de Tarragona y en las capillas de Sant Pau del Seminari y de Santa Tecla la Vella⁶⁸⁴. Conforme a Liaño, exteriormente el cimborrio ofrece un gran parecido con los lavabos de los claustros cistercienses, también poligonales, por las amplias ventanas alojadas en los lunetos y sus contrafuertes en los ángulos, aunque existen claras diferencias derivadas de la problemática que plantea elevar sobre el vacío esta construcción⁶⁸⁵. Sin embargo, sí es posible afirmar que los pilares angulares con

⁶⁸¹ El texto transcrito puede consultarse en Marí, *Exposició cronologicohistòrica*, p. 74. De acuerdo con Blanch, esta constitución fue promulgada por el arzobispo en 1303 y añade que cada año el obrero debía rendir cuentas de la administración dos veces, la primera el lunes después de la *dominica in Albis*, y la segunda el día de san Miguel en septiembre: Blanch, *Arxiepiscopologi*, p. 175.

⁶⁸² Conforme al proyecto de restauración, este zócalo conserva restos de pátinas coincidiendo con las partes que, en términos de los arquitectos, consideran más endurecidas de los elementos decorativos y líneas de color rojo en las aristas de estos relieves que parece destinada a dar consistencia a la piedra, mientras que la justificación estética y funcional de esta decoración podría ser la de resaltar y hacer más visible la presencia de estos relieves situados en un plano muy elevado desde el nivel de la nave: Figuerola Mestre, J.; Gavalda Bordes, J.C. *La Catedral de Tarragona. In sede 10 anys del Pla director de restauració*. Tarragona, 2007, pp. 86-88.

⁶⁸³ Así describió los ventanales del cimborrio Liaño, "Cimborrios góticos catalanes", p. 212.

⁶⁸⁴ Ibidem, pp. 212-213. Camps Sòria, J. "La decoración de la iglesia catedral. Siglos XII-XIII". En: Figuerola; Gavalda, *Proyecto de restauración*, pp. 67-68. Figuerola; Gavalda, *La Catedral de Tarragona*, p. 79.

⁶⁸⁵ Liaño, "Cimborrios góticos catalanes", p. 212. Liaño, "Catedral de Santa Tecla", p. 481.

columnas encastadas y coronadas por capiteles son una réplica de los del claustro tarraconense (fig. 2/155a) y, especialmente, de las de Sant Pau y Santa Tecla la Vella (figs. 2/198 y 2/193b)⁶⁸⁶, con las que además presenta analogías en su ornamentación. Me refiero a la cenefa de palmetas esculpidas sobre la hilera de arcuaciones ciegas trilobuladas que recuerdan a las del guardapolvo de la fachada de la capilla de Sant Pau (figs. 2/95a y 2/199c); a los capiteles decorados con hojas de lirio nervadas (figs. 2/96, 2/196a, 2/199a y 2/199b), a las fajas decorativas de escaqueados y entrelazos en zigzag y a las ménsulas piramidales esculpidas con relieves en forma de lágrima, que evocan a las de Santa Tecla la Vella (figs. 2/95a y 2/196b); así como a las ventanas aspilleras que se repiten en los tres conjuntos arquitectónicos; lo que me lleva a pensar que pudieron ser erigidos en un arco cronológico más o menos coetáneo. Teniendo en cuenta que a partir de 1214, conforme al testamento del arzobispo Ramon de Rocabertí, debieron de iniciarse las bóvedas del claustro tarraconense⁶⁸⁷, que la capilla de Sant Pau debía de estar finalizada hacia 1234⁶⁸⁸ y que las cubiertas del transepto y del primer tramo de la nave central de la catedral, necesarias para el apoyo del cimborrio, debieron de edificarse entre 1210 y 1240⁶⁸⁹, creo que es posible plantear su construcción durante la década de 1240⁶⁹⁰. De hecho, no debió de pasar mucho tiempo entre la finalización de las partes altas del transepto y la proyección del cimborrio pues también existen afinidades en la ornamentación de ambas estructuras⁶⁹¹, pues se repite el friso corrido ajedrezado en la cornisa superior del transepto y la faja decorativa en zig-zag y de palmetas entrelazadas en el rosetón del muro norte, así como las flores encerradas en un marco circular que fueron esculpidas en ambos sitios (figs. 2/97, 2/98a, 2/98b y 2/98c). Asimismo, gran parte de las marcas de cantero identificadas en los sillares del cimborrio se repiten en todo el crucero y en el primer tramo de la nave central⁶⁹².

En este sentido, es preciso destacar que durante el pontificado de Pere d'Albalat (1237-1251) la iglesia de Tarragona parece que vivió un período de esplendor económico. Conforme a Blanch, después de la conquista de las islas por parte del rey Jaime I, cesaron los gastos de la iglesia en la defensa de la ciudad volviéndola próspera y rica,

⁶⁸⁶ Estas analogías ya fueron señaladas por Liaño, "Cimborrios góticos catalanes", p. 213; y más tarde por Figuerola; Gavaldà, *La Catedral de Tarragona*, p. 79.

⁶⁸⁷ Sobre su cronología remito al epígrafe 4.2.2. *El claustro* del presente capítulo.

⁶⁸⁸ La institución de los capellanes de San Pablo en 1234, sugiere que la capilla del seminario ya debía de estar culminada y en uso: Morera, *Tarragona cristiana*, II, p. 301. Para profundizar sobre el tema véase el apartado 4.2.4. *La capilla de Sant Pau del Seminari* del presente capítulo.

⁶⁸⁹ Boto, "Inter Primas Hispaniarum urbes", p. 96. Estas fechas convergen con las propuestas por Sureda sobre el diseño arquitectónico y litúrgico de la catedral: Sureda, "Romanesque Cathedrals in Catalonia", pp. 234-237, y con la precedente hipótesis de Morera en la que afirma que el culto pleno se inició en la catedral durante el pontificado de Aspàrec de la Barca (1215-1234): Morera, *Tarragona cristiana*, II, p. 268.

⁶⁹⁰ Al parecer, en el subsuelo de la catedral, bajo el cimborrio, se encontró un muro transversal y una serie de orificios alineados en la misma dirección muy cerca del mismo. Conforme a Liaño, podrían ser los agujeros donde encajaran los puntales para el andamiaje utilizado como apoyo en la construcción del cimborrio: "Liaño, "Catedral de Santa Tecla", p. 481.

⁶⁹¹ De hecho, Figuerola y Gavaldà han afirmado que el cimborrio fue levantado después de finalizar el primer tramo de la bóveda de la nave y los dos circundantes del crucero. Posteriormente serían completados los tramos extremos del transepto de los que señalan una unidad constructiva diferenciada, especialmente, con el que corresponde al brazo sur, pues presenta una bóveda quatripartita más ancha y honda que la contigua, unos ventanales con arco apuntado más anchos y los muros de cierre con una sección que se va reduciendo en altura, expresión que consideran propia de la racionalidad del sistema estructural gótico: Figuerola; Gavaldà, *Proyecto de restauración*, p. 4.

⁶⁹² Lo mismo sucede con la capilla de Sant Pau del Seminari: Liaño, "Signos lapidarios en las construcciones", pp. 349 y 351.

lo que conllevó un aumento en el número de canónicos hasta un total de 25 en diciembre de 1248, que al poco descendieron a 23 por ser demasiados⁶⁹³. Por otro lado, durante el primer concilio ecuménico de 1245 celebrado en Lion, el arzobispo tarraconense presentó al sumo pontífice la magnificencia con la que había sido comenzada la catedral y la lentitud con la que avanzaban las obras en ese momento por falta de medios y de limosnas. Por lo que Pere d'Albalat solicitó que se concedieran indulgencias a aquellos que practicaban la caridad, petición que fue concedida por el papa Inocencio IV en una bula emitida en septiembre de 1248⁶⁹⁴. Por último, y siempre siguiendo a Blanch, este mismo arzobispo aumentó y amplió considerablemente el patrimonio y las rentas de la mitra: compró a Guillem de Claramunt la parte que tenía en Codony; a Guillem d'Aguiló, las propiedades que poseía en Cubellas y en los castillos de Tamarit y Montoliu; en 1243 le compró a Blanca de Santa Fe, abadesa del convento de Bonrepòs, la villa de la Alforja y el lugar dels Arcs junto con sus términos por 15.000 morabetinos⁶⁹⁵; y al prior del convento de Riudebitlles una tierra de parellada conocida como la *Fenollosa* en febrero de 1248 y, por 17.000 sueldos, sus posesiones en la villa de Cabra en junio del mismo año⁶⁹⁶; por otro lado, también adquirió el cortijo de Danda⁶⁹⁷. A todo esto debe sumarse la construcción del altar y la capilla de Santa Isabel d'Hongria a instancias de su hermana, la reina Violante, esposa de Jaime I, el 24 de diciembre de 1251⁶⁹⁸, pues su localización en el primer tramo de la nave del Evangelio, bajo el lugar donde actualmente se encuentra el órgano, lleva a pensar que este espacio era accesible desde dentro de la catedral, lo que seguramente implicaría que el cimborrio estuviera finalizado⁶⁹⁹. Así las cosas, es oportuno pensar que durante el pontificado de Albalat se afrontara la edificación de una estructura tan osada y grandilocuente⁷⁰⁰, que más

⁶⁹³ Ya el 27 de julio de 1181 el arzobispo Vilademuls dictó una constitución orientada a reducir el número de canónigos hasta un máximo de 18 con el objetivo de destinar parte de las rentas a la defensa de la ciudad, continuamente asediada por las armadas de corsarios mallorquines. Esta constitución debía durar únicamente doce años, cuando volvería a aumentarse el número de capitulares según la proporción de las rentas de la sede tarraconense: Blanch, *Arxiepiscopologi*, I, p. 151. Morera, *Tarragona cristiana*, I, pp. 602-603.

⁶⁹⁴ Concretamente la bula decía: *Cum igitur, sicut venerabilis frater noster archiepiscopus Tarraconensis nobis exposuit, fabrica Tarraconensis Ecclesiae ordinis Sti. Augustini adeo sit opere sumptuoso incepta, quod ad consumationem ipsius, propriae sibi non suppetant facultates, universitatem vestram rogamus [...] quatenus de bonis vobis a Deo collatis pias eleemosynas et gratae charitatis subsidia erogetis, ut per suventionem vestram praefatum opus valeat consummari*: Blanch, *Arxiepiscopologi*, I, p. 153.

⁶⁹⁵ Según Blanch, son les Benes, Cortiella, les Borges, los Domenges, les Voltes, los Banys, los Tascals, Riudecols y les Irlas: *Ibidem*, p. 154.

⁶⁹⁶ De acuerdo con Marí, la compra se efectuó por el precio de 7.000 sueldos: Marí, *Exposició cronològicohistòrica*, p. 62.

⁶⁹⁷ Blanch, *Arxiepiscopologi*, I, pp. 153-154 y 158.

⁶⁹⁸ Conforme a Blanch, la capilla fue fundada en 1250: *Ibidem*, p. 159. Sin embargo, numerosos autores lo fechan en 1251: Capdevila, *La Seu de Tarragona*, p. 41. Fuentes Gasó, M.M. "Anexo 1: Documentación histórica. La Catedral de Tarragona. Notas para su estudio". En: Figuerola; Gavalda, *Proyecto de restauración*, p. 63.

⁶⁹⁹ El altar de Santa Isabel también disfrutó de las indulgencias concedidas por el papa Alejandro IV el 10 de octubre de 1259, respondiendo a la petición del pavorde Arnau Gibot y del capítulo de la catedral: Figuerola; Gavalda, *Proyecto de restauración*, p. 59.

⁷⁰⁰ Algunos autores han propuesto al maestro Ramon Adell, al hermano Bernardo y el canónigo obrero Raimon de Milà (1244-1266) como posibles autores de esta estructura edilicia: Liaño, "Cimborrios góticos catalanes", p. 214. Fuentes, "Anexo 1: Documentación histórica", p. 60. Conforme al necrologio de la catedral, el hermano Bernardo murió en 1256 como *magister operis ecclesie*: Ramon; Ricomà, "El necrologi de la Seu", p. 360. Por otro lado, Raimon de Milà murió el 31 de diciembre de 1266 como *operarius ecclesie*, según su epitafio: *Ibidem*, p. 390.

tarde se tomó como modelo del cimborrio de la iglesia del monasterio de Sant Cugat⁷⁰¹.

La culminación de las naves laterales

En las bóvedas correspondientes a los tres tramos finales de las naves laterales de la sede tarraconense, se utilizaron nervios de baquetones dobles en cabeza, unidos mediante una cinta central decorada con losanges (núm. 11). Una tipología muy diferente a la que hasta ese momento se había aplicado en los demás tramos de la iglesia, por lo que es lógico plantear que los seis debieron de ser construidos unitariamente en una misma campaña constructiva. No obstante, como en todo lo que concierne a la seo tarraconense, existe disparidad de hipótesis constructivas y cronológicas que también atañe a la figura del canónigo obrero *Raimundus de Miliano* o Raimon de Milà, conocido por la lauda sepulcral conservada en el Museu Diocesà de Tarragona en la que afirmaba haber completado la construcción de diez bóvedas durante su gestión (fig. 2/105)⁷⁰².

Conforme a Marí, durante el pontificado de Benet de Rocabertí (1252-1272), o incluso con anterioridad, debieron de finalizarse las naves laterales, aunque incluyó los dos tramos precedentes de cada una. Afirmó que *les deu cambres o capelletes de que consten les ales de la catedral* serían las diez bóvedas que levantó el canónigo obrero Raimon de Milà⁷⁰³, premisa que debe descartarse si se tiene en cuenta que los dos primeros tramos de cada nave lateral corresponden a las primeras bóvedas de crucería culminadas del conjunto edilicio⁷⁰⁴. Más tarde, Bernat de Olivella (1272-1287) se habría dedicado a la construcción de la nave central y a la finalización de la fachada principal encargada al maestro Bartomeu⁷⁰⁵. En la misma línea se postuló Capdevila, quien defendió que en 1266 estarían culminadas las bóvedas de las naves laterales, pues las cuatro últimas de cada costado junto con las del segundo y tercer tramo de la central pertenecerían a las diez financiadas por canónigo obrero mencionado⁷⁰⁶. Para Morera, durante las prelaturas de Guillem de Montgrí, Pere d'Albalat y Benet de Rocabertí, las obras catedralicias se limitaron a la continuación de las naves laterales y de la central hasta la altura de las bóvedas, pues el primero se encontraba centrado en la conquista de Ibiza y Formentera, el segundo en el sitio de Valencia y en los conflictos con el camarero Benet de Rocabertí quien, al sucederlo en la silla metropolitana, protagonizó graves divergencias con el cabildo⁷⁰⁷. No fue hasta Bernat d'Olivella que volvieron a emprenderse las obras decididamente hasta terminar el resto de la nave lateral derecha, desde la capilla de Sant Miquel hasta la fachada y,

⁷⁰¹ Así lo creen Liaño, "Cimborrios góticos catalanes", p. 214. Figuerola; Gavaldà, *La Catedral de Tarragona*, p. 79. Fuentes, "Anexo 1: Documentación histórica", p. 59. Liaño, "Catedral de Santa Tecla", p. 480.

⁷⁰² La lauda sepulcral, conservada en el Museu Diocesà de Tarragona (núm. inv. MDT-3226), ha sido transcrita y analizada por Liaño Martínez, E. "Lauda funeraria del canonge Raimon de Milà". En: Martí Aixalà, J.; Ramon Vinyes, S.; Mata de la Cruz, S.; Blasco Quilez, P. *Pallium. Exposició d'art i documentació. Catedral de Tarragona*. Tarragona, 1992, p. 84.

⁷⁰³ Al traductor del texto de Marí le llama especialmente la atención el comentario del historiador sobre la integridad de la inscripción de esta lauda sepulcral, pues posteriormente ha sido leída y publicada de forma íntegra: Marí, *Exposició cronologicohistòrica*, p. 67, nota 258.

⁷⁰⁴ Boto, "Inter Primas Hispaniarum urbes", pp. 96-98.

⁷⁰⁵ Marí, *Exposició cronologicohistòrica*, pp. 68-69

⁷⁰⁶ Nuevamente el autor incluye dos de los tramos culminados hacia 1190, conforme a lo expuesto con anterioridad: Capdevila, *La Seu de Tarragona*, pp. 14-15.

⁷⁰⁷ Morera, *Tarragona antigua y moderna*, p. 73.

posteriormente, todo el frontispicio. De hecho, recuerda que el prelado optó por retirarse al monasterio de Escornalbou para ahorrar en gastos personales y de culto y dedicarlos a la obra de la catedral. Por otro lado, Serra i Vilaró planteó una hipótesis completamente diferente⁷⁰⁸. Para el autor, las bóvedas de los dos tramos de la nave mayor más cercanos al crucero debieron de ser construidas a mediados del siglo XIII, contemporáneamente a las correlativas de las laterales⁷⁰⁹. Más tarde, el canónigo P. Sancho de Casals, se encargaría de culminar el tercer tramo de la nave central, cuyo escudo se exhibe en la clave de bóveda⁷¹⁰, y durante el pontificado de Rodrigo Tello se edificarían las bóvedas restantes de esta misma nave, así como los dos rosetones del crucero⁷¹¹. Además, también interpreta el *Agnus Dei* del quinto tramo de la Epístola como el escudo del mencionado canónigo, lo que le lleva fechar los últimos tres tramos de ambas naves laterales *ante quem* 1269. Mientras, el canónigo obrero Raimon de Milà, trabajaría construyendo las diez bóvedas que menciona en su lápida en la basílica de Santa Tecla la Vella⁷¹²; hecho que explicaría la queja del arzobispo Tello hacia los canónigos obreros que le precedieron en su pontificado y que, afirmó, gastaron las rentas destinadas a la obra de la Seo en otras construcciones que nada tenían que ver con ésta⁷¹³. Por último, Liaño ha retrasado la construcción de los tres últimos tramos de las naves laterales hasta la prelatura de Bernat d'Olivella, cuando cree que fueron culminadas junto con sus respectivas fachadas⁷¹⁴. De este modo, señala como las *decem voltas* de Raimon de Milà los dos tramos del ábside mayor, los dos primeros de la nave central y todo el conjunto del crucero junto al cimborrio⁷¹⁵.

En realidad, si nos centramos en el estilo del sistema de cubrición de los seis últimos tramos de las naves laterales, es oportuno señalar el parecido que existe entre el perfil de los nervios de la capilla de Sant Pau del Seminari (fig. 2/200) y el utilizado en esta parte de la catedral, pues únicamente les diferencia la decoración de losanges de la cinta central y el remate a la base rectangular⁷¹⁶. Asimismo, las claves de bóveda están enmarcadas por la misma cenefa perlada y decoradas con el mismo fondo de hojas de acanto de nervios marcados, aunque su factura es, claramente, de menor calidad (figs.

⁷⁰⁸ Serra, *El Frontispicio de la Catedral*, pp. 13-15.

⁷⁰⁹ Considera que las arcuaciones con las mismas en todos los tramos, así como en el crucero: Ibidem, p. 14.

⁷¹⁰ Sobre este tema véase el apartado 3.5. *Agnus Dei* del siguiente capítulo que corresponde al estudio iconográfico. Como ya ha quedado dicho, Serra i Vilaró identificó a P. Sacho de Casals con el cargo de canónigo-obrero: Ibidem, pp. 14-15; aunque en el necrologio de la catedral aparece citado únicamente como canónigo: Ramon; Ricomà, "El necrologio de la Seu", p. 382.

⁷¹¹ Según afirma Serra i Vilaró, al comenzar el pontificado de Rodrigo Tello (1289-1308) todavía estaba por construir la parte superior del crucero del lado de la Epístola, los dos rosetones del crucero, parte de la bóveda central, el frontispicio y el campanario. El hecho de que la moldura del ábaco de los capiteles siga horizontalmente todo el muro menos en el último tramo, lleva a suponer que fue construido más tarde: Serra, *El Frontispicio de la Catedral*, p. 13.

⁷¹² Lo justifica con la premisa de que no existen diez bóvedas uniformes en toda la catedral: Ibidem, p. 11.

⁷¹³ Con la voluntad de controlar su excesiva libertad, el arzobispo ordenó que cualquier canónigo obrero estaba obligado, desde ese momento y hacia delante, a gastar todas las rentas y beneficios, obtenidos y obtenibles, en la construcción y utilidad de la iglesia, excepto 500 sueldos y 50 medimnos de cebada, que podía dedicar a su uso propio. Un año más tarde, Tello moderó las penas de privación del oficio y de excomunión impuestas a los obreros transgresores, restringiéndolas únicamente a la pena de excomunión. Estas constituciones se encuentran transcritas en: Marí, *Exposició cronologicohistòrica*, p. 74.

⁷¹⁴ La autora reinterpreta a Blanch, quien afirmó que Olivella *feu fer les dos navades més aprop del portal major, la de la C. de S. Miquel i la C. de les Verges*: Blanch, *Arxiepiscopologi*, I, p. 170. Para Liaño, esta información solo puede aludir a los tramos más próximos a los pies de la nave de la Epístola, donde se abrieron durante el siglo XIV las capillas mencionadas por el historiador: Liaño, "Catedral de Santa Tecla", pp. 482-483.

⁷¹⁵ Ibidem, pp. 482-484.

⁷¹⁶ Véanse los nervios núm. 8 y 11.

2/201, 2/202, 2/119, 2/126 y 2/128). De hecho, esta degradación en la ejecución remite a las claves de bóveda de la sala capitular del monasterio de Poblet, en las que se ha señalado la pervivencia del estilo del Maestro del frontal de Santa Tecla en un taller escultórico activo durante el siglo XIII (figs. 2/49-2/57) y que también trabajó en la fachada del antiguo Hospital de Santa Tecla (figs. 2/438a, 2/438b y 2/438c) y en la portada de la iglesia del Pla de Santa Maria (fig. 2/256a), entre otros encargos⁷¹⁷. Las soluciones utilizadas en las claves de bóveda populetanas y en la portada de la iglesia del Pla de Santa Maria se identifican también en las torteras correspondientes a los tres últimos tramos de las naves laterales tarraconenses: por ejemplo en el modo de esculpir los rostros de los personajes: de forma triangular, con expresión neutra, los ojos almendrados y la nariz gruesa; así como el uso de la cenefa perlada y el fondo vegetal ya mencionados. Igualmente, los capiteles desde donde arrancan los nervios presentan los entrelazos de motivos vegetales recurrentes entre el repertorio de este taller, entre los que destacan las pequeñas hojas curvas y lanceoladas, esculpidas en diagonal (figs. 2/100a y 2/100b) que se observan en otros elementos arquitectónicos: en el guardapolvo de la fachada de la capilla de Sant Pau (fig. 2/199c), en la portalada de Sant Ramon del Pla de Santa Maria (figs. 2/256b y 2/256c) y en los capiteles de la sala capitular de Poblet (figs. 2/48a, 2/48b y 2/48c). Teniendo en cuenta que entre 1243 y 1249 se documentan diversos legados para la obra de la sacristía, la sala capitular, el locutorio, el noviciado y el dormitorio populetanos⁷¹⁸, y que la sacristía, inmediata al capítulo, estaba finalizada en 1250⁷¹⁹, su edificación debió de sucederse alrededor de esta fecha⁷²⁰. De este modo, una vez terminados los trabajos en Poblet, quizá a instancias del mismo Pere d'Albalat⁷²¹, quien, como ya he comentado, tenía una importante relación con el cenobio cisterciense⁷²², el taller pudo trasladarse de nuevo a Tarragona, donde se encargaría de trabajar en la culminación de las naves laterales⁷²³.

En cuanto al canónigo obrero *Raimundus de Miliano* o Raimon de Milà, aunque no hay duda sobre su papel como encargado de la administración financiera de la

⁷¹⁷ Sobre el tema véase: Español, "El Mestre del frontal", pp. 81-103.

⁷¹⁸ A modo de ejemplo, los 500 morabetinos legados por el conde Ponç de Cabrera en 1243: Finestres, *Historia de El Real Monasterio*, II, pp. 391-392; los 180 cahíces de trigo de Guillem Andaní: AHN, carp. 2206, perg. 395. Cfr. Altisent, *Història de Poblet*, p. 163; los 500 sueldos del sacerdote Pere Beld: AHN, carp. 2215, perg. 5. Cfr. *Ibidem*, p. 164; o los 200 que destinó Pere Guerra: AHN, carp. 2217, perg. 14. Cfr. *Ibidem*.

⁷¹⁹ AHN, carp. 2219, pergs. 2 y 3. Cfr. *Ibidem*.

⁷²⁰ Sobre la cronología de la sala capitular del monasterio de Poblet véase el apartado 4.1.3. *La sala capitular del presente capítulo*.

⁷²¹ Conviene recordar que durante su pontificado la iglesia tarraconense vivía un momento de esplendor económico: Blanch, *Arxiepiscopologi*, I, pp. 151-158.

⁷²² Recordaré que el prelado había realizado diversos legados al monasterio: Altisent, *Història de Poblet*, pp. 134-136, entre las que destaca la donación de diezmos y primicias para la obra de la sacristía, la sala capitular, el locutorio, el noviciado y el dormitorio: Finestres, *Historia de El Real Monasterio*, II, p. 395. Asimismo, murió en el monasterio y fue enterrado en él en cumplimiento del deseo que había manifestado, concretamente en el extremo del brazo sur del crucero: Liaño, "Monasterio de Santa Maria de Poblet", p. 369. Esta relación entre el arzobispo Pere d'Albalat y el monasterio de Poblet fue utilizada por esta autora para justificar la presencia de artistas de la sede de Tarragona en el cenobio populetano, aunque, como he ya he argumentado en un epígrafe anterior, en mi opinión este taller volvería a Tarragona después de completar la obra de la sala capitular: *Ibidem*.

⁷²³ Es necesario recalcar la existencia de diferentes maestros trabajando coetáneamente en el mismo taller, pues parece que el escultor que labró las dovelas de los arcos cruceros no se encargó de la escultura de las claves, en cuyos arranques no se mantiene la cinta de losanges, como se observa en todos los tramos a excepción del tercero de la nave del Evangelio, correspondiente a la clave CTa-I-NEv-13. Asimismo, mientras los ábacos del cuarto y quinto pilar presentan entrelazos vegetales y el motivo decorativo de pequeñas hojas curvas y lanceoladas esculpidas en diagonal, mencionado anteriormente, sus correlativos adosados al muro presentan una ornamentación diferente.

construcción⁷²⁴, la historiografía ha especulado insistentemente entorno a la identificación de las *decem voltas condidit* a las que alude en su lauda, lo que ha generado un extenso debate⁷²⁵. Lo cierto es que resulta muy difícil identificarlas con total seguridad, aunque su lápida sepulcral (fig. 2/105) presenta analogías con la escultura de los últimos tres últimos tramos de las naves laterales⁷²⁶, especialmente con las claves de bóveda, pues exhibe el fondo vegetal conformado por un follaje de acanto de nervios marcados, los marcos perlados y dentados utilizados también en las claves del capítulo de Poblet, así como la característica forma de esculpir las facciones de los personajes. Aunque creo muy probable que durante su gestión se construyeran los tres últimos tramos de las naves laterales, pienso que no puede asegurarse cuales fueron las otras cuatro bóvedas levantadas durante su administración⁷²⁷. Tampoco podemos afirmar que fueran erigidas todas ellas en la iglesia-catedral, como ha intentado demostrar la historiografía, pues ni la lápida sepulcral ni la noticia de su muerte en el necrologio lo menciona específicamente⁷²⁸. Es cierto, conforme al texto conservado, que Raimon de Milà, operario de Santa Tecla, se consagró enteramente a la santa construyendo diez bóvedas, pero estas podrían hallarse, según mi opinión, en cualquier espacio del conjunto catedralicio⁷²⁹.

Por último, llamaré la atención sobre el arzobispo representado en la clave de bóveda del cuarto tramo de la nave de la Epístola (fig. 2/127), pues aunque algunos clérigos pudieron utilizar la heráldica a partir del siglo XIII, únicamente cuando la familia y el carácter hereditario de éstos estaban sólidamente establecidos, los mitrados raramente la emplearon con anterioridad a la segunda mitad del siglo XIII⁷³⁰. Antes de esta fecha recurrieron a su efigie, como en este caso, o a emblemas de vocación

⁷²⁴ Conforme a Sánchez Márquez, son dos las evidencias que permiten afirmarlo: el término *operarius* se utilizaba en este período para aludir a un cargo de gestión, y no al responsable material de la construcción; y el término *condidit*, infinitivo de *condere* que significa construir, que alude a una labor de patronazgo o supervisión y cuyo origen tiene un claro simbolismo bíblico: Sánchez Márquez, “El perfil del *operarius*”, pp. 457-458.

⁷²⁵ Anteriormente se han aportado las hipótesis de Marí, *Exposició cronologicohistòrica*, p. 67; Capdevila, *La Seu de Tarragona*, pp. 14-15; Morera, *Tarragona antiga y moderna*, p. 73; Serra, *El Frontispicio de la Catedral*, pp. 13-15; y Liaño, “Catedral de Santa Tecla”, pp. 482-484.

⁷²⁶ Es preciso destacar que la lápida de Raimon de Milà (1266; MDT-3226) está relacionada tanto formal como estilísticamente con las lápidas de los canónicos Guerau de Quinsach (1266; MDT-3233) y de P. Sancho de Casals (1269; MDT-3224). Los tres casos presentan la misma estructura rectangular que recoge la inscripción y que está rematada por un frontón triangular donde se despliegan los emblemas heráldicos del canónigo y algunos elementos iconográficos, diferentes en las tres lápidas. Sin embargo, sí se repiten las cenefas decorativas denticuladas y perladas. Las tres lápidas se conservan actualmente en el Museu Diocesà de Tarragona.

⁷²⁷ El levantamiento de las bóvedas de los tramos segundo y tercero de la nave central también coinciden en fechas con la administración de *Raimundus de Miliano*, aunque el estilo de sus claves difiere del de las laterales, lo que sugiere la participación de diferentes maestros en su talla. Para un análisis iconográfico y simbólico de la lauda remito a: Sánchez Márquez, “El perfil del *operarius*”, pp. 458-460.

⁷²⁸ Concretamente el necrologio reza: *Eodem die anno MCCLXVI obiit R. de Milano operarius ecclesie qui decem voltas hedificavit*: Ramon; Ricomà, “El necrologio de la Seu”, p. 390. Por otro lado, en la lauda sepulcral puede leerse: *A[NN]O : D[OMI]NI : M^o : CC^o : LX^o : VI^o : PRIDIE : K(A)L(ENDAS) : IANUARI^o : OB(II)T : R(AIMUNDUS) : DE : MILIANO : OP(ER)ARI(US) : BEATE : TECLA : CUI : SE : TOTUM : REDDIDIT : ET : DECEM : VOLTAS : CONDIDIT : ERGO : TECLA : CORAM : DEO : ADVOCATA : SIS : PRO : EO*. Transcripción conforme a Liaño, “Lauda funeraria del canonge Raimon de Milà”, p. 84.

⁷²⁹ Cabe recordar que el arzobispo Rodrigo Tello se quejó de los canónigos obreros que le precedieron en su pontificado por haber gastado las rentas destinadas a la obra de la seo en otras construcciones que nada tenían que ver con ésta: Serra, *El Frontispicio de la Catedral*, pp. 10-11.

⁷³⁰ Pastoureaux, *M. Traité d'héraldique*. París, 1997, pp. 49-50. De Riquer, M. *Heráldica catalana: des de l'any 1150 al 1550*. Vol. I. Barcelona, 1983, p. 20. Coulon, A. “Éléments de sigillographie ecclésiastique française”. *Revue d'histoire de l'Église de France*, 79 (1932), pp. 177-182.

pastoral, como báculos, mitras o manos bendiciendo⁷³¹. Así pues, es muy probable que se trate del prelado promotor de estas bóvedas, acaso Pere d'Albalat (1238-1251), Benet de Rocabertí (1252-1268) o, aunque mucho menos probable, Bernat d'Olivella (1272-1287).

La culminación de la nave central, la fachada occidental y la capilla de Sant Salvador

Aunque cabe la posibilidad de que las obras avanzaran con cierta lentitud y que el cierre de las bóvedas de las naves laterales se alargara más allá de 1266, durante el pontificado de Bernat d'Olivella (1272-1287) la catedral debió de quedar prácticamente culminada⁷³², pues en julio de 1277 el arzobispo contrataba la obra de la fachada al maestro Bartomeu de Girona (fig. 2/103a), conforme a una nota de un antiguo inventario del archivo de la mitra: *Item un trasllat de un acte ab que lo archebisbe Don Bemat de Olivella y lo Capitol donaren a obrar a mestre Bartomeu lo portal major de la Seu de Tarragona y la finestra eo O que es sobra lo dit portal, prometentli 20 sous cada semana per son salari; fet a 17 de les Calendes de juliol 1277*⁷³³. Años más tarde el maestro seguía vinculado a la obra: el 30 de agosto 1282 se documenta un pago *a ell* [mestre Bartomeu] *i a los companys per rahó de l'obra havia feta en lo portal de la Seu*⁷³⁴; en 1291, cuando el rey Jaime II le encarga la realización del sepulcro monumental de su padre, Pedro III, en el monasterio de Santes Creus, se lo identifica como *lapicida civi Tarrachonensi*⁷³⁵; y todavía en 1293 consta en una carta real como *constructori operis ecclesie Terrachonensis*⁷³⁶. Según Español, el proyecto de la fachada tarraconense debía de ocuparlo completamente, pues las cartas que lo reclamaban para que asumiera el encargo del monumento funerario se sucedieron repetidamente en el tiempo hasta que finalmente pudo concluir el encargo regio: en 1300 se procedía al traslado definitivo del cuerpo del rey⁷³⁷.

La participación del maestro Bartomeu en ambos proyectos ha generado diferentes interpretaciones historiográficas en relación a la fachada de la catedral de Tarragona, que buscan esclarecer la dimensión real del maestro⁷³⁸. A modo de ejemplo, Liaño ha defendido que el encargo del arzobispo Olivella debía de hacer referencia a la fachada de las puertas laterales y que como mínimo una de ellas quedó culminada a la muerte del mitrado, pues con la nave central tapiada⁷³⁹, podía ejercer provisionalmente la

⁷³¹ En referencia a los emblemas del claustro, sobre los que en las siguientes líneas me detendré, Lozano y Serrano ponen como ejemplo la sigilografía, elemento identificativo que es exclusivo y propio del titular, en el que ningún arzobispo incluye su heráldica familiar hasta el siglo XIV, cuestión que se cumple en toda Europa: Lozano, Serrano, "Patronage at the Cathedral", p. 206.

⁷³² De acuerdo con Morera esta fue su intención, pues, como queda dicho, el prelado optó por retirarse al monasterio de Escornalbou para ahorrar en gastos personales y de culto, y poder dedicarlos así a la obra de la catedral: Morera, *Tarragona antigua y moderna*, p. 73.

⁷³³ AHAT, *Índex Vell*, fol. 596. Cfr. Capdevila, *La Seu de Tarragona*, p. 35.

⁷³⁴ Blanch, *Arxi episcopologi*, I, p. 170. Capdevila, *La Seu de Tarragona*, pp. 34-35.

⁷³⁵ Español Bertrán, F. *El gòtic català*. Barcelona, 2002, p. 23.

⁷³⁶ *Ibidem*.

⁷³⁷ *Ibidem*.

⁷³⁸ Serra i Vilaró intentó demostrar que la documentación sobre la que se basaba la identificación de la obra del maestro Bartomeu había sido mal entendida y que, en realidad, el encargo de 1277 era para erigir la fachada principal de la antigua basílica de Santa Tecla la Vella, por lo que no se había conservado ninguna obra que se pudiera relacionar con el maestro: Serra, *El Frontispicio de la Catedral*, pp. 8-11.

⁷³⁹ La autora indica que recientes excavaciones han detectado un muro de cierre provisional, al parecer de comienzos del siglo XIV, en el penúltimo tramo de la nave central hacia los pies. Este hallazgo coincide con el pago por parte del arzobispo Rodrigo Tello de la bóveda del penúltimo tramo en 1305 y con su amenaza con la

función de puerta principal⁷⁴⁰. Por otro lado, autores como Dalmases y Pitarch, Barrachina o Felip, han situado la actividad de Bartomeu en el cuerpo central y le han atribuido su diseño, aunque no toda su ejecución⁷⁴¹. Sin embargo, la hipótesis de Español sobre el papel del maestro en el proyecto es la más interesante y acertada a mi modo de ver⁷⁴². Para la autora, la figura de Bartomeu es más coherente desde una perspectiva arquitectónica que escultórica, pues además de haberse definido un catálogo de producción inverosímil desde un punto de vista estilístico, se ha dejado de lado dos cuestiones importantes: la primera, que la obra que lo vincula a Tarragona es de tipo arquitectónico⁷⁴³; y, la segunda, que su intervención en Santes Creus también incluye una vertiente estructural por la presencia del baldaquino, una microarquitectura⁷⁴⁴. De este modo, Bartomeu de Girona habría sido contratado en Tarragona como maestro de obras, cuya labor era, conforme a la historiadora, encargarse de proporcionar las trazas y supervisar el trabajo de un equipo de artífices más o menos amplio y heterogéneo, que trabajaban siguiendo sus directrices y entre los que se incluía más de un escultor, cada uno con su estilo propio⁷⁴⁵. Con esta hipótesis se resuelve la falta de unidad estilística de su supuesta producción o, incluso, su procedencia gerundense porque, en realidad, se desconoce el origen real del maestro Bartomeu⁷⁴⁶. No obstante, la autora ha señalado su internacionalidad y relación con proyectos que se estaban llevando a cabo en el norte de Francia y, más específicamente, en la zona del Languedoc, por el modelo de portada proyectado en Tarragona⁷⁴⁷, el diseño del baldaquino de Pedro III y su repertorio ornamental⁷⁴⁸.

Esta perspectiva arquitectónica del maestro podría explicar la relación que se ha observado entre la fachada central de la seo y la capilla de Sant Salvador (fig. 2/129a y

excomunió a los canónigos obreros que hicieran mal uso de los fondos de la obra, lo que lleva a la autora a considerar que desde la desaparición del canónigo-obrero Raimon de Milà (1266) no se había avanzado en las bóvedas de la nave mayor. De este modo, cree que se habría levantado un muro a modo de cierre provisional, esperando mejores tiempos: Liaño, "Catedral de Santa Tecla", p. 486.

⁷⁴⁰ Ibidem, pp. 485-486.

⁷⁴¹ De Dalmases, N.; José Pitarch, A. *Història de l'Art Català. L'Època del Císter. S. XIII*. Vol. II. Barcelona, 1985, pp. 187-196. Barrachina Navarro, J. "El mestre Bartomeu de Girona". *Locus Amoenus*, 7 (2004), pp. 117-135. Felip Sánchez, J. "Una nova obra arquitectónica atribuïble al mestre Bartomeu de Girona (segles XIII-XIV): Santes Creus i Girona". *Santes Creus. Revista de l'Arxiu Bibliogràfic*, 25 (2012-2013), pp. 37-55. La historiografía ha atribuido al maestro Bartomeu y a su taller el trabajo escultórico de ocho figuras de apóstoles, la Virgen con el Niño colocada en el mainel, así como toda la decoración de tracerías y pináculos que ornamentan el conjunto. Más tarde, se realizaron los apóstoles y profetas que faltaban y se esculpió la decoración del tímpano por parte de Jaume Cascalls y su taller: De Dalmases; José, *Història de l'Art Català*, II, pp. 194-196. Español, *El gòtic català*, pp. 27-28. Barrachina, "El mestre Bartomeu", pp. 126-129. Felip, "Una nova obra arquitectónica", p. 39.

⁷⁴² Español, *El gòtic català*, pp. 23-29.

⁷⁴³ La obra de la fachada reclamaba, conforme a Español, un artífice familiarizado con el trabajo en las canteras, capaz de organizar y coordinar el equipo que trabajaría en ella y, sobre todo, que estuviera preparado para proporcionarles los moldes que servirían de patrón de diversos elementos a confeccionar y que una vez terminados serían trasladados a pie de obra: Ibidem, p. 26.

⁷⁴⁴ Ibidem, p. 23.

⁷⁴⁵ La autora menciona a modo de ejemplo similar el contrato firmado por Nicolás de Ancona con el capítulo de la catedral de Valencia en 1305: Ibidem, p. 25.

⁷⁴⁶ En 1269 ya se documenta en Girona un maestro con su mismo nombre, aunque no puede asegurarse que se trate de la misma persona: Ibidem, p. 26.

⁷⁴⁷ La incorporación de las figuras de los apóstoles de gran formato en las jambas es una fórmula plenamente consolidada en el norte de Francia, lugar de donde proviene, pero en Catalunya se tomará como un referente para la proyección de otras portaladas, como la construida en el claustro de Lleida, en la catedral de Valencia o en la iglesia arciprestal de Morella: Español, *El gòtic català*, p. 27.

⁷⁴⁸ Es especialmente llamativo el parecido entre la Virgen con el Niño del mainel tarraconense respecto a la figura homónima de Saint-Corneille en Compiègne señalado por Williamson: Williamson, P. *Gothic sculpture 1140-1300*. Yale, 1995. Cfr. Español, *El gòtic català*, p. 27.

2/129b), ubicada en el primer tramo de la nave lateral de la Epístola. Esta capilla, actualmente dedicada a la Presentació, se documenta por primera vez en 1260, cuando Guillem Vidal de Capafonts fundó un beneficio advocado a san Salvador en su altar de la capilla dels Bastaixos⁷⁴⁹. Poco después, el 23 de noviembre de 1268, el canónigo Joan Pons *instituit unum capellanum in capella Sancti Salvatoris*⁷⁵⁰ y, conforme consta en el necrologio, Pons de Guàrdia, canónigo obrero de la catedral tarraconense, *dotavit capellam sancti Salvatoris et presbiterum (comensalem) perpetuum arque unam lampadem et anniversarium et festum IX lectionem de Passione ymaginis Domini et dimisit pro aniversario XXX solidos barcinone de terno consuales*⁷⁵¹. Precisamente es a este canónigo a quien se ha atribuido el escudo que figura en los capiteles de la pilastra de donde arrancan los nervios de la bóveda del último tramo de la nave de la Epístola, en el que campea un monte flordelisado (fig. 2/101a, 2/101b)⁷⁵². Sus armas están acompañadas por otros emblemas en los que figura la Tau (fig. 2/101c), distintivo del capítulo tarraconense y que, según afirma Liaño, debía colocarse por orden de Bernat de Olivella en todos sus encargos⁷⁵³. Aunque personalmente dudo sobre la atribución de este blasón a Pons de Guardia⁷⁵⁴, creo que sí debe tenerse en consideración como

⁷⁴⁹ Esta capilla no vuelve a ser nombrada en ningún otro beneficio, así como tampoco aparece en ningún estudio referente a la catedral de Tarragona, por lo que es de suponer que la capilla pasó a conocerse como la de Sant Salvador a los pocos años. El siguiente beneficio fundado en el altar de Sant Salvador ya la menciona como *capella Sancti Salvatoris*: Ramon Vinyes, S. “Història dels benefets de la Catedral de Tarragona”. *Butlletí Arqueològic. Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, 2000 (21-22), p. 432.

⁷⁵⁰ Ramon; Ricomà, “El necrologi de la Seu”, p. 355.

⁷⁵¹ *Ibidem*, p. 369.

⁷⁵² Fuentes, “Anexo 1: Documentación histórica”, p. 60. Liaño, “Catedral de Santa Tecla”, p. 486. Esta identificación se basa en la existencia de una lauda sepulcral en el claustro de la catedral de Tortosa de un canónigo llamado Pons de Guardia, fallecido el 1 de junio de 1334. Rodeando su epitafio, se esculpieron cuatro escudos, cuyo campo presenta un monte flordeliseado.

⁷⁵³ Liaño, “Catedral de Santa Tecla”, p. 486.

⁷⁵⁴ Como ya se ha explicado, aquí se ha propuesto fechar los tres últimos tramos de las bóvedas laterales durante los años en que Raimon de Milà ocupó el cargo de canónigo-obrero, es decir, entre 1246-1266. En cualquier caso, aunque las obras se hubieran extendido en el tiempo, Pons de Guàrdia no accede al cargo hasta 1283, es decir, 17 años después de la muerte de su predecesor. Durante este periodo se han documentado otros canónigos con cargos importantes de las familias Desprats, Montoliu y Despujol, a los que también podría atribuírseles este escudo conforme a De Riquer, *Heràldica catalana*, pp. 260-265. Ferrer Vives, F.A. *Heràldica catalana*. Vol. I. Barcelona, 1993, pp. 334-335, núm. 1858; Vol. II, pp. 222-223, núm. 3641. Entre ellos, quizá los más probables podrían ser Jacobus Desprats, sacristán entre 1246-1261; Guillem de Montoliu, también sacristán entre 1267-1275, Ramon de Montoliu, primero documentado como canónico simple en 1348 y hasta 1263, cuando aparece como enfermero y, en 1269, como archidiacono; y, por último, Berenguer Despujol, primer archidiacono de San Fructuoso, nombrado en 1276. Sobre los canónigos y cargos que ocuparon conforme a la documentación conservada véase: Ramon Vinyes, S. “Canonges de la Catedral de Tarragona”. *Butlletí Arqueològic*, 21-22 (1999-2000), pp. 241-379. Asimismo, creo que debería tenerse en cuenta como posible propietario de este escudo al sacristán de la catedral de Girona, Guillem de Montgrí, quien ocupó el cargo de arzobispo o obispo electo entre 1233-1239, pero que jamás quiso aceptar la prelatura, aunque insistía en las buenas obras que había hecho para la sede: Blanch, *Arxiepiscopologi*, I, p. 143. Conforme a Marí, el legado testamentario y los codicilos se redactaron en 1247 y 1248, fechas que coinciden plenamente con la cronología propuesta para la construcción de esta parte de la iglesia: Marí, *Exposició cronologicohistòrica*, p. 60. En sus últimas voluntades dejó las islas de Ibiza y Formentera a la sede tarraconense en 1247; haciéndose efectivo el legado tras su muerte en 1273. De acuerdo con Bonet, el testamento y el codicilo se copiaron en el código de Benet de Rocabertí de forma íntegra, donde era reconocido como sacristán de Girona. Igualmente, se había previsto que siempre arderían cinco velas frente al altar de santa Tecla, y se registró bajo el epígrafe *testamentum G. de Montegrino, sacriste Gerundensis*: Bonet Donato, M. “Memorias del arzobispado de Tarragona (siglos XII y XIII)”. *Aragón en la Edad Media*, 30 (2019), p. 152. La misma autora apunta que la trayectoria y el testamento de Guillem de Montgrí reflejan que actuó como un señor más en su contribución en la empresa de las Pitiusas, y que entendió que le correspondía por derecho de conquista. De hecho, mientras vivió, disfrutó de los bienes conquistados, lo que explicaría por qué Marí registró una constitución impulsada por el arzobispo electo, denominada *Cum humana fragilitatis*. Él y los canónigos establecieron que el prelado y otras dignidades capitulares, que por “causas honestas”, quisieran dejar sus cargos, dispondrían de lo que habían acumulado con “su esfuerzo y trabajo” mientras viviesen y, tras su defunción, dichos bienes y ganancias revertirían

el posible promotor de la capilla de Sant Salvador, cuanto menos de su bóveda de crucería, pues coincidió desde su nombramiento en 1283 y hasta 1293⁷⁵⁵, aproximadamente, con el taller del maestro Bartomeu, que se encargaba de la construcción de la fachada central y con la que mantiene concomitancias destacables, como he adelantado⁷⁵⁶. Me refiero al gran parecido que existe entre los animales cuadrúpedos que decoran el capitel de la columna adosada al muro interior del frontispicio (fig. 2/102) y el *Agnus Dei* de la clave de bóveda de la capilla de Sant Salvador (fig. 2/130), así como entre la cruz de grandes dimensiones que remata el báculo que porta el cordero, la que culmina la portada central (fig. 2/103b) y la esculpida en la lauda sepulcral del canónigo hospitalero Guillem Esteve (1286)⁷⁵⁷, pues presentan idéntica forma, incluidos sus detalles (fig. 2/106).

En este sentido, volviendo nuevamente a la portalada central, conviene aclarar que uno de los argumentos que ha utilizado la historiografía para descartar la participación del maestro Bartomeu en su construcción, es que los dos tramos de bóveda previos al frontispicio seguían sin culminarse. No obstante, Barrachina ya insinuó que el proyecto no era radicalmente incompatible con la noticia de que las dos últimas cubiertas de la nave central fueran construidas *a posteriori* durante la prelatura de Rodrigo Tello (1288-1308), pues una cosa es el cierre de las bóvedas y otra el levantamiento de los pilares y la construcción de los tramos correspondientes⁷⁵⁸. Creo que no pudo ser de otro modo, solo así puede explicarse que el capitel adosado al muro interior de la fachada, la cruz que culmina el conjunto, la clave de bóveda de la capilla de Sant Salvador y la lápida del hospitalero Guillem Esteve estén realizados por un mismo escultor del círculo del maestro Bartomeu *ante quem* 1302⁷⁵⁹. Además, aunque los dos primeros documentos referentes a la contratación de Bartomeu de Girona mencionan explícitamente la obra de la fachada, los fechados en 1291 y 1293 lo identifican como *lapicida civi Tarrachonensi y constructori operis Tarrachonensi*, respectivamente, por lo que podría estar ocupándose de otros trabajos en cualquier espacio del conjunto catedralicio. A mi modo de ver, la lápida es clave para corroborar

en el nuevo titular del cargo. Marí recogía una información que, por una parte, reflejaba el interés de utilizar privadamente el patrimonio alcanzado por parte de Guillem de Montgrí y, por otra, advertía que el destino final del mismo debía ser el retorno al dominio eclesial. Era una especificidad que, junto a la mención al legado testamentario en su archiepiscopologio, estaban fijando la legitimidad del señorío sobre el destacado dominio de Ibiza por parte del arzobispado de Tarragona: *Ibidem*, p. 153. Véase también: Marí, *Exposició cronologicohistòrica*, pp. 58-59. Sobre la personalidad de Guillem de Montgrí: Sureda Jubany, M. "La memòria escrita d'un clergue il·lustre: documents de Guillem de Montgrí". En: Figueras, N.; Vila, P. (eds). *Miscel·lània en honor de Josep M. Marquès*. Barcelona, 2010, pp. 197-211.

⁷⁵⁵ El nombramiento del canónigo consta en Ramon, "Canonges de la Catedral", p. 340. La fecha de 1293 corresponde a la última vez que se tiene documentado al maestro Bartomeu como *constructori operis ecclesie Terrachonensis*: Español, *El gòtic català*, p. 23.

⁷⁵⁶ Conviene recordar que el canónigo obrero Pons de Guàrdia falleció en tiempos del arzobispo Rodrigo Tello, quien quiso controlar la libertad de los obreros ordenando, desde ese momento y bajo pena de excomunión y probación del beneficio, invertir todas las rentas y beneficios, excepto 500 sueldos y 50 cuarteras de cebada, a la construcción y utilidad de la iglesia, cuyo texto fue transcrito por Marí, *Exposició cronologicohistòrica*, p. 74. De acuerdo con Blanch, esta constitución fue hecha por el arzobispo en 1303 y añade que cada año el obrero debía dar cuentas de la administración dos veces, la primera el lunes después de la *dominica in Albis*, y la segunda el día de san Miguel en septiembre: Blanch, *Arxiepiscopologi*, p. 175. Dicha constitución no deja en buen lugar a Pons de Guàrdia, fallecido precisamente 1302, pues quizá en lugar de destinar las rentas a concluir las bóvedas de la nave central optó por renovar la capilla de Sant Salvador a la que posteriormente dotaría en su testamento.

⁷⁵⁷ Conservada, como las demás, en el Museu Diocesà de Tarragona (núm. inv. MDT-0495-01).

⁷⁵⁸ Barrachina, "El mestre Bartomeu de Girona", p. 124.

⁷⁵⁹ En este año consta el fallecimiento del canónigo-obrero Pons de Guàrdia en el necrologio de la catedral, por lo que su renovación debió de ocurrir en algún momento anterior.

que en una fecha cercana a 1286 el taller del maestro Bartomeu estaría trabajando en la fachada central pero también en otros espacios de la catedral, como la capilla que analizamos. Por otra parte, la relación del artífice con proyectos arquitectónicos y escultóricos del norte de Francia y con la zona del Languedoc que ha señalado Español⁷⁶⁰, justificarían la temprana introducción del característico filete dorsal en la diócesis tarraconense⁷⁶¹ que, conforme a Héliot y Mencl, comienza a utilizarse alrededor de 1270 en la catedral de Saint-Étienne de Limoges y el crucero de Saint-Nazaire de Carcassonne, y poco después en otros conjuntos edilicios como el deambulatorio de Notre-Dame de Rodez o la nave de la catedral de Sainte-Marie de Bayona⁷⁶². Asimismo, Aubert lo identifica entre finales del XIII y principios del XIV en cenobios cistercienses de Francia como Loc-Dieu (Aveyron) o Eaunes (Haute-Garonne)⁷⁶³.

Es necesario añadir algunas cuestiones relativas a la movilidad del maestro. Conforme a Felip, tras su trabajo en Santes Creus, las fuentes lo sitúan de nuevo en su supuesta ciudad de origen, concretamente en la iglesia de Sant Feliu de Girona⁷⁶⁴. Según afirma, el maestro podría haberse encargado del trabajo arquitectónico y también escultórico de la cabecera del templo, fechada entre 1315 y 1321⁷⁶⁵, pues la similitud que mantiene la imagen del *Agnus Dei* esculpida en la clave que timbra este espacio con las representaciones de animales del maestro Bartomeu, especialmente en la disposición y forma de la cabeza y orejas, y el tipo de cruz que porta, idéntica a la que corona la portada de la catedral de Tarragona, así parecen indicarlo (figs. 2/442a y 2/442b)⁷⁶⁶. Si bien es cierto que la calidad en la obra del *Agnus* de Girona es inferior a la de Tarragona, la cruz que remata el báculo y el parecido que existe entre ambos, creo que permite reafirmar esta relación entre la fachada central y la capilla de Sant Salvador de Tarragona, la cabecera de Sant Feliu de Girona y el taller del maestro Bartomeu.

⁷⁶⁰ Español, *El gòtic català*, p. 27

⁷⁶¹ El nervio aplicado en la capilla de Sant Salvador se compone por un baquetón decorado por un filete dorsal, combinado por una arista de ángulo recto, una gola que reposa sobre la base rectangular (núm. 15).

⁷⁶² Este motivo decorativo ya lo aplicaban, según los autores, los constructores del norte de Francia e Inglaterra en el siglo XII, donde identifican su origen, pues existe un ejemplo muy temprano en el Comtat Venaissin cuya influencia de la arquitectura gótica norteña es flagrante: en Notre-Dame-du-Lac de Thor, erigido alrededor de 1200. No obstante, es a partir del último tercio del siglo XIII cuando identifican numerosos ejemplos en el norte de Francia, desde donde pasará a la zona meridional: Héliot; Mencl, "Mathieu d'Arras", pp. 110 y 122. Este recurso también fue aplicado tempranamente en el claustro de la catedral de Pamplona, donde Fernández-Ladreda y Lorda lo han definido como un diseño moderno y poco común en obras de envergadura, que se llevó aquí hasta sus últimas consecuencias. Para los autores entre los ejemplos más tempranos también debe mencionarse el transepto sur de la catedral de Saint-Gervais-et-Saint-Protais de Soissons, construido hacia 1180: Fernández-Ladreda, C.; Lorda, J. "La catedral gótica. Arquitectura". En: VV.AA. *La Catedral de Pamplona, 1394-1994*. Pamplona, 1994, pp. 191 y 195.

⁷⁶³ Aubert, *Architecture cistercienne en France*, p. 265.

⁷⁶⁴ Felip, "Una nova obra arquitectónica", pp. 42 y 45-47.

⁷⁶⁵ Así lo ha considerado Marquès a partir de las Actas Capitulares: Marquès Planagumà, J.M. "El temple de Sant Feliu de Girona al segle XIV". *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 42 (2001), p. 131. Chamorro Trenado, M.A. *La construcción de l'església de Sant Feliu de Girona al segle XIV. Els llibre d'obra*. Tesis doctoral. Girona, 2004, p. 234. Desconozco por qué Felip afirma en su artículo que se trabajaba en el ábside entre 1313 y 1318, a pesar de que cita a estos dos autores.

⁷⁶⁶ Felip, "Una nova obra arquitectónica", pp. 46-47.

4.2.2. *El claustro*

Desde que el obispo Berenguer de Sunifred de Lluçà (?-1099) fue nombrado arzobispo de Tarragona en 1089, los prelados que le sucedieron trataron de instituir un capítulo canonical regido por la norma de san Agustín, que implicaría el diseño y la construcción de un conjunto de dependencias comunitarias unidas a la zona de culto o, cuanto menos, cercanas a ella. El primer intento de alzar el recinto catedralicio fecha de 1131, cuando el papa Inocencio II expidió una bula en la que ordenaba a las diócesis sufragáneas de Tarragona que contribuyeran económicamente a las obras de la iglesia⁷⁶⁷. Asimismo, en 1144, el arzobispo Gregorio (1143-1146) obtuvo una nueva bula papal en la que apoyaba el inicio de las obras de los edificios destinados a uso episcopal y canonical⁷⁶⁸, aunque no es posible determinar si la comunidad ya se había establecido y si algunos de estos edificios estaban ya en construcción⁷⁶⁹.

Es al arzobispo Bernat Tort (1146-1163) a quien se le atribuye la concepción del recinto catedralicio y, especialmente, del claustro. En el documento *Ordinatio te vita regulari in ecclesia Tarraconensi*⁷⁷⁰ de 1154 instauró las ordenaciones para la vida en común de los canónigos, de acuerdo con la norma de san Agustín, y estableció el capítulo en el punto más alto de la ciudad, entre las ruinas de la tercera terraza de Tarraco destinada al culto imperial. Usando parte del *temenos* romano, definió el perímetro del claustro y estructuró las dependencias de la panda oeste que lo delimitarían dimensionalmente⁷⁷¹. En dicho documento, se detalla que el edificio u oficina, mandado construir por Bernat Tort y que había sido completado en ese mismo año⁷⁷², albergaba el refectorio, la cocina, el dormitorio y la sala capitular, para

⁷⁶⁷ Conforme a Pons d'Icart, el arzobispo Oleguer solicitó y obtuvo del papa Inocencio II una bula que obligaba a todos los sufragáneos a contribuir al coste de las obras de la iglesia, instigadas por el mismo Oleguer: Pons d'Icart, *Libro de las grandezas*, p. 150. Igualmente esta noticia se menciona en Morera, *Tarragona antigua y moderna*, p. 64.

⁷⁶⁸ La bula *Metropolis vestra*, que fue expedida el 25 de marzo de 1144 por el papa Lucio II, estaba dirigida a los sufragáneos del nuevo arzobispo tarraconense, confirmando la consagración de Gregorio y exigiéndoles que promovieran la caridad de sus respectivos diocesanos para contribuir a la reedificación de la iglesia de Tarragona y a la defensa de la cristiandad contra los sarracenos: Morera, *Tarragona cristiana*, I, p. 565. Sin embargo, esta bula solo ha sido publicada en Jaffé, P. *Regesta pontificum romanorum: ab condita ecclesia ad annum post Christum natum MCXCVIII*. Vol. II (ab a. MCXLIII ad a. MCXCVIII). Leipzig, 1888, p. 9, núm. 8547, y no aparece mencionada en ninguna otra publicación. Conforme a Boto, no es posible confirmar su existencia: Boto, "*Inter primas Hispaniarum urbes*", p. 102, nota 7.

⁷⁶⁹ Boto, "*Inter primas Hispaniarum urbes*", p. 86.

⁷⁷⁰ El documento transcrito puede consultarse en Villanueva, *Viage literario a las iglesias de España*, p. 214, doc. IV.

⁷⁷¹ Morera ya alertó de que en la galería norte se conservaban ventanas y muros de obra romana en la parte interior del almacén del claustro: Morera, E. *Memoria o descripción histórico-artística de la Santa Iglesia Catedral de Tarragona*. Tarragona, 1904, pp. 107-108. Por su parte, Camps también justificó la ubicación del claustro por el aprovechamiento de los restos romanos, que interpretó de tipo militar: Camps Sòria, J. *El claustre de la Catedral de Tarragona: l'escultura de l'ala meridional*. Barcelona, 1988, p. 22. Actualmente, se conoce que correspondían al muro perimetral del *temenos*, el gran recinto sagrado de época romana. Sus límites, junto con los restos del templo romano y la conocida como sala axial, condicionaron totalmente, desde el primer momento, la distribución de lo que sería todo el conjunto medieval y la evolución de las obras de la catedral. Pons de Icart, en su *Archiepiscopologio*, ya atribuyó a este arzobispo la distribución del claustro y el orden de que los canónigos reglares vivieran en común en él: Sánchez Real, J. *El archiepiscopologio de Luis Pons de Icart*. Tarragona, 1954, pp. 68-69. Pero fue Liaño quién desarrolló más profundamente esta hipótesis en su tesis doctoral, defendida en 1977, y dada a conocer en varias publicaciones, entre ellas la más reciente: Liaño, "Catedral de Santa Tecla", pp. 454-508.

⁷⁷² Esto implica su planificación y construcción unos años antes, seguramente a mediados del siglo XII, cuando inició la prelatura de Bernat Tort, como afirma Boto, "*Inter primas Hispaniarum urbes*", p. 88. Sin embargo, el autor indica que no se puede atribuir al arzobispo Tort la forma, dimensiones y coordenadas de la catedral, ya que ésta fue concebida durante una fase de construcción posterior, como ha quedado dicho en el apartado anterior. De hecho, es revelador que el edificio polivalente tenga una ventana en la parte superior del muro sureste bloqueada por el brazo noroeste del transepto de la iglesia: *Ibidem*, pp. 88 y 98.

satisfacer las necesidades de la comunidad⁷⁷³. De hecho, contigua a la pared externa de la muralla, todavía se puede identificar la cocina, a la que se accede desde el refectorio, cubierto con bóveda de cañón apuntado (fig. 2/154). La otra mitad del edificio fue ocupado, a partir del siglo XVII, por la capilla del Sant Sacrament, aunque siempre estuvo funcionalmente separada del refectorio ya que cada una tenía sus propias puertas y pasillos, de acuerdo con Boto⁷⁷⁴. En cuanto a las zonas utilizadas como bodega y granero estaban en una parte cercana pero separadas y a una altura inferior⁷⁷⁵.

Aunque este espacio no fue provisional, sí lo fueron algunas de sus funciones hasta el momento en que se comenzó a trabajar en el proyecto catedralicio compuesto por la iglesia, el claustro y las oficinas canónicas, pues su uso como dormitorio solo duró hasta que el nuevo fue construido en la panda noreste del claustro, seguramente antes de 1171; igual que las reuniones diarias del capítulo, que fueron trasladadas a la sala capitular construida, más tarde, en la galería sureste (fig. 2/152)⁷⁷⁶. En cuanto a la capilla utilizada por los canónigos, localizada contigua a la pared noroeste del edificio de Bernat Tort, delimitó el perímetro de la galería oeste⁷⁷⁷, mientras que en la panda oriental, fueron la construcción de la sacristía y la sala del tesoro, realizadas al mismo tiempo que se estaba proyectando el ábside lateral de Santa Maria, el brazo norte del crucero y el presbiterio principal, entre 1171 y 1185 aproximadamente⁷⁷⁸. Entre 1190-1194, momento en que se estaría acabando la fachada de la nueva sala capitular, el claustro quedaría finalmente delimitado⁷⁷⁹. Las dependencias domésticas, como el refectorio o el dormitorio, se unieron a los espacios religiosos y funcionales, como la sala capitular, la sacristía y la sala del tesoro, y a un espacio sacramental, es decir, al primer baptisterio de la catedral, que debía de situarse en la exedra romana de la esquina noroeste, cerca de una puerta que da acceso directo al exterior del recinto

⁷⁷³ ego Bernardus Terracon[ensis] Archiepiscopus, atque dono ipsam fortitudinem seu monitionem, quam ibi edifico, ad manendum et habitandum in perpetuum, ut ibi sint tuti ipsi et res eorum ab exercitu navali navigantium Sarracenorum; et ut ibidem habeant suas officinas inferius et superius, subtus cellaria sua et orrea, supra vero refectorium, et dormitorium, coquinam et capitulum, sicut distinctum est. Dono item praeffatis canonicis ipsam cappellam inferius et superius, quae contigua est ipsi fortitudini: Ibidem, p. 215.

⁷⁷⁴ Boto, "Inter primas Hispaniarum urbes", p. 87.

⁷⁷⁵ Algunos historiadores han creído que las palabras de Tort aludían a un edificio inicial de dos plantas que distribuía la bodega y el granero en el piso inferior, y el refectorio, el dormitorio, la cocina y la sala capitular, en el superior: Carrero, E. "La topografía claustral de las catedrales del Burgo de Osma, Sigüenza y Tarragona en el contexto del Tardorrománico Hispano". En: Bango Torviso, I. (ed.). *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*. Logroño, 2000, p. 393. Liaño, "Catedral de Santa Tecla", p. 458. Sin embargo, otros han creído que pudo haber habido al menos dos edificios separados situados en dos niveles diferentes dentro del mismo recinto: Macías, J.M.; Menchon, J.J.; Muñoz, A.; Teixell, I. "L'arqueologia de la catedral de Tarragona. La memòria de les pedres". En: Figuerola; Gavalda, *La Catedral de Tarragona*, p. 204. Macías, J.M.; Menchon, J.J.; Muñoz, A.; Teixell, I. "De Seu del Concili Provincial a Seu Metropolitana. Treballs arqueològics a la Catedral de Tarragona (2000-2003)". *Arqueologia Medieval. Revista catalana d'Arqueologia Medieval*, 3 (2007), p. 22. Boto, "Inter primas Hispaniarum urbes", pp. 86-87.

⁷⁷⁶ De acuerdo con Boto, la actual capilla del Santíssim no muestra ningún signo de haber tenido la fachada de la sala capitular en el lado que da al claustro, por lo que deduce que su uso solo pretendía ser temporal mientras se construía la definitiva: Boto, "Inter primas Hispaniarum urbes", p. 88.

⁷⁷⁷ La capilla se encontraba contigua al muro noroeste de la *fortitudinem seu monitionem* a la que se alude en el documento del arzobispo Tort, interpretada erróneamente como un castillo de construcción independiente. Esta creencia se debe a los estudios de Pons de Icart, quien afirmó que Tort mandó edificar un castillo, conocido en ese momento como del Arzobispo, dotado de una capilla dedicada a santa María, donde los canónigos celebraban diariamente los oficios divinos: Sánchez Real, *El archiepiscopologio*, pp. 68-69. De acuerdo con Boto, la *fortitudinem* aludía al recinto amurallado del *temenos*, que era propiedad de la diócesis y se utilizaba para fines religiosos: Boto, "Inter primas Hispaniarum urbes", p. 88.

⁷⁷⁸ Boto, "Inter primas Hispaniarum urbes", p. 94.

⁷⁷⁹ Ibidem, p. 99.

claustral (figs. 2/153a y 2/153b)⁷⁸⁰. Así pues, las cuatro galerías del claustro dibujan prácticamente un cuadrado que exteriormente mide unos 46 x 46 metros y en el patio, unos 34 x 35 metros⁷⁸¹, a causa de la ligera desviación en los extremos de las galerías sur hacia el jardín, delante de la puerta que comunica con interior de la catedral y la de la sala capitular (fig. 2/149)⁷⁸². Cada panda se conforma por seis tramos cubiertos con bóveda de crucería que descansan sobre los muros de la caja del claustro, cuyos nervios arrancan de amplias ménsulas, y sobre pilares cruciformes con columnas en sus frentes y codillos (figs. 2/150a, 2/150b, 2/150c y 2/150d).

En algunas ocasiones se ha discutido la prioridad o no de los claustros cistercienses, entre los que también se incluye el de Vallbona de les Monges, respecto al de la Seo tarraconense. Conforme a Martínez de Aguirre, además de algunos datos cronológicos que apuntan a una realización anterior en Tarragona, la estructura de sus galerías sigue pautas tempranas propias de un momento en el que no se había reflexionado acerca del soporte adecuado para las ojivas, mientras que en Poblet y Vallbona parece estar mejor adaptada a las bóvedas de crucería⁷⁸³. Este detalle puede apreciarse especialmente en el modo como apean los nervios de las bóvedas tarraconenses, pues mientras las columnas reciben los fajones, las ojivas se estrechan en su arranque para insertarse en bisel sin soportes propios⁷⁸⁴. A su vez, estos y otros elementos estructurales u ornamentales tarraconenses y cistercienses, como la molduración de las aristas de los arcos de medio punto o las grandes columnas adosadas de los paramentos del jardín de Poblet y Tarragona, recuerdan soluciones y modelos provenzales, que también se observan en el claustro populetano de Sant Esteve. En este sentido, para el autor las soluciones arquitectónicas y escultóricas adoptadas en estos claustros cistercienses fueron realizables gracias a los precedentes de la propia orden y el conocimiento del claustro tarraconense, a través del cual cree que pudieron llegar las influencias languedocianas y provenzales⁷⁸⁵. Sin embargo, el solo conocimiento de los claustros bernardos no podría explicar algunas de las soluciones estructurales y escultóricas utilizadas en Tarragona⁷⁸⁶.

⁷⁸⁰ Boto; Lozano. "Les lieux des images historiées", pp. 337-364.

⁷⁸¹ Medidas conforme a Recasens, *La ciutat de Tarragona*, II, pp. 371-372.

⁷⁸² Esto demuestra que la puerta monumental de comunicación entre la iglesia y el claustro ya estaba completada cuando se proyectaron las bóvedas. De acuerdo con Boto, la puerta no fue tomada de ningún otro espacio de la catedral, ni se reutilizaron los materiales, así como tampoco muestra ningún signo de haber sido improvisada o adaptada al lugar que ocupa, como han afirmado otros autores: Liaño, E. "Tarragona. La catedral". En: Sureda, J. (ed.). *Cataluña/I. La España gótica*. Madrid, 1987, p. 111; Idem. *La portada principal de la catedral de Tarragona y su programa iconográfico*. Tarragona, 1989, p. 44; Valdez del Álamo, E. "Tarragona: Lieu de mémoire". En: McNeil, J.; Plant, R. (eds.). *Romanesque and the Past: Retrospection in the Art and Architecture of Romanesque Europe*. Leeds, 2013, pp. 143-155. La puerta fue instalada tal y como se observa en la actualidad alrededor de 1175-1180 y solamente se desplazaron unos centímetros las columnas externas durante las primeras décadas del siglo XIII para apoyar los nervios transversales de las bóvedas de crucería del claustro. El ajuste requirió la ejecución de un capitel y un cimacio poligonal en el lado izquierdo y un cimacio poligonal en el derecho: Boto, "Inter primas Hispaniarum urbes", p. 104, nota 28. Para un estudio completo de la puerta véase: Boto, "Metaphora, mirar la materia", pp. 24-33.

⁷⁸³ Martínez de Aguirre, "Monasterios cistercienses", pp. 356-357.

⁷⁸⁴ Conviene recordar que este recurso fue utilizado en varios conjuntos cistercienses del Midi francés, Gascuña, Languedoc o Narbona, y de la Península, como el monasterio de Veruela, el de La Oliva y, también, en la iglesia del de Poblet.

⁷⁸⁵ Martínez de Aguirre recuerda que en ocasiones se ha pensado que Poblet había tomado como modelo el claustro de Fontfroide, pero no es posible aceptar la construcción de este último antes que el de Tarragona, Poblet o Vallbona de les Monges: Martínez de Aguirre, "Monasterios cistercienses", p. 357.

⁷⁸⁶ *Ibidem*, p. 357.

En lo que concierne a su construcción, la historiografía tradicional no ha precisado con exactitud la cronología de las cuatro galerías completas y tampoco ha establecido una fecha aproximada de construcción para las bóvedas, aunque sí las consideran dentro del estilo gótico temprano⁷⁸⁷. A partir de la interpretación de la heráldica esculpida en los cimacios de la galería noroeste (fig. 2/157), atribuida por varios autores a los arzobispos Ramon de Castellterçol (1194-1198) y a su sucesor, Ramon de Rocabertí (1198-1215)⁷⁸⁸, se había propuesto que, siendo esta panda la más antigua, la obra en las galerías del claustro debió de empezarse poco antes de 1200 alargándose su construcción como mínimo hasta 1214. En enero de este año, consta que el pavorde Ramon de San Lorenzo y el camarero Ramon Guillem, quien estaba a cargo de la dirección de la obra del claustro, firmaron un contrato en el que se asignaba al segundo la cuadra de Dalmau, localizada en Codony, y una pensión de doscientos sueldos mensuales sobre las rentas de la pavordía, además de que el primero prometía encargarse de la manutención de los maestros de la obra y poner a disposición de la obra todas las canteras de su dominio⁷⁸⁹. Igualmente, en el mes de junio, el arzobispo Ramon de Rocabertí firmaba su testamento en el que dotaba a la *operi claustrum Terrachonae* con mil suelos⁷⁹⁰.

No obstante, a partir de una nueva interpretación de los mismos motivos heráldicos, Serrano y Lozano han constatado que la escultura del claustro, salvo la de las ménsulas que es posterior, fue fruto de un mismo maestro o taller y estaría concluida en la década de 1190⁷⁹¹. Conforme a las autoras, resulta llamativo que castillos y roques se sucedan sin a penas variantes: en dos lugares distintos, sobre un fondo liso, sin alternarse dentro de una misma pieza y siguiendo una disposición lineal y repetitiva, contrastando así con la variedad iconográfica de las molduras del conjunto. Por este motivo, coinciden con la historiografía tradicional en interpretar estos elementos como emblemas, pero difieren en su atribución a los mencionados arzobispos, pues aunque algunos clérigos pudieron utilizar la heráldica a partir del siglo XIII, únicamente cuando la familia y el carácter hereditario de éstos estaban sólidamente establecidos, que los mitrados raramente la emplearon con anterioridad a la segunda mitad del siglo XIII⁷⁹². Antes de esta fecha, utilizaron elementos identificativos: recurrieron a su efigie o a emblemas de vocación pastoral, como báculos, mitras o

⁷⁸⁷ Camps, *El claustre de la Catedral*, pp. 22-28. Liaño, “Catedral de Santa Tecla”, pp. 468-473.

⁷⁸⁸ Esta interpretación ya la encontramos en Capdevila, *La Seu de Tarragona*, pp. 76-77; a quien han seguido algunos autores, entre ellos: Puig i Cadafalch, J.; De Falguera Sivilla, A.; Goday i Casals, J. *L'arquitectura romànica a Catalunya. Els segles XII i XIII*. Vol. III. Barcelona, 1918, pp. 480-481. Camps, *El claustre de la Catedral*, pp. 22-28. Liaño, “Catedral de Santa Tecla”, pp. 468-473.

⁷⁸⁹ Capdevila, *La Seu de Tarragona*, pp. 76-77. El autor afirma haber tomado esta información del capítulo 22 de Blanch, *Arxiepiscopologi*, pp. 127-131. Sin embargo, no aparece en la edición de la Diputació de Tarragona de 1985. Es posible que este documento sea el mismo al que se refieren Hernández y Torres, quienes afirman que el 8 de enero de 1214 el pavorde Ramon de San Lorenzo, con intervención de arzobispo Ramon de Rocabertí, levantó a sus expensas las bóvedas del claustro aprovechando lo que estaba construido: Hernández, B.; Torres, J.M. *El Indicador arqueológico de Tarragona. Manual descriptivo de las antigüedades que se conservan en dicha ciudad y sus cercanías con designación de los puntos donde se encuentran y ruta que debe seguirse para recorrerlos con facilidad*. Tarragona, 1867, p. 55.

⁷⁹⁰ El testamento del arzobispo se encuentra transcrito en Villanueva, *Viage literario a las iglesias de España*, XIX, pp. 267-271, doc. XIX.

⁷⁹¹ Lozano; Serrano, “Patronage at the Cathedral”, pp. 206-208. Igualmente, las autoras atribuyen al mismo maestro o taller el frontal de altar de Santa Tecla, con el que muestra claras relaciones tipológicas y de estilo.

⁷⁹² En líneas precedentes he citado como ejemplo aportado por las autoras la sigilografía, elemento identificativo que es exclusivo y propio del titular, en el que ningún arzobispo incluye su heráldica familiar hasta el siglo XIV, cuestión que se cumple en toda Europa: Lozano, Serrano, “Patronage at the Cathedral”, p. 206.

manos bendiciendo⁷⁹³. Por otro lado, y teniendo en cuenta que la localización de la escultura en el claustro no fue resultado de una colocación precipitada de las piezas⁷⁹⁴, las autoras han supuesto que los titulares de las insignias debieron de coexistir en el tiempo, algo imposible si se les atribuye a los arzobispos Castellterçol y Rocabertí. Por todo esto, han considerado que los emblemas deben de identificarse con el camarero Berenguer de Castellet, quien fue nombrado en 1193 aunque consta en la comunidad cuanto menos desde 1173, y con Ramon de Rocabertí, que fue archidiácono mayor de 1193 a 1198 y alcanzó la mitra arzobispal en 1199. De este modo, las arcadas de cada galería debieron de construirse al mismo tiempo que se terminaba la fachada de la sala capitular, alrededor de 1190-1194, comenzándose por la galería suroeste, continuando a lo largo del sureste y concluyendo con las dos galerías restantes⁷⁹⁵, y, como mínimo a partir de 1193, se estaría trabajando en la decoración en los capiteles y cimacios. Así las cosas, y de acuerdo con las nuevas cronologías propuestas, lo que se construiría a partir de 1214, cuando se vuelven a mencionar las *operi claustrum Terrachonae* en la donación de Ramon de Rocabertí como arzobispo de Tarragona, son las bóvedas y las ménsulas sobre las que reposan⁷⁹⁶. Como queda dicho, el parecido en la carga iconográfica que existe entre algunas claves del claustro y de la iglesia y el análisis concienzudo de su tipología, no hace sino corroborar esta última interpretación.

A partir del estudio de los nervios y las claves, conviene tener en cuenta que la concepción de las bóvedas de las cuatro galerías fue un trabajo uniforme, pensado en todo su conjunto y que debió de completarse con cierta rapidez. Esto se manifiesta en la homogeneidad que presenta y en la utilización de dos tipos de nervios que a lo largo de los tramos se alternan en todo el recinto con una única excepción⁷⁹⁷. El primero, como en la sala capitular de Santes Creus y en el claustro de Poblet, está conformado por un baquetón central unido mediante una arista de ángulo recto a un bocel

⁷⁹³ Pastoureau, *Traité d'héraldique*, pp. 49-50. De Riquer, *Heràldica catalana*, I, p. 20. Coulon, "Éléments de sigillographie", pp. 177-182.

⁷⁹⁴ Esta hipótesis ha sido defendida por algunos autores como Puig; De Falguera; Goday, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, III, pp. 481-494. Camps, *El claustre de la Catedral*, p. 27 y 174. Patton, P.A. *Pictorial Narrative in the romanesque cloister. Cloister imaginery and religious life in medieval Spain*. New York, 2004, p. 154 y 176. En los últimos años Lozano y Serrano han demostrado que su colocación responde a un programa iconográfico coherente y con una singular colocación premeditada que obliga a alternar lecturas lineales y pendulares. Entre otros véase: Lozano López, E.; Serrano Coll, M. *Els Capitel·ls historiatats del claustre de la Catedral de Tarragona. Los capitel·ls historiatats del claustre de la Catedral de Tarragona*. Tarragona, 2010. Lozano López, E. "Historias en el Paraíso. El Antiguo Testamento en el claustro de la catedral de Tarragona". *Románico*, 11 (2010), pp. 6-13. Serrano Coll, M. "Historias en el Paraíso. El Nuevo Testamento en el claustro de la catedral de Tarragona". *Románico*, 11 (2010), pp. 14-23. Serrano Coll, M.; Lozano López, E. "Programes escultòrics als claustres catedralicis catalans: La Seu d'Urgell i Tarragona". Conferencia impartida en el marco del Congreso Internacional *Les catedrals catalanes en el context europeu (s. X-XII): escenaris i escenografies*, celebrado en Girona y Vic los días 7,8,9 y 10 de noviembre de 2012: <http://diobma.udg.edu/handle/10256.1/2784> [consultado por última vez el 12/01/2021]. Boto; Lozano. "Les lieux des images historiées", pp. 337-364. Serrano, "San Nicolás polifacético", pp. 225-258.

⁷⁹⁵ Boto, "Inter primas Hispaniarum urbes", pp. 99-101.

⁷⁹⁶ El reciente estudio de Boto y Serrano sobre las ménsulas del claustro tarraconense reafirma que fueron esculpidas a partir de 1214: Boto Varela, G.; Serrano Coll, M. "The Vault Corbels in the Cloister of Tarragona Cathedral: Shaping a New Pictorial Corporeality that Goes Beyond the Late Romanesque". En: Boto Varela, G.; Serrano Coll, M.; McNeil, J. (eds.). *Emerging Naturalism: Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*. Trunhout, 2020, pp. 379-404.

⁷⁹⁷ Camps ya destacó la alternancia sistemática de dos tipos de nervios en el claustro de la catedral: Camps, *El claustre de la Catedral*, p. 22. Sin embargo, hasta el momento nadie había alertado de la única excepción que rompe esta homogeneidad en el tercer tramo de la panda colindante a la iglesia.

semicircular que reposa sobre la base rectangular (núms. 4a y 4b)⁷⁹⁸. El segundo, se compone por dos baquetones remachados por un filete central que, mediante una arista de ángulo recto, están unidos a un bocel semicircular que reposa sobre la base rectangular (núm. 5). En lo que concierne al tramo que rompe este juego decorativo, es justamente el que conecta la sacristía y el presbiterio de la iglesia con el claustro, un espacio relevante que merecía ser destacado (fig. 2/150a)⁷⁹⁹. De hecho, los cambios en nervios y claves no siempre responden a los gustos decorativos, sino que, en ocasiones, los constructores parecen buscar un efecto lumínico mediante un juego de luces y sombras a través de las molduras cóncavoconvexas de los nervios. Algunos investigadores han concluido que la descompartimentación de los espacios y su unificación por la luz, llevó a los maestros a crear una exitosa sintaxis de molduras que, mediante motivos suaves y discretos que no interferían en la unidad estética y espacial del conjunto, desviaban la mirada hacia espacios sutilmente individualizados y jerárquicamente organizados⁸⁰⁰. Este recurso parece que fue usado en este destacado espacio, pues cuando la luz incide en los nervios crea un contraste de luces y sombras diferente al que puede observarse en el resto de los tramos que cumplen la alternancia. Por esto, es razonable considerar que esta excepción que rompe con la homogeneidad de las bóvedas no resultó de un error por parte del artífice, sino que fue esculpido expresamente para señalar, de forma delicada y sutil, un espacio importante en el claustro relacionado con los circuitos de paso y los lugares más significativos de la iglesia a nivel cultural⁸⁰¹.

4.2.3. *La capilla de Santa Tecla la Vella*

En las proximidades de la catedral de Tarragona se conservan dos pequeños templos estrechamente relacionados con su fábrica: Santa Tecla la Vella y Sant Pau del Seminari. Ambas construcciones fueron ordenadas y supervisadas por el capítulo tarraconense, lo que conllevó la participación de los mismos talleres y evidentes concomitancias tanto arquitectónicas como escultóricas: a modo de ejemplo, las nervaduras aplicadas en las bóvedas de ambas capillas se fueron utilizadas también en

⁷⁹⁸ Los perfiles número 4a y 4b son prácticamente idénticos. Únicamente les diferencia el filete esculpido en la base rectangular incorporado en el 4b, al parecer sin ningún motivo cronológico aparente, pues en el claustro tarraconense se identifican perfiles de ambos tipos aleatoriamente. No obstante, en el claustro del monasterio de Poblet es en los primeros seis tramos de la galería sur donde se identifica el perfil 4a, mientras que en el resto ya se incorpora el filete mencionado del 4b.

⁷⁹⁹ En este caso el nervio se compone por un baquetón que, mediante una arista de ángulo recto, está unido a una gola que reposa sobre la base rectangular (núm. 6).

⁸⁰⁰ Recht, R. *Le croire et le voir. L'art des cathédrales: XIIIe-XVe siècle*. Paris, 1999, pp. 171-174. Timbert, A. "Spatium et locus. L'architecture gothique et sa syntaxe: le cas du XII^e siècle". En: Ciova, M. (ed.). *Espaces et mondes au Moyen Âge, Actes du colloque international de Bucarest, 16-19 octobre 2008*. Bucarest, 2009, pp. 316-326.

⁸⁰¹ De acuerdo con Boto, la sacristía estaba dotada de dos accesos desde la galería sureste del claustro. El primero se realizaba por una pequeña puerta, hoy bloqueada, abierta a la izquierda del hueco vertical. El segundo, que existe todavía en la actualidad, se hacía por el tramo que me refiero, cuya la puerta da acceso a través de un pasillo giratorio al presbiterio. Este pasaje, que rodea la parte posterior de la capilla de Santa Maria dels Sastres, formaría parte de la obra original, pues así lo indica la cantería de los muros, las marcas de cantero, la bóveda que lo cubre y el arco de acceso, aunque algunos de los sillares y dinteles han sido cortados. El final del pasaje se divide para permitir el acceso al presbiterio y a la sacristía. Conforme a su investigación, cada una de las entradas se utilizaba para fines diferentes, siendo la primera la que usaban los celebrantes y acólitos que se dirigían al altar mayor, y la segunda por la que accedían todos los miembros del cabildo: Boto, "Inter primas Hispaniarum urbes", p. 104, nota 31.

las bóvedas de la catedral (fig. 194c). Por este motivo he creído conveniente analizarlas dentro del epígrafe dedicado a la Sede Tarraconense.

La capilla de Santa Tecla la Vella, localizada en el extremo septentrional del cementerio canonical, es de planta rectangular, dividida en dos tramos cubiertos con bóveda de crucería (figs. 193a y 194a). Adosada en el muro sur, junto a la cabecera, hay una capilla, conocida como de los Urrea⁸⁰², cubierta también con crucería, cuyos nervios son más avanzados cronológicamente (núm. 15). Como la catedral, Santa Tecla la Vella ha generado todo tipo de opiniones en cuanto a su uso y construcción: Pons d'Icart supuso que fue el propio apóstol san Pablo quien la mandó edificar⁸⁰³; Villanueva consideró que la capilla debía de ser la iglesia en la que el arzobispo Bernat Tort dispuso en 1154 que se celebraran las grandes solemnidades⁸⁰⁴, idea que respaldó Marí a pesar de destacar su pequeñez⁸⁰⁵; y Del Arco defendió que fue obra de san Oleguer y en ella creyó que se celebraron los concilios desde el año 1146, junto con las solemnidades episcopales⁸⁰⁶. Sin embargo, el canónigo Capdevila fue uno de los primeros en considerar que, después de la llamada Restauración, existió en la ciudad una iglesia catedral, pero que no se debe identificar ni con esta capilla, ni con la catedral actual, cuyo origen y localización le eran desconocidos⁸⁰⁷.

Serra i Vilaró, después de excavar la zona, llegó a la conclusión de que la capilla que hoy conocemos como Santa Tecla la Vella sería en realidad un monumento funerario, provisto de altar y beneficiado propio, que se supone construido por el arzobispo Bernat d'Olivella (1272-1287), adyacente al edificio romano, conocido como sala axial, que había sido catedral al menos entre 1130 y 1177, aproximadamente⁸⁰⁸. Además, esta capilla también debía albergar el sepulcro funerario del arzobispo visible desde los dos costados, pues, construido bajo arcosolio, se colocó con su parte más monumental de cara a la antigua basílica (figs. 2/194a y 2/194b)⁸⁰⁹. En este sentido y de acuerdo con Serrano y Boto, esta inmediatez a la que fue la primera sede explicaría

⁸⁰² Serra i Vilaró fecha esta capilla añadida a Santa Tecla la Vella durante la época del arzobispo Urrea (1445-1489): Serra, *Santa Tecla la Vieja*, pp. 23-24. Sin embargo, Liaño se mostró en desacuerdo con el autor y defendió que fue Francesc Batet, ciudadano de Tarragona, quién la debió mandar construir en 1348, pues las armas conservadas en la capilla son las mismas que aparecen en la lauda de Francisco Batet, muerto en 1325, conservada en el interior de la capilla. De hecho, en el testamento del primero puede leerse: *lego pro donacione cuiusdam capelle per me facte et ordinate ecclesie beate Teclae veteris sub advocacione beati Nicholai et beate Quaterine trescentos solidos barchinone*. En el mismo documento también donó trescientos sueldos censuales para un sacerdote que celebrase en ella y vuelve a repetirse: *in altare beatus Nicolay et Sancte Caterine, in capella per me facta... in ecclesie beate Teclae Veteris*: Liaño Martínez, E. "Las capillas góticas de Santa Tecla y San Pablo en Tarragona". *Universitas Tarraconensis*, 3 (1979), pp. 141-142.

⁸⁰³ Pons de Icart, *Libro de las grandezas*, p. 233.

⁸⁰⁴ Villanueva, *Viage literario a las iglesias de España*, XIX, pp. 105-106.

⁸⁰⁵ Marí, *Exposició cronologicohistòrica*, p. 38.

⁸⁰⁶ Del Arco, *La primitiva catedral de Tarragona*, p. 13.

⁸⁰⁷ Capdevila, *La Seu de Tarragona*, p. 5.

⁸⁰⁸ Serra, *Santa Tecla la Vieja*, pp. 82, 100-103. Esta tesis también ha sido aceptada y argumentada por Serrano y Boto en las siguientes investigaciones: Serrano Coll, M.; Boto Varela, G. "Memoria per corporis sensum combibit anima. Un relato histórico en la catedral de Tarragona: presencia y secuencia de ámbitos funerarios arzobispaes. *Codex Aquilarensis*, 34 (2018), pp. 127-128. Boto Varela, G.; Serrano Coll, M. "Acción constructiva y memoria monumental de los arzobispos de Tarragona en los escenarios de la catedral (siglo XIV)". En: Herráez, M.V. (ed.). *Obispos y Catedrales: Arte en la Castilla bajomedieval*. Berna, 2018, p. 590.

⁸⁰⁹ Según describe Serra i Vilaró, el sarcófago descansa sobre unas piezas de mármol, talladas con delanteras de león en las dos caras, pero con la diferencia de que en la parte de la capilla los leones están prácticamente enterrados y, en la parte que sería visible desde la antigua basílica, se ven enteros: Serra, *Santa Tecla la Vieja*, p. 82. Existen estudios que no están de acuerdo con esta identificación, por ejemplo Liaño propone atribuir el sepulcro al arzobispo Ramon de Rocabertí: Liaño, "Las capillas góticas", pp. 139-141.

que, por metonimia, la capilla adosada se conozca actualmente como Santa Tecla la Vella⁸¹⁰.

En cuanto a los documentos conservados, llama la atención que en el testamento del arzobispo Bernat d'Olivella, firmado en noviembre de 1287⁸¹¹, no se le atribuyera la construcción de la capilla, según suele hacerse en este tipo de documentos o en la fundación de capellanías⁸¹². Es cierto que la identifica como la capilla de Santa Tecla la Vella y la ubica en el cementerio de la sede, pero a juzgar por el texto parece que ya había sido edificada y que el prelado escoge ser enterrado en ella proveyéndola con capellanías, breviarios y otros libros litúrgicos⁸¹³. De hecho, aunque es en este documento donde se la nombra por primera vez con el calificativo *veteris* nada impide pensar que no fuera utilizado con anterioridad, pues la escasa documentación que se conserva no permite comprobarlo⁸¹⁴. Por otro lado, conviene tener en cuenta las concomitancias en cuanto al estilo que mantiene con el cimborrio de la sede tarraconense: en ambos casos se observan los contrafuertes en diagonal rematados por una columna en sus ángulos con capiteles decorados con hojas de lirio (figs. 2/94a, 2/193b y 194b)⁸¹⁵; fajas decorativas basadas en un entrelazo en zig-zag, perlados y escaqueados (figs. 2/95a, 2/193c y 2/193d); ventanas apuntadas con aspecto de aspillera (figs. 2/94a y 2/194a); y ménsulas piramidales cuyos relieves en forma de lágrima son muy similares (figs. 2/95a y 2/196b). Asimismo, también se han detectado coincidencias con la nave transversal, especialmente entre las molduras decorativas talladas en el rosetón de la cara sur (figs. 2/98a, 2/98b y 2/98c), donde fue utilizado la misma ornamentación en zig-zag conformando losanges, que se observa en la cornisa de la capilla y en los ábacos de las columnas adosadas en el interior del muro este; así como los perfiles dentados y escaqueados, que ornamentan las ménsulas y los ábacos

⁸¹⁰ Serrano; Boto, "Memoria per corporis", p. 127.

⁸¹¹ El testamento transcrito puede consultarse en Villanueva, *Viage literario a las iglesias de España*, XIX, pp. 263-265, doc. XVII.

⁸¹² Ramón Vinyes aporta en su artículo una parte de la acta de fundación de cuatro capellanías por parte del arzobispo Olivella el 6 de mayo de 1286, un año antes de firmar su testamento, traducida al catalán. Como en el testamento, en ningún momento se especifica su implicación en la construcción de la capilla: *Volem que el nostre cos sigui sepultat a la capella de Santa Tecla que s'anomena la Vella; volem que allí els capellans nomenats (els que havia fundat) contínuament hi celebrin i ens absolguin en la sepultura, i cada dia entrin al cementiri dels canonges, i no sols donguin l'absolució, sinó també que preguin per tots els qui están allí sepultats i també per tots els fidels tant vius com difunts. Tenen també l'obligació de resar l'ofici de difunts, això és, vésperes i matines en la predicta capella (de Santa Tecla la Vella) a les mateixes hores i dies que s'acostuma a fer en l'església major. Pel que es refereix als demás actes divins tant nocturns com diurns han d'anar a celebrar-los a l'església major*: Ramon i Vinyes, S. "Nova opinió sobre l'emplaçament de la primitiva catedral de Tarragona". *Quaderns d'història tarraconense*, 4 (1984), p. 39. Igualmente, en el necrologio de la sede tarraconense se especifica que el arzobispo fundó las capellanías en la iglesia de Santa Tecla la Vella, pero no dice nada sobre su construcción: *Eodem die anno MCCLXXXVII obiit dominus Bernardus de Olivella XIII Tarracone archiepiscopus qui instituit novem capellanas in ecclesia sancte Thecle Veteris, scilicet sex capellanas et unum pauperem perpetuum et duo anniversaria de redditibus Riviulmorum et tres capellanas de redditibus Garcie, et procuretur conventus sicut in die IX lectionum, quorum unum anniversariorum ista die fiat, aliud in die traslationis sui corporis*: Ramon; Ricomà, "El necrologi de la Seu", p. 384. Así las cosas, conviene recordar que en el testamento de Francesc Batet, el donador se atribuye a sí mismo y explícitamente la autoría de la capilla de Sant Nicolau y Santa Caterina adosada a Santa Tecla la Vella, algo que no sucede con el arzobispo Bernat d'Olivella: véase la nota 802 de este capítulo.

⁸¹³ Concretamente el testamento reza *in capella Sanctae Teclae, quae dicitur vetus, in cimiterio Sedis Tarrachon* y más adelante *mandamus dari capellae Sanctae Teclae praedictae breviarios nostros*: Villanueva, *Viage literario a las iglesias de España*, doc. XVII, pp. 263-264.

⁸¹⁴ Esta hipótesis ya fue planteada por Liaño, "Las capillas góticas", p. 136.

⁸¹⁵ Esta similitud ha sido señalada por Serra i Vilaró y reafirmada más tarde por Liaño: Serra, *Santa Tecla la Vieja*, pp. 26-27. Liaño, "Cimborrios góticos catalanes", pp. 212-213. Liaño, "Las capillas góticas", p. 129.

de las demás columnas de la capilla, y el intradós de las arcadas ciegas de la cabecera y el guardapolvo que enmarca la portada principal, respectivamente.

También es llamativa la presencia de algunas inscripciones funerarias encastadas en los muros de la capilla que fechan de 1266 y 1269. Me refiero a la lápida de mármol del canónigo D. Geraldo de Quintana, que se encontraba en el muro izquierdo del presbiterio, a medio metro de altura⁸¹⁶; y a las lápidas del canónigo obrero *Raimundus de Miliano* o Raimon de Milà (fig. 2/105) y del canónigo Pedro Sancho de Casals (fig. 2/104), colocadas una al lado de la otra, al comedio del muro izquierdo a medio metro del suelo⁸¹⁷. De acuerdo con Serra i Vilaró, muchas de las inscripciones adosadas a los muros de la capilla ocupan este lugar desde que fue convertida Museo en 1869, aunque, según la carta que transcribe, lo que se utilizaría con este fin sería la sacristía de la capilla de Santa Tecla la Vella, es decir, la capilla Batet o de los Urrea⁸¹⁸. Por otro lado, también destaca el año 1940 como otro momento en el que se trasladaron muchas laudas e inscripciones procedentes de la primera catedral a la mencionada capilla o que fueron fijadas en el muro de la sala capitular⁸¹⁹. Sin embargo, las tres mencionadas ya aparecen referenciadas en el trabajo de Del Arco de 1914 en el que recoge las lápidas de dignidades y personas ilustres enterradas en la iglesia en ese momento, algunas dentro de la nave y otras en la parte exterior en lo que fue el antiguo cementerio, por lo que parece que en ese momento ya se encontraban en el edificio. Además, cabe añadir que las laudas no estuvieron colgadas en los muros, sino que se excavó en ellos para encastarlas, como demuestra el hueco que quedó después de retirarlas y que todavía hoy puede apreciarse (fig. 2/197)⁸²⁰.

Por otro esto, creo que debería tenerse en consideración la posibilidad de que la capilla de Santa Tecla la Vella fuera construida en unas cronologías cercanas al cimborrio de la catedral de Tarragona, que se cree edificado en la década de 1240⁸²¹. Estas fechas parecen más lógicas para la presencia de un tipo de nervio utilizado en la sede tarraconense en los primeros años del siglo XIII y que se mantiene en toda la nave central únicamente por el deseo de uniformizar toda la construcción⁸²².

⁸¹⁶ Del Arco, *La primitiva catedral*, p. 18.

⁸¹⁷ *Ibidem*, p. 19-20.

⁸¹⁸ Serra, *Santa Tecla la Vieja*, pp. 42-43.

⁸¹⁹ Para el autor es llamativo que casi todas las inscripciones sean anteriores a las construcciones que, después del derribo de la basílica se erigieron allí: Serra, *Santa Tecla la Vieja*, p. 147.

⁸²⁰ Aunque es un tema que sobre pasa los límites de esta tesis doctoral y que pretendo abordar en futuras investigaciones, plantearé que quizá debemos entender Santa Tecla la Vella como una capilla cementerial de canónigos, lo que ayudaría a discernir porqué en Tarragona, especialmente las dignidades, no se enterraron sistemáticamente en el claustro como sucedió con otras sedes catedralicias. De este modo, aunque sus tumbas estarían en la intemperie, su memoria epigráfica permanecería a cubierto, manteniendo así el mismo criterio de lápidas sepulcrales del siglo XII, analizadas por Serrano; Lozano: Serrano; Lozano, "La catedral de Tarragona", pp. 277-303. En este sentido, la voluntad del arzobispo Bernat d'Olivella de ser enterrado en este espacio en lugar de levantar una capilla nueva en un muro perimetral, como hizo más tarde Arnau Sescomes, podría estar relacionada con su obcecación por ahorrar en gastos personales y de culto para dedicarlos a la obra de la catedral: Morera, *Tarragona antigua y moderna*, p. 73.

⁸²¹ Sobre la cronología propuesta para la construcción del cimborrio tarraconense véase el epígrafe 4.2.1 *La iglesia del presente capítulo*.

⁸²² Es llamativa la noticia recogida por Blanch y, más tarde, por Morera, en la que afirman que después de la conquista de Valencia en 1239, el pavorde de Tarragona Ferrer Pallarés fue nombrado obispo de Valencia. Tomada la posesión del cargo, mandó construir un templo dedicado a la protomártir Santa Tecla, dotándolo convenientemente e instando algunos beneficios, cuyo patronato dio al pavorde de Tarragona: Blanch, *Arxiepiscopologi*, I, p. 152. Morera, *Tarragona cristiana*, II, p. 277. Blanch especifica que la fundación se hizo *dins dita ciutat*, al parecer aludiendo a Valencia, y que *la iglesia de Sta. Tecla y los beneficis encara en lo die de vuy estan en*

4.2.4. *La capilla de Sant Pau del Seminari*

En el ángulo del patio occidental del Seminari de Tarragona se conserva la capilla de Sant Pau, un edificio de pequeñas dimensiones⁸²³ con planta rectangular de dos tramos cubiertos con bóveda de crucería, sin crucero ni capillas añadidas y con cabecera orientada al este (fig. 2/198). Fue construida sobre un zócalo y reforzada en los cuatro costados y en los muros laterales por pilares angulares con columnas encastadas y coronadas por capiteles, muy similares a los que se hallan en Santa Tecla la Vella y el cimborrio de la catedral⁸²⁴. Destaca del conjunto la fachada principal, con puerta adintelada de inspiración romana, ornamentada por una guirnalda de tallos enlazados que recorren el intradós del dintel monolítico y las jambas (fig. 2/199c), un guardapolvo esculpido con entrelazos curvilíneos de palmetas y un óculo decorado con sogueado y molduras cóncavoconvexas que permite la entrada de luz, además de aligerar el peso que recae sobre el hueco de la puerta⁸²⁵.

Como ocurre en tantos otros casos, no se conservan noticias documentales que permitan acotar su proceso constructivo. No obstante, se conoce que este templo fue la capilla de la enfermería de los canónigos de la catedral⁸²⁶, cuyo cargo se documenta desde 1187, cuando lo ocupaba Pere Carnicer⁸²⁷. Años más tarde, en 1234, se instituyeron los capellanes de Sant Pau, según se menciona de forma indirecta en la constitución relativa a los deberes del enfermero publicada el 7 de mayo de 1280 por el pavorde Guillermo de Bañeras⁸²⁸. En ella se ordenaba, entre otras cosas, que los mencionados capellanes, creados en la constitución *Sit notum cunctis. Actum Tarracone X non. Junii, anno Dni. Millesimo CCXXXIII*, se pusieran bajo la disposición del canónigo-enfermero para hacer compañía a los canónigos enfermos ayudándoles en el rezo y auxiliándoles en sus necesidades. En este sentido, es lógico pensar que la

fer, pero lo patronat se és perdut per incuria dels ardiacas de St. Fructuós a qui se uní. El obispo, también conocido como Ferrer de Sant Martí, fue capturado por los musulmanes en 1243, cuando se dirigía al concilio que se celebraba en la ciudad de Tarragona. Conforme a Blanch, aunque algunos autores afirman que fue rescatado, consta en el archivo que murió en cautiverio: Blanch, *Arxiepiscopologi*, I, p. 152. Sin embargo, si esta noticia llama la atención es porque en la ciudad de Valencia no consta ninguna iglesia dedicada a la santa, que aún en 1665 debía de existir, según afirma Blanch. Curiosamente, en la ciudad de Tarragona, se erigió en el cementerio de la catedral la capilla de Santa Tecla la Vella en algún momento cercano a esta fecha, pues así parecen indicarlo las concomitancias señaladas entre este edificio y otros como la capilla de Sant Pau del Seminari, la nave transversal y el cimborrio de la iglesia-catedral, y que además fueron erigidos contemporáneamente a estos sucesos. No obstante, la indeterminación de esta noticia y la falta de documentación no permiten precisar más.

⁸²³ Conforme a Liaño 7,75 m. x 3,75 m. de medida interior: Liaño, “Las capillas góticas”, p. 146.

⁸²⁴ Liaño, “Las capillas góticas”, pp. 146 y 148. Companys Farrerons, I.; Montardit Bofarull, N.; Ramos Martínez, M.L. “Sant Pau del Seminari”. En: Pladevall Font, A. (dir.), *Catalunya Romànica. El Tarragonès, El Baix Camp, L'Alt Camp, El Priorat, La Conca de Barberà*. Vol. XXI. Barcelona, 1995, pp. 178-179.

⁸²⁵ El guardapolvo colocado sobre el dintel de la fachada, así como los capiteles de las semicolumnas adosadas a los pilares angulares, presentan recursos decorativos muy similares a los que se observan en la fachada del Hospital Vell de Santa Tecla y en la de la iglesia de San Ramon del Pla de Santa Maria. Igualmente, destacaré importantes parecidos entre la guirnalda de tallos enlazados que recorre el intradós de la capilla de Sant Pau, con una de las molduras decorativas talladas en la cara interior del rosetón del brazo sur de transepto y una de las arquivoltas de la fachada de San Ramon del Pla de Santa Maria, concomitancias que también justifican la cronología propuesta para la capilla tarraconense. Remito a los apartados 4.1.3. *La sala capitular*, 4.2.1. *La iglesia* y 4.3.3. *La parroquia de Sant Ramon del Pla de Santa Maria* del presente capítulo.

⁸²⁶ Liaño ha considerado que en sus proximidades debió de hallarse el edificio de la enfermería y quizá un claustro secundario, como ocurre con el de Sant Esteve en Poblet: Liaño, “Las capillas góticas”, p. 143. Cabe recordar que desde el punto donde estuvo el dormitorio de monjes hasta la muralla, la inclinación del suelo es bastante uniforme, por lo que se convirtió en un lugar adecuado para erigir las dependencias destinadas a los canónigos ancianos y enfermos, detrás del claustro y al amparo de los muros romanos: Liaño, “La época del Císter”, p. 73.

⁸²⁷ Ramon, “Canonges de la Catedral”, p. 368.

⁸²⁸ Morera, *Tarragona cristiana*, II, p. 301.

creación de esta congregación se produjera con la capilla de Sant Pau culminada y en uso⁸²⁹.

Sin embargo, lo que es revelador son las concomitancias que mantiene la estructura de esta capilla con el claustro tarraconense y, especialmente, con sus cubiertas (fig. 2/200)⁸³⁰. Los dos tramos de la pequeña construcción están abovedados con nervios del mismo perfil que los arcos perpiños del claustro: de sección rectangular, conformados por dos baquetones articulados por una mediacaña a modo de cinta central; y con otra mediacaña enmarcada por aristas de ángulo recto que los une a la base rectangular (núm. 8). En cuanto a las claves de bóveda, con forma de aspa de brazos ligeramente asimétricos, ostentan la tortera discoidal inscrita por el frecuente marco perlado utilizado en las claves de la iglesia y el claustro. Asimismo, su iconografía y estilo también remiten a las claves del claustro, pues el águila (fig. 2/202) fue labrada con un estilo muy similar al ave de la CTa-Cl-71 (fig. 2/170) o al grifo figurado en la CTa-Cl-73 (fig. 2/172); igualmente, la flor de dieciséis pétalos y botón central (fig. 2/201), evoca a la figurada en la clave CTa-Cl-58 (fig. 2/160)⁸³¹. Por último, señalaré que la cornisa de la capilla está decorada por un friso moldurado con arquillos ciegos pentalobulados que descansan sobre pequeñas ménsulas esculpidas (fig. 2/199a y 2/199b), como la cornisa que recorre toda la galería exterior del claustro, cuyos arcos ciegos en este caso son heptalobulados, y que debió de ser esculpida durante la erección de las bóvedas (fig. 2/155b).

En conclusión, teniendo en cuenta la noticia textual sobre la institución de los capellanes de Sant Pau en 1234 y las importantes concomitancias que se han señalado con el claustro tarraconense y, especialmente, con sus bóvedas, es plausible proponer un arco cronológico comprendido entre 1214 y 1234 para su edificación. Incluso, no me parece improbable que la decoración escultórica fuese obra del mismo taller o maestro.

4.2.5. *La construcción de las capillas del siglo XIV*

La capilla de la Mare de Déu de la Guia

Cuando todavía no se habían concluido las cubiertas de la nave central, la capilla de Sant Salvador, ubicada en el primer tramo de la lateral de la Epístola, fue reformada aplicando en su bóveda un nuevo perfil que incorpora un filete dorsal en las

⁸²⁹ Morera ya planteó la posibilidad de que estos sacerdotes constituyeran una especie de comunidad, para cuyo objeto, al determinarse su creación, se les erigiera la capilla de Sant Pau: Morera, *Tarragona antigua y moderna*, p. 150. No obstante, según mi parecer y como explicaré, la institución de la comunidad se habría sucedido después de la construcción de la capilla.

⁸³⁰ Algunas de las relaciones arquitectónicas y estilísticas entre la capilla de Sant Pau y el claustro de la catedral de Tarragona ya fueron destacadas por Liaño, "Las capillas góticas", pp. 146-149. Asimismo, relaciona las ménsulas en las que apean los arcos cruceros con las del claustro de Poblet. Por otro lado, la autora indicó que las marcas de cantero halladas en la capilla de Sant Pau coinciden en general con las encontradas en el claustro catedralicio y en aquellas partes de la catedral construidas inmediatamente después. Sobre las marcas de cantero: Liaño Martínez, E. "Signos lapidarios en las construcciones góticas de la diócesis de Tarragona". En: *Actes du colloque international de glyptographie de Saragosse (7 au 11 juillet 1982)*. Zaragoza, 1982, pp. 347-358.

⁸³¹ También considero importante y necesario añadir que la decoración de las claves de bóveda con el bestiario, monstruos, el demonio y la confrontación entre el bien y el mal, es un tema que se adopta del románico y que en la diócesis de Tarragona únicamente se encuentran en los primeros edificios que incorporan bóvedas de crucería con claves esculpidas: Branner, R. "Keystones and Kings: Iconography and Topography in the Gothic Vaults of the Ile-de-France". *Gazette des Beaux Arts*, 57 (1961), pp. 69-70 y 74-75.

nervaduras, una innovación decorativa que comenzó a utilizarse entre finales del siglo XIII y principios del XIV en conjuntos edilicios cistercienses de Francia⁸³². Este mismo perfil de nervadura, conformada por un baquetón decorado por un filete dorsal y unido a una gola mediante una arista de ángulo recto (núm. 15), fue utilizada en otros espacios arquitectónicos de cronologías muy dispares dentro de la misma catedral. Por ejemplo, en la capilla de la Mare de Déu de la Guia, que se abre frente a la esquina noreste del claustro catedralicio (fig. 2/178). Según se tiene constancia, los fundadores fueron Bertran de Montoliu, que ocupó el cargo de prior en la sede entre 1293 y 1323⁸³³, y el caballero Berenguer de Montoliu, a quien el rey Alfonso IV nombró vicealmirante de la armada que se encargaba de guardar la costa catalana en 1289⁸³⁴. Conforme a Capdevila, si se tiene en cuenta que, durante el período de construcción de la catedral, la fundación de un beneficio normalmente implicaba la construcción de una capilla y un altar en el que instituirlo, es muy posible que los hermanos Montoliu mandaran erigirla entre los últimos años del siglo XIII y los primeros del XIV, cuando Bertran ostentaba el cargo de prior⁸³⁵. De hecho, el escudo de armas de su linaje, sobre campo liso un monte coronado por un árbol, campea la clave de bóveda de la capilla (fig. 2/179).

La capilla del Corpus Christi

El 17 de septiembre 1330, durante el pontificado de Juan de Aragón, el paborde Guerau de Rocabertí y su hermana Gueraua, señora de Guimerà, recibieron el permiso para costear la construcción de una capilla poligonal abierta a la sala capitular, que no perdería su uso canonical (fig. 2/180)⁸³⁶, y cubierta con bóveda de crucería, cuyos nervios se conforman por un baquetón decorado por un filete dorsal, enmarcado por un bocete y una media caña unida a otro bocel mediante una arista de ángulo recto (núm. 18). Dedicada al *Corpus Christi*, la dotaron de carácter funerario⁸³⁷ cuando tres años más tarde recibieron el permiso para trasladar los restos de su tío, el arzobispo Benet de Rocabertí, que había muerto en Huesca en 1268, y enterrarlos junto a los de su hermano Jofre, padre de Guerau y Gueraua Rocabertí, en el centro de la capilla⁸³⁸, en la gran losa circular dividida en tres segmentos (fig.

⁸³² Aubert, *Architecture cistercienne en France*, I, p. 265.

⁸³³ Según Capdevila, el priorato de Bertran de Montoliu tuvo lugar entre 1295-1309, aunque más adelante en el texto, en la relación de dignidades de la catedral, indica que ostentó el cargo hasta 1323, acaso por un error de transcripción: Capdevila, *La Seu de Tarragona*, pp. 80 y 150. Por otro lado, Ramon i Vinyes, afirma que Bertran de Montoliu ya era prior de la sede el 9 de octubre de 1293 y lo fue hasta 1323: Ramon, "Canonges de la Catedral", p. 346.

⁸³⁴ Según consta en el Registro de Visitas Pastorales de 1449, en el claustro de la catedral solamente había una capilla dedicada a Santa María y Sant Simeó, que estaba dotada de un beneficio. Precisamente es en las provisiones del mencionado beneficio hechas en los siglos XIV y XV donde se especifican sus fundadores: AHAT, *Manual notarial Tarragona*, 1337, fol. 1. Cfr. Capdevila, *La Seu de Tarragona*, p. 79.

⁸³⁵ Ibidem, pp. 79-80.

⁸³⁶ Así se describe en el documento: *ita quod ipsa capella, aperto pariete ipsius Capituli uersus cimiterium, inibi construatur que se iungat ipsi Capitulo et eidem etiam uniatur*: Ibidem, p. 87.

⁸³⁷ Conforme a Capdevila, el derecho de sepultura en la referida capilla le fue concedido con la condición de dotar con cuatrocientos sueldos censales la capellanía que en ella fundaran, además de la asignación necesaria para que ardiera una lámpara día y noche en ella: AHAT, Reg. Negot. 1330, fol. 71, 72. Cfr. Ibidem.

⁸³⁸ Blanch, *Arxiepiscopologi*, I, p. 167. Morera, *Tarragona antigua y moderna*, p. 122. Idem, *Memoria o descripción histórico-artística*, p. 148. Español, *El gòtic català*, p. 154.

2/184)⁸³⁹. Además, según el testamento de Guerau de Rocabertí, el paborde dotó la festividad del *Corpus*, disponiendo que todos los años se dieran velas a los canónigos, beneficiados y asistentes a la procesión que se celebraba después de las primeras vísperas y que debía dirigirse a la capilla por él construida y allí hacer estación, rezar la oración propia del día y cantar un motete⁸⁴⁰. Es importante señalar que la fiesta del *Corpus Christi* fue una de las dos fiestas cívico-religiosas más importantes de la sede. De acuerdo con Tomás Ávila, la procesión del *Corpus* ya debía de celebrarse en la ciudad de Tarragona en la década de 1320, pues en el Archivo parroquial de Valls se conserva un testamento de este año en el que se especifica que *Arnaldi Ferrarii de Valls fa una deixa per uno cereo qui deserviat professioni Corpore Christi faciendam in loco de Vallibus*. Para el autor, si se tiene en cuenta la dependencia eclesiástica y civil que tenía Valls de Tarragona, podría considerarse que la celebración del *Corpus* con una procesión debía de ser influencia de la capital eclesiástica⁸⁴¹.

La capilla de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges

En momento posterior a la solemne consagración de 1331, las obras continuaron dentro de la iglesia con la erección de importantes capillas: la de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges, la de Santa Maria dels Sastres o la de Santa Bàrbara. La primera, fue promovida por el arzobispo Arnau Sescomes (1335-1346) en el último tramo de la nave de la Epístola (fig. 2/131), con la finalidad de construir para su cuerpo y memoria la primera capilla funeraria en el perímetro de la iglesia, cuya construcción consta entre los años 1340 y 1344⁸⁴². Conforme a Serrano y Boto⁸⁴³, el prelado quiso enterrarse *ad sanctos*, de modo que instaló allí la testa de santa Úrsula y algunas reliquias de las Once Mil Vírgenes que el patriarca Juan de Aragón había donado a la sacristía de la Sede⁸⁴⁴.

Se compone de una cabecera poligonal de cinco paños, reforzada por contrafuertes angulares visibles desde el exterior, y un tramo rectangular, todo cubierto con bóveda de crucería estrellada que combina dos tipos de nervaduras. Los cruceros corresponden al perfil de nervio (núm. 18), también aplicado en la capilla del *Corpus Christi* de la catedral; mientras que los terceletes mantienen el perfil utilizado en la capilla de Sant Salvador (núm. 15). El entramado de nervios culmina en dieciséis claves de bóveda cuyo programa iconográfico presenta la coronación de la Virgen, san Miguel matando al dragón, san Pablo y santa Tecla, y trece bustos femeninos orientados radialmente hacia las claves polares⁸⁴⁵. Adosada al muro oeste, se abre una

⁸³⁹ Conforme a las interpretaciones de Serrano y Boto, este círculo de granito negro configura la imagen de la división de la hostia en tres partes, como corresponde al *Corpus Christi* triforme, y se sitúa justo bajo la clave de bóveda que figura a Cristo con la Sagrada Forma: Serrano; Boto, “*Memoria per corporis*”, pp. 136-137, iconografía estrechamente relacionada con la advocación de la capilla. Sobre este argumento véase el apartado 3.3. *Cristo con la Sagrada Forma* de la tercera parte de la presente tesis doctoral.

⁸⁴⁰ Tomás Ávila, A. *El culto y la liturgia en la Catedral de Tarragona (1300-1700)*. Tarragona, 1963, p. 143.

⁸⁴¹ *Ibidem*, pp. 144-145.

⁸⁴² AHAT, Índex Vell, fol. 595. Cfr. Capdevila, *La Seu de Tarragona*, p. 43. Su autoría consta en el epitafio de la tumba del arzobispo, cuya inscripción indica *hanc capellam fecit, construxit et donavit*: Morera, *Tarragona Cristiana*, II, p. 805. Marí, *Exposició cronologicohistòrica*, II, p. 92.

⁸⁴³ Serrano; Boto, “*Memoria per corporis*”, p. 138.

⁸⁴⁴ Así lo indicó Valls, J. *Primers instituto de la Sagrada Religión de la Cartuja*. Barcelona, 1792, p. 121. Cfr. Capdevila, *La Seu de Tarragona*, p. 43.

⁸⁴⁵ Para el estudio de su iconografía véase el epígrafe 9.3. *La capilla de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges de la Catedral de Santa Tecla de Tarragona* de la tercera parte de esta tesis doctoral.

pequeña sacristía cubierta con bóveda de crucería simple, que mantiene las molduras de los terceletes y en cuya tortera campea el escudo heráldico del arzobispo comitente.

La capilla de Santa Maria dels Sastres

La capilla de Santa Maria, en el absidiolo norte inmediato al presbiterio, fue reformada en pleno siglo XIV, sustituyendo el ábside semicircular por uno también poligonal de cinco paños, sensiblemente más alto que el primitivo y cubierto por una bóveda estrellada, conformada por siete claves menores, que tienen forma de cupulitas hexagonales, y una clave mayor formada por un hexágono tallado en alto relieve, perforado y enmarcado por una orla decorada con estrellas (figs. 141a y 141b)⁸⁴⁶. Como en Santa Úrsula, aquí también se combinaron dos tipos de nervios: el primero, compuesto por un baquetón decorado por un filete dorsal y unido a un talón mediante una arista de ángulo recto, sirve de unión entre las claves menores (núm. 26); y el segundo, aplicado en los cruceros, se compone de un pequeño bocel que, combinado por una arista de ángulo recto, une la base rectangular a una mediacaña acusada, en la que se exhiben blasones y elementos vegetales, y cuyas puntas se unen en el centro formando un ángulo cóncavo (núm. 27). Por otro lado, en la pequeña sacristía adosada a la capilla se utilizó de nuevo el perfil de los terceletes de Santa Úrsula y los cruceros de Sant Salvador (núm. 15)⁸⁴⁷.

Respecto a su construcción, existe cierta disparidad de opiniones sobre las cronologías en las que se erigió⁸⁴⁸. Sin embargo, debe señalarse un detalle de su arquitectura que ha pasado inadvertido y que podría ser evocador en el debate: la bóveda estrellada de Santa Maria dels Sastres es idéntica a la de Santa Úrsula en cuanto al entramado de sus nervaduras (figs. 131b y 141b). De hecho, recientemente Binski ha señalado, pese a que su diseño no es infrecuente ni en la Península ni en Francia, que sí lo es el uso de un corto nervio longitudinal y la inversión de los terceletes en los plementos adyacentes al arco de acceso a la capilla y que los convierte en ligaduras.⁸⁴⁹ Esta particularidad también se identifica en los dos tramos de la bóveda de Santa Úrsula, lo que podría explicarse por ser obra de un mismo maestro en unas cronologías relativamente cercanas. Recordaré que, conforme a la documentación conservada, en 1345 Sescomes confirmaba la fundación de la cofradía *Beatae Mariae Virginis Presbyterorum*⁸⁵⁰, la que, según una noticia de 1528, fue *instituida en la capella de la gloriosa Verge Maria sots la invocació de la Nativitat de la dita Verge Maria* y a quien se atribuye la financiación de la remodelación de la capilla⁸⁵¹. La obra pudo comenzarse

⁸⁴⁶ Sobre el uso de este espacio y la celebración de ritos que implicaban la puesta en escena de un drama parateatral véase el apartado 9.4. *La capilla de Santa Maria dels Sastres de la catedral de Santa Tecla de Tarragona: un espacio espectacular con "bóveda anicónica"* de la tercera parte de la presente tesis doctoral.

⁸⁴⁷ Esta construcción es un ejemplo de la diversidad de perfil de nervio que se utilizaban de forma contemporánea, pues mientras en la sacristía se aplicó el mencionado tipo de nervadura, en la capilla se optó por una combinación de dos perfiles completamente diferentes, como hemos visto.

⁸⁴⁸ Los más recientes: Liaño, E. "Aloy de Montbray *imagination*. Del Reino de Francia a la Corona de Aragón en el siglo XIV", *Locus Amoenus*, 12 (2013-2014), pp. 29-53. Conejo Da Pena, A. "Exordis de les formes flamejants en el gòtic català: un problema irritant". En: Terés, M.R. (ed.). *Catalunya i l'Europa septentrional a l'entorn de 1400. Circulació de mestres, obres i models artístics*. Barcelona, 2016, pp. 197-280.

⁸⁴⁹ Binski, P. "From Salamanca to Tarragona: Iberian engagement with English art and architecture", *Codex Aquilarensis*, 36 (2020), pp. 109-110.

⁸⁵⁰ Llama la atención la concesión de indulgencias, quizá con la voluntad de emprender algún tipo de obra: Marí, *Exposició cronologicohistòrica*, II, p. 139, doc. XXIX.

⁸⁵¹ Tomás, *El culto y la liturgia*, p. 137.

a plantear poco después de la institución, quizá todavía durante la prelatura de Sescomes, pero el proyecto arquitectónico se materializó durante la de López de Ayerbe, como demuestra la presencia de su heráldica en los muros de la capilla y en el cuerpo de la clave de la sacristía adjunta (figs. 2/143e, 2/145a y 2/145b)⁸⁵². Así parece indicarlo también el resto de emblemas esculpidos en su interior: la Tau del capítulo catedralicio (figs. 2/143a, 2/143b, 2/143c y 2/145a), que es el más repetido con diferencia⁸⁵³ y, especialmente, las fajas vibradas que considero que pertenecerían a Guiller mó d'Anglesola, obrero entre 1346-1349 (fig. 2/143d)⁸⁵⁴. De hecho, no es extraño que los canónigos obreros colocaran su heráldica en las estructuras levantadas durante su administración, pues su antecesor Hug de Cervelló (1319-1334) ya utilizó este recurso para manifestar su labor en la torre-campanario, donde se exhiben sus armas junto a las del arzobispo Juan de Aragón y las del capítulo (figs. 2/192a y 2/192b).

La siguiente noticia con la que contamos es de 1359, cuando Pere de Clasquerí (1357-1380) mandó liquidar la deuda contraída con el *magisteri de vitrariis* Guillem de Lantungard por las vidrieras que habían sido instaladas en Santa Maria, por lo que la estructura arquitectónica tenía que estar culminada⁸⁵⁵. En cuanto a la presencia de la heráldica de Clasquerí, pudo haber sido añadida *a posteriori*, durante los trabajos de remodelación que costeó convirtiéndola en su capilla funeraria y que culminaron con su solemne consagración el 31 de diciembre 1367, haciendo constar así su participación junto a la de los demás promotores implicados (figs. 2/142 y 2/143f)⁸⁵⁶. De hecho, su heráldica se encuentra en el interior de la capilla encastada en los muros, lugar relativamente fácil de modificar a diferencia de las claves y las nervaduras de la bóveda⁸⁵⁷, donde solo se exhiben los de López de Ayerbe y el capítulo⁸⁵⁸.

⁸⁵² De oro, esportilla de sable, cruz patada de gules brochante: Menéndez Pidal, F. "Muebles raros y equívocos de la heráldica española", *Hidalguía*, 33 (1985), p. 491. Idem. *Leones y castillos: emblemas heráldicos en España*. Madrid, 1999, p. 283. Posteriormente le siguió: Conejo Da Pena, A. "Ostentación heráldica y peculiaridades iconográficas. La decoración del sotacoro de la sacristía de la catedral de Tarragona (c. 1355-1360)". En: Buttà, L. (ed.). *Narrazione, exempla, retorica: Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*. Palermo, 2013, pp. 137-139.

⁸⁵³ La reiteración se explicaría por su protagonismo en la promoción de la capilla: Conejo, "Exordis de les formes flamejants", p. 239. Conforme a Tomás, la cofradía llegó a reunir a casi todos los canónigos, comensales y beneficiados: Tomás, *El culto y la liturgia*, p. 198.

⁸⁵⁴ Ya lo indicó Ramon, "Canonges de la Catedral", p. 264. Conejo llama la atención sobre la lauda sepulcral del canónigo Mateu Tanauger (1347; MDT, inv. 3223), en la que establece *VIII denarios censuales pro una lampade illuminanda coram altari Beate Marie*: Conejo, "Exordis de les formes flamejants", p. 235.

⁸⁵⁵ Liaño Martínez, E., "Reinard des Fonoll maestro de obras de la Seo de Tarragona. Una hipótesis sobre su obra". En: Companys Farrerons, I.; Liaño Martínez, E.; Altisent, A. *Miscel·lània en homenatge al P. Agustí Altisent*. Tarragona, 1991, p. 402.

⁸⁵⁶ Todavía volvió a sufrir algunas modificaciones cuando el cuerpo del prelado fue trasladado y enterrado en el osario del muro oeste de la capilla en 1388: Conejo, "Exordis de les formes flamejants", pp. 237-238.

⁸⁵⁷ El hecho de colocar las armas en los nervios, una vez que la iglesia o, en este caso, la capilla, estuviera construida, es algo extremadamente difícil de ejecutar, si no imposible, ya que debían de sustituirse las dovelas intermedias de las nervaduras por otras en las que se labraron sus armas, siendo preciso montar los andamios y apuntalar la bóveda para que no se derrumbara mientras procedían a ello: Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 327.

⁸⁵⁸ Clasquerí también mandó colocar sus armas en el sotacoro de la sacristía, cuya construcción y ornato se realizó en gran parte durante el pontificado de su predecesor: Conejo, "Ostentación heráldica y peculiaridades iconográficas", p. 140.

La capilla de Santa Bàrbara

Por último, la capilla de Santa Bàrbara, ubicada en el antiguo microabside de Sant Agustí, fue cubierta con bóveda de crucería estrellada aplicando, nuevamente, el perfil de nervio (núm. 15) (fig. 2/147a). Conforme a Liaño, en el Arxiu Històric Arxidiocesa de Tarragona se ha conservado el acta de institución de la capellanía dedicada a santa Bàrbara por el archidiácono de Vila-Seca Bernat Rufaca, en el que se hace una minuciosa descripción de sus deseos: ordenaba que se celebrasen misas en el altar; asignaba para el mantenimiento de la capellanía cuatrocientos sueldos de Barcelona de terno provenientes de diferentes censales; y destinaba otras partidas a un presbítero capellán para que se encargara de asistir nueve lecciones cada año durante la fiesta de santa Bàrbara, compensar a los canónigos, comensales y beneficiados que asistieran a las mismas y mantener limpio y bien provisto el altar, y para una lámpara que ardiera ante él ininterrumpidamente⁸⁵⁹. El interés de Rufaca por la capilla y por dotarla de forma adecuada se reitera nuevamente en su testamento, firmado el 22 de marzo de 1372, en el que se presenta como licenciado en decretos y chantre de la Seo⁸⁶⁰. Aunque el primer documento no lleva fecha, Capdevila cita a Marí quien, según el antiguo libro del subsidio, debe fecharse hacia 1362⁸⁶¹. En cualquier caso no hay duda de la promoción del archidiácono, cuyas armas decoran la clave de bóveda (fig. 2/148), los muros interiores y las jambas de la puerta de acceso: cuartelado en cruz, jaquelado de oro y gules en primero y cuarto, y fajas vibradas de sable sobre campo de oro, en segundo y tercero (2/147b)⁸⁶².

4.2.6. La torre del campanario

El campanario de la catedral de Tarragona carga sobre el tramo recto del primer absidiolo del transepto sur, dedicado originalmente a Sant Joan y actualmente a Sant Oleguer, desde el origen del proyecto arquitectónico (fig. 2/186). Para su construcción, se aprovechó el ángulo de los muros existentes entre el presbiterio y el crucero, y se añadieron los dos restantes para cerrar el cuadrado de la planta⁸⁶³. Conforme a Boto y Serrano, los lienzos de la torre se concibieron y formularon como las respensiones de los perpiaños del presbiterio mayor y del transepto, de modo que el muro sur del cuerpo central se aparejó hasta el montante de la ventana que lo ilumina antes de que se lanzaran las bóvedas del transepto meridional⁸⁶⁴. Así pues, durante todo el tiempo que el campanario se mantuvo inacabado, funcionó como contrafuerte de las bóvedas del transepto.

⁸⁵⁹ AHAT, Vilaseca, fols. VII-VIII. Cfr. Liaño Martínez, E. “La capilla de Santa Bàrbara en la Catedral de Tarragona, y su imagen titular atribuible a Guillem Seguer”. *Universitas Tarraconensis. Revista de Geografia, Història i Filosofia*, 10 (1992), pp. 306-307; transcrito en las pp. 312-314, doc. 1.

⁸⁶⁰ AHAT, Vilaseca, fol. XI v. Cfr. Ibidem, p. 308, transcrito en las pp. 315-316, doc. 3.

⁸⁶¹ Capdevila, *La Seu de Tarragona*, p. 45.

⁸⁶² Liaño, “La capilla de Santa Bàrbara”, p. 306.

⁸⁶³ Son numerosos los investigadores que han considerado que la base del campanario se erigió durante los primeros períodos de la catedral: Capdevila, *La Seu de Tarragona*, pp. 35-36. Liaño Martínez, E. “La catedral de Tarragona”. En: Pladevall i Font, A. (dir.). *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura*. Vol. I, Barcelona, 2002, pp. 346-347. Incluso algunos han creído que pudo ser proyectada durante el arzobispado de Ramon de Rocabertí (1195-1215): Figuerola Mestre, J.; Gavalda Bordes, J.C. “Deu anys de treballs de restauració. El significat de l'arquitectura”. En: Figuerola; Gavalda, *La Catedral de Tarragona*, pp. 103-104.

⁸⁶⁴ Boto; Serrano, “Acción constructiva y memoria monumental”, p. 575.

Según la heráldica conservada, las obras debieron de ser retomadas durante la prelatura del arzobispo Jimeno de Luna (1316-1327)⁸⁶⁵ quien financió, junto al cabildo catedralicio y el canónigo obrero Hug de Cervelló (1319-1339) el cuerpo central del campanario. En este sentido, destaca el cambio de aparejo muy contrastado a la altura del primer nivel que corresponde a la sala de monjes (fig. 2/187): se utilizaron sillares almohadillados a la manera romana, procedentes de un material diferente, la piedra de llisós, una calcárea de color gris claro con abundantes vetas blancas de calcárea recristalizada⁸⁶⁶. La altura de este cuerpo coincidió con la diferencia que hay entre la nave lateral y la central, por lo que, en el espacio interior, se habilitó una sala con cubierta de cañón apuntado, que supuso la continuación de la plementería correspondiente de la bóveda de crucería de la nave central, hacia la que se abrieron dos ventanas⁸⁶⁷. La sala se usó para situar las antiguas dependencias de los canónigos que se hacían cargo del cuidado de la catedral⁸⁶⁸.

Los dos cuerpos superiores, más tardíos y de sección octogonal, fueron erigidos con un aparejo distinto y de superficie lisa, que retomó el uso de la piedra del Mèdol de color ocre⁸⁶⁹. La conocida como “sala del reloj”, a la que se accede a través de las cubiertas de la nave por una puerta de arco apuntado (fig. 2/188), fue obra del canónigo Hug de Cervelló, quien ejerció el cargo de obrero, entonces de carácter perpetuo, desde 1319 a 1334, conforme a la profusión de sus escudos heráldicos. En el interior, el espacio está cubierto por una bóveda de crucería de ocho nervaduras, compuestas por una faja gruesa, sin molduras, de sección poligonal y con los costados labrados a bisel (núm. 17), que convergen en una clave con forma de anillo, formada por cuatro piezas decoradas con la heráldica del canónigo obrero (fig. 2/190). Los nervios arrancan de una cornisa jalonada por ocho ménsulas que tienen forma de cabezas humanas y que han sido relacionadas estilísticamente con los ocho apóstoles de la facha principal de la catedral (figs. 2/189a y 2/189b)⁸⁷⁰. Por último, a través de una escalera situada dentro del contrafuerte más ancho, se llega al cuerpo de las

⁸⁶⁵ La historiografía ha atribuido al arzobispo Tello la reanudación de las obras en el campanario. Por ejemplo, Villanueva afirmaba que “perfeccionó el edificio de la catedral, construyendo, según dicen, la torre de las campanas”: Villanueva, *Viage literario a las iglesias de España*, XIX, p. 192. Mientras que Marí indicó que el 27 de octubre de 1292, el arzobispo Tello aplicó a la construcción de *l'altar major, de la sagristia i de la torre del campanar*, [...] *les rendes d'un sol any de tots els beneficis que havien de quedar lliures a tota l'arxidiòcesi en cinc anys*: Marí, *Exposició cronològicohistòrica*, II, p. 73. Sin embargo, Boto y Serrano han considerado que atribuir a Tello la construcción del primer cuerpo de la torre comportaría retrasar la cronología de las bóvedas hasta más allá de 1300, algo que es inadmisibles. Por otro lado, la continuación del campanario viene timbrada con heráldica que remite a la segunda década del s. XIV, por lo que se desmiente la intervención de Tello en este conjunto arquitectónico: Boto; Serrano. “Acción constructiva y memoria monumental”, p. 575.

⁸⁶⁶ Según Figuerola y Gavalda, se utiliza el *opus rusticum*, un aparejo romano inusual en una arquitectura religiosa del XIV, que se aplicó con una clara voluntad simbólica. Los restos de las potentes estructuras romanas de Tarragona, con un marcado significado defensivo y de poder, llevan a pensar en la voluntad de supervivencia de esta imagen en el campanario de la catedral, por ser los arzobispos de este momento agentes activos en la política de su tiempo: Figuerola; Gavalda, “Deu anys de treballs”, p. 108. Sobre este argumento, Boto y Serrano han destacado el afán de la institución eclesiástica por vincularse con la herencia romana porque remite a la muralla y a torres de la Tarraco de mediados del siglo II a.C., por ejemplo, la del *castell del rei* que en el siglo XIV estaba destinada a Palacio Real. Asimismo, le confiere un aspecto de fortificación antigua, seguramente relacionado con el ambiente conflictivo en la ciudad derivado del gobierno bicéfalo instaurado tras su conquista en 1129: Boto; Serrano. “Acción constructiva y memoria monumental”, pp. 577-578.

⁸⁶⁷ Según Liaño, algunas de las marcas de cantero que figuran en esta zona del campanario aparecen también en la portada mayor de la fachada occidental de la seo, donde se utilizó el mismo tipo de piedra: Liaño, “La catedral de Tarragona”, pp. 346-347.

⁸⁶⁸ Figuerola; Gavalda, “Deu anys de treballs”, p. 108.

⁸⁶⁹ Liaño, “La catedral de Tarragona”, p. 347.

⁸⁷⁰ Serra, *El frontispicio de la Catedral*, pp. 22-23.

campanas que sigue la planta octogonal del cuerpo inferior⁸⁷¹. Este espacio se cierra nuevamente con una bóveda de crucería octogonal (fig. 191a), cuyos nervios del mismo perfil arrancan de capiteles decorados con elementos vegetales y los escudos del arzobispo Juan de Aragón, del canónigo obrero Hug de Cervelló y la Tau de capítulo catedralicio (figs. 2/192a y 2/192b), y convergen en una clave de bóveda también formada por cuatro piezas donde se repite la heráldica del canónigo en cada una de ellas, en este caso en forma de arma parlante (fig. 2/191b).

4.3. El monasterio de Santa María Santes Creus

La fundación de Santes Creus en 1150 responde a la donación por parte de Guillem Ramon de Montcada y sus hijos Guillem, Ramon y Berenguer, al abad de la Grandselve, en Languedoc, de una propiedad situada en el monte de Cerdanyola, para edificar en él un monasterio dedicado a la Virgen María⁸⁷². Sin embargo, los problemas con los habitantes de Cerdanyola del Vallès y con los monjes del ya consolidado monasterio de Sant Cugat, llevó a los cistecienses de Valldaura a abandonar el lugar, pero no fue hasta la tercera tentativa que se establecieron en el camp de Santes Creus, término que consideraron idóneo para construir el monasterio⁸⁷³. El terreno fue donado el 2 de junio de 1160 al abad de Valldaura por los hermanos Guerau Alamany de Cervelló⁸⁷⁴, Guerau de Jordà y Guillem de Montagut, localizado en el término de Montagut⁸⁷⁵, y que abarcaba e iba *per illam viam que exit de Celma et vadit ad Sanctum Petrum de Gayano et per ipsam aquam de Gayano usque ad torrentem de Robione et sic ascendendo per ipsum torrentem usque ad predictam viam que exit de Celma*⁸⁷⁶. El legado fue confirmado nuevamente el 8 de agosto del mismo año⁸⁷⁷, después de que Ramon Berenguer IV pusiera bajo su

⁸⁷¹ En el siglo XVI se añadió un pequeño coronamiento para la campana conocida como Capona en el tejado superior. Por otro lado, no se tienen noticias de la localización primitiva de las campanas más antiguas, conocidas como rocabertines, y fundidas en los años 1313 y 1314, antes de la construcción del cuerpo de las campanas: Figuerola; Gavaldà, “Deu anys de treballs”, p. 113.

⁸⁷² *donamus Deo et Beate Marie, abbati quoque et conventui Grandis Silve, honorem quem habemus in Monte de Cerdanola*: Udina Martorell, F. *El “Llibre Blanch” de Santes Creus*. Barcelona, 1947, doc. 40, pp. 49-50. Además, los Montcada también le donaron un campo sobre el molino de Saltells con el agua procedente del río Mayor y los derechos del molino: Papell Tardiu, J. “De Valldaura a Santes Creus: el procés de creació i formació d’un monestir cistercenc a la vora del riu Gaià (1150-1226)”. En: *Actes del Primer Curs-Simposi sobre el Monaquisme Cistercenc. El Císter: poder i espiritualitat: 1150-1250*. Santes Creus, 2005, pp. 5-6.

⁸⁷³ De acuerdo con Papell, los primeros diplomas que mencionan el monasterio de Valldaura insinúan el malestar de los monjes y su interés en abandonar el lugar, intención que, al parecer, no compartía Guillem Ramon: Papell, “De Valldaura a Santes Creus”, pp. 6-7. Así se desprende del documento referenciado en la nota anterior, en el que el señor de Montcada donaba al abad Guillem el molino de Saltells y toda su potestad. En el siguiente, Hug, segundo abad de Valldaura, recibió de manos del conde de Barcelona y príncipe de Aragón, Ramon Berenguer, l’Espluga d’Ancosa: Udina, *El “Llibre Blanch”*, pp. 63-64, doc. 56 y pp. 67-68, doc. 60. Sin embargo, a pesar de esta donación, los monjes continuaron en Valldaura. De hecho, la documentación conservada de Santes Creus no menciona el monasterio de Ancosa, sino al primero, incluso en el momento en que se hace el traslado: *Valli Lauree sive Sancti Crucibus*. Por lo que se cree que lo único que pudo llegarse a construir en los dos primeros asentamientos debieron de ser granjas: Papell, “De Valldaura a Santes Creus”, pp. 7-8.

⁸⁷⁴ Conviene recordar que fue familiar directo de quien fue arzobispo de Tarragona, Hug de Cervelló: Lozano; Serrano. “La renovación arquitectónica”, p. 521.

⁸⁷⁵ La donación reza: *Sit notum cunctis, presentibus atque futuris qualiter ego, Giralduus Alamandi et Giralduus de Iurba et Gillelmus de Monte Acutto, ob remedium animarum nostrarum et parentum nostrorum damus et offerimus domino Deo et ecclesie Sancte Marie Valdis Lauree et domino abbati et monachis ibi Deo servientibus honorem nostrum proprium quem habemus in ipsa ribera de Gaya in loco vocitato ad Sanctas Cruces*: Udina, *El “Llibre Blanch”*, pp. 89-90, doc. 87.

⁸⁷⁶ Papell, “De Valldaura a Santes Creus”, p. 10.

⁸⁷⁷ Udina, *El “Llibre Blanch”*, p. 94, doc. 91.

protección los bienes y las propiedades de la comunidad cisterciense el 16 de junio de 1160⁸⁷⁸. En este caso, aunque el lugar era bueno, el problema radicaba en concretar a quien correspondía la jurisdicción ordinaria del lugar, pues estaba localizado en el límite de la diócesis de Barcelona y de la archidiócesis de Tarragona⁸⁷⁹. El lugar que ocupaba fue disputado por ambos prelados al considerarlo cada uno parte integrante de los territorios bajo su jurisdicción, afectando incluso a la fábrica del monasterio, que fue paralizada por el arzobispo tarraconense⁸⁸⁰, aun después de que en 1166 el rey Alfonso el Casto les concediera *ligna et fustam necessariam habebitis ad ipsam domum vestram de Sanctis Crucis ad omnia edifica ipsius domus vestra construenda*, privilegio que confirmaba la voluntad inminente de construir el nuevo monasterio⁸⁸¹. El pleito se alargó hasta 1168, cuando el pontífice emitió una bula desde Benavent en la que ponía a los monjes bajo su especial protección y les concedía la plena independencia diocesana⁸⁸².

4.3.1. La iglesia

Seguramente a finales de 1169 o principios de 1170, en tiempos del abad Pere, se trasladaron definitivamente a Santes Creus, donde se supone que habrían algunas construcciones provisionales para acoger a la comunidad, de acuerdo con lo que se deduce de la documentación conservada⁸⁸³. Precisamente, es a partir de 1170 cuando abundan las donaciones al *monasterio Sanctarum Crucium* y, también, a la *ecclesie de Sanctis Crucibus*⁸⁸⁴, aunque no se mencionan las *operi ecclesie de Sanctis Crucibus* hasta el 8 de mayo de 1172, fecha en que fue firmado el testamento de Gelabert Anglés en el que establecía la cesión de dos esclavos⁸⁸⁵. De acuerdo con Papell, las obras pudieron comenzar hacia 1173 cuando los monjes compraron a Berenguer de Monfar

⁸⁷⁸ Ibidem, pp. 91-92, doc. 89.

⁸⁷⁹ Gort Juanpere, E. *Abaciologi de Santes Creus des de la fundació de Santa Maria de Valldaura (1150) fins a la definitiva exclaustració de (1835)*. Santes Creus, 1997, pp. 54-55.

⁸⁸⁰ El arzobispo tarraconense consideró que *non erat licitum nec aliqui alteri edificare ecclesiam sive monasterium in suo diocesatu sine expresso concensu et licentia sui. Qua de causa prelibati abbas et monachi cessaverunt ab hedificatione operis monasterii iam incepti et retraxerunt se ad eorum grangiam vocatam de Valle Ursaria*: Papell Tardiu, J. *Compendium abreviatum. Còdex del monestir de Santa Maria de Santes Creus dels segles XV i XVI, de fra Bernat Mallol i fra Joan Salvador*. Barcelona, 2009, p. 55, doc. XXVIII.

⁸⁸¹ Udina, *El "Llibre Blanch"*, pp. 124-125, doc. 121. Papell, "De Valldaura a Santes Creus", p. 10.

⁸⁸² Papell, "De Valldaura a Santes Creus", p. 10. Lozano; Serrano. "La renovación arquitectónica", p. 521. El documento está transcrito en: Papell, *Compendium abreviatum*, pp. 55-56, doc. XXVII.

⁸⁸³ Los diplomas consultados por Papell entre 1163 y 1169 citan al abad Pere como abad de Valldaura, excepto en uno con fecha del 25 de noviembre de 1168 en el que ya se le cita como *abat Sancte Marie de Vallis Lauree vel Sanctarum Crucium*. A partir del documento del 9 de enero de 1170, Pere es nombrado únicamente abad de Santes Creus: Papell, "De Valldaura a Santes Creus", p. 10.

⁸⁸⁴ Lozano; Serrano. "La renovación arquitectónica", p. 521. Hasta la fecha se ha supuesto la creación de un espacio de culto provisional, conocido como la capilla de la Trinidad, situada en el ángulo noreste del recinto y que, junto a las demás estancias adosadas a la misma, debieron de formar el núcleo primitivo del monasterio mientras duraban las obras del definitivo: Segarra Calderer, M. "La configuración de capillas y altares en el monasterio de Santes Creus". *Territorio, sociedad y poder*, 14 (2019), p. 13. Sin embargo, conviene destacar que en la cesión al monasterio por parte de Julia, señora de Banyeres, de su tercera parte del honor de Vilarrodona, se cita una iglesia dedicada a santa María en el lugar de Santes Creus con los términos *ecclesie Beate Marie Semper Virginis que est sita in loco qui dicitur Sancte Crucis*: Udina, *El "Llibre Blanch"*, pp. 145-146, doc. 143. Igualmente se menciona la *ecclesie Beate Marie, que est sita ad Sanctas Cruces* en la donación que Ramon Pere de Banyeres, su mujer y sus hijos, hacen al monasterio de los derechos que les pertenecen en el honor de Ancosa: Udina, *El "Llibre Blanch"*, p. 146, doc. 144. Según mi opinión, podría tratarse de la capilla primitiva que se ha supuesto y que estaría dedicada en ese momento a la Virgen, pues Segarra ya advierte que la advocación a la Santísima Trinidad responde a un culto moderno: Segarra, "La configuración de capillas", p. 14.

⁸⁸⁵ Udina, *El "Llibre Blanch"*, doc. 157, pp. 156-159.

y Ramon de Palomar una propiedad en Montmell, junto a Vilarrodona, en el que había un molino y una cantera, esencial para la construcción del monasterio⁸⁸⁶. Sin embargo, una fuente de 1174 ha sido interpretada como el documento que atestigua la colocación de la primera piedra de la iglesia mayor al constar los términos *cepit hedificare ecclesia maior monasterii de Sanctis Crucibus*⁸⁸⁷. El resultado fue una iglesia, cuya planta ha sido considerada por varios autores como la más característica de la orden y repetida fuera de España por los cistercienses (figs. 2/203a y 2/203b): una cabecera compuesta por un ábside recto y cuatro capillas de planta cuadrada y de igual profundidad en los brazos del crucero, cerradas exteriormente por un muro plano, un transepto acusado en planta y alzado, y tres naves, separadas por pilares de sección cruciforme de seis tramos cada una⁸⁸⁸. Toda la iglesia se cubre con bóvedas de ojivas, arrancando de ménsulas muy sencillas, colocadas en los codillos de los pilares (figs. 2/206a y 2/206b)⁸⁸⁹. De acuerdo con Vives, la obra se inició marcando todo el perímetro de la planta del edificio, dando un mayor impulso a la parte correspondiente al ábside y al crucero, y levantándose el resto del circuito hasta la altura de dos metros, en la que podía prescindirse de andamios (fig. 2/204a)⁸⁹⁰.

Los donativos privados, según Segarra, ofrecieron la posibilidad de realizar una construcción rápida y segura. El 6 de diciembre de 1176 Berenguer d'Aguiló, junto con su esposa Elisenda y sus hijos Guillem y Gaia, dotaban al monasterio de un diezmo con la obligación de que una mitad se destinase a las obras de la iglesia y la

⁸⁸⁶ Papell, "De Valldaura a Santes Creus", p. 12. El documento se encuentra transcrito en Udina, *El "Llibre Blanch"*, doc. 165, p. 168.

⁸⁸⁷ Las fechas proceden de una nota manuscrita del abad Lladernosa en un legajo del siglo XIV, que fue copiado a su vez por Jaime Pascual y que han seguido numerosos autores. El texto reza: *Anno Dominicae Incarnationis MCLXXXIII mense septembri coepit aedificari ecclesia de Sanctis Crucibus in honorem gloriosae Dei Genitricis semperque Virginis Mariae praesente Domino Petro Abbate eiusdem loci cum toto conventu eiusdem*: Papell, *Compendium abbreviatum*, p. 498.

⁸⁸⁸ Torres, "Los treinta últimos años", p. 37. Lambert, *El arte gótico en España*, pp. 88-89. De acuerdo con Lambert, existía una predilección, fácilmente explicable, por las capillas rectangulares, pues eran más austeras y a la vez más fáciles de construir: Lambert, *El arte gótico en España*, p. 40. Por otro lado, Valle recuerda que prácticamente todas las iglesias del linaje Clairvaux, iniciadas entre 1135, fecha del inicio de la construcción de la abadía madre, y 1153, año de la muerte del santo, en Inglaterra, Alemania, Francia, Suiza, Italia y España, habían adoptado el mismo modelo: una planta rectilínea, caracterizada por el uso exclusivo de líneas y ángulos rectos (cruz latina, tres naves, crucero independiente, ábside compuesto por un número indeterminado de capillas, todas rectangulares y el central saliente). Un plano en el que la desnudez absoluta se imponía como un sistema, en el que se reflejaban las concepciones de san Bernardo sobre la arquitectura monástica y, que si no fue dibujado por él, debió de ser inspirado y aprobado por él, el conocido como "*plan bernardin*": Valle, "Les fondements de l'architecture", p. 319.

⁸⁸⁹ El estilo y la colocación de las ménsulas en las que apoyan los nervios diagonales fue lo que llevó a Lambert a considerar que las bóvedas de crucería no habían sido previstas en el plano primitivo y que fueron añadidas en el curso de las obras, hipótesis con la que estoy en desacuerdo: Lambert, *El arte gótico en España*, p. 87. Carrasco, en su tesis doctoral, ya señaló la potencia constructiva de sus muros que la dotaron de una gran estabilidad, quizá en previsión de aguantar los empujes de las crucerías. De hecho, señala un efecto de continuidad entre la pilastra y la cubierta a través del arco toral: Carrasco, *La estructura gótica catalana*, pp. 56-57. Por otro lado, las ménsulas no parecen haber sido encastadas en el muro en algún momento posterior, como sí sucedió en la iglesia de Vallbona de les Monges, pues el aparejo del muro se mantiene homogéneo. Sobre el caso de Vallbona de les Monges se hablará en el apartado 4.4. *El monasterio de Santa Maria de Vallbona de les Monges* de este mismo capítulo, sin embargo el tema ya ha sido abordado en Granero Villa, X. "El proceso constructivo del Monasterio de Santa María de Vallbona de les Monges: consideraciones cronológicas y nuevas propuestas interpretativas". *Codex Aquilarensis*, 34 (2018), pp. 291-316.

⁸⁹⁰ Vives, "El proyectado claustro cisterciense", p. 339. En el exterior de la cabecera puede observarse claramente una línea que rompe con el aparejo y con el tipo de sillar utilizado hasta casi completar las tres ventanas de medio punto abiertas al exterior. Este cambio podría corresponder al perímetro mencionado, construido al inicio de la obra.

otra mitad al mantenimiento de los monjes⁸⁹¹. Otros dos ejemplos fechan del año 1183, cuando Guillem de Cardona realizó un donativo de sal anual para la construcción, patrocinio que se prolongaría hasta que *illa ecclesia cum suis omnibus officiis sit consumata integriter*⁸⁹²; y, el 6 de octubre, Elisenda y su hijo Arnau legaron *ad opus ecclesie in perpetuum* el diezmo del trigo, de la cebada, de la mixtura y de la avena que recibían de su dominatura del castillo de Sant Martí de la Maçana⁸⁹³. Solo cinco años más tarde, en 1188, se documenta la dotación de Gilabert de la Granada y su esposa Mia para *unum altare ad construendum et ornandum etiam illuminandum*⁸⁹⁴, referencia que corroboraría que la construcción de la cabecera estaba muy avanzada. De hecho, en 1191 consta la noticia de la colocación de la primera piedra del dormitorio de monjes⁸⁹⁵, lo que permite pensar que el crucero también presentaría un notable progreso, especialmente por el lado de la Epístola, para permitir la inauguración de la obra anexa del dormitorio⁸⁹⁶. Pocos años después, el 19 de junio de 1197, Ramon Galcerà de Pinós instituía una lámpara en el altar de Santiago apóstol⁸⁹⁷. Por otro lado, la primera mención que se conserva del altar mayor fecha del mes de agosto del mismo año, cuando Albert de Castellvell legó al abad Hug de Santes Creus un horno con la condición de que ardiese una candela día y noche en el altar de la Virgen⁸⁹⁸. Otro donativo similar se repitió en 1210, cuando el rey Pedro II donó nueve *quartans* de aceite anuales a la candela del altar de Santa Maria, donación que fue confirmada un año más tarde⁸⁹⁹. Por último, de acuerdo con la

⁸⁹¹ Papell Tardíu, J. *Diplomatari del Monestir de Santa Maria de Santes Creus (975-1225)*. Vol. I. Barcelona, 2005, pp. 292-293, doc. 193. Lozano y Serrano, al hacer eco de la noticia, advirtieron que la transcripción del autor daba a entender que parte del templo ya estaba en uso, pues afirma que la mitad del diezmo se utilizase en las necesidades del culto de la iglesia del monasterio: Lozano; Serrano. “La renovación arquitectónica”, p. 522.

⁸⁹² Mateu Llopis, F. “Aspectos de la historia de Santes Creus en el siglo XII”. *Santes Creus: Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus*, 6 (1958), p. 286.

⁸⁹³ Papell, *Diplomatari del Monestir*, p. 377, doc. 261.

⁸⁹⁴ *Ibidem*, pp. 424-426, doc. 297.

⁸⁹⁵ *Anno Domini MCLXXXI positus fuit primus lapis in fundamento dormitorii quod fuit edificatum in predicto monasterio quarto kalendas augusti, domino Ugone, abbate, presente*: Papell, *Compendium abbreviatum*, p. 498. Cabe recordar que el dormitorio de monjes de Santes Creus se encuentra en un piso superior, sobre la sacristía, la sala capitular, el locutorio y la sala de monjes, después convertida en bodega. Por esto, varios autores han considerado que la noticia de la colocación de la primera piedra se refiere a la obra de todo el conjunto y no solamente del dormitorio, hipótesis con la que estoy de acuerdo y que justificaré en las siguientes líneas: Liaño Martínez, E. “Poblet y Santes Creus. Nuevas precisiones cronológicas y terminológicas”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 106 (2010), pp. 31-32.

⁸⁹⁶ Esta hipótesis ya fue planteada por Vives, quién además afirmó que, en 1191, todavía no se habría llegado a cubrir el crucero y en el ábside faltaría instalar el monumental rosetón: Vives, “El proyectado claustro cisterciense”, p. 340.

⁸⁹⁷ Fort Cogul, E. “Excerpta documental de Santes Creus”. *Santes Creus: Boletín del Archivo bibliográfico de Santes Creus*, 22 (1965), pp. 67-68, doc. 51.

⁸⁹⁸ Papell, *Diplomatari del Monestir*, II, pp. 566-567, doc. 388. En el Diplomatario del monasterio de Santes Creus, a partir de 1188, consta un *Bernardi, sacriste* como firmante en algunos documentos de diferente tipología. Es el caso de la concordia del 30 de julio de 1188 entre el arzobispo de Tarragona, Berenguer de Vilademuls y el abad Hug de Santes Creus; de la donación de Guillem de Selmella al abad Hug y a la comunidad monacal, firmada el 21 de agosto de 1188; o del acuerdo del 15 de julio de 1189 entre el abad Hug y el arzobispo Vilademuls sobre la explotación de unos molinos. En mi opinión, *Bernardi* debió de ser el sacristán del monasterio santacrucense, por lo que su cargo implicaría el mantenimiento de algún altar, acaso en la nueva iglesia cuya cabecera estaba en construcción desde, como mínimo, 1174: *Ibidem*, I, pp. 438-440, doc. 307; pp. 442-443, doc. 309; pp. 456-458, doc. 320.

⁸⁹⁹ *Ibidem*, pp. 726-728, doc. 509. Ya en 1194, el rey Alfonso II de Aragón, padre de Pedro II, había dotado a la obra del monasterio con mil morabetinos para que, a cambio, una vela iluminara perpetuamente algún espacio que no especifica, acaso un altar: *Dimitto opere de Santis Cucibus mille morabetinos, eo modo quod iam statutum est per meam cartam et exceptis illis qui tunc soluti fuerint detur eis complementum*: Sánchez Casabón, *Alfonso II Rey de Aragón*, p. 812, doc. 628.

documentación, el 22 de mayo de 1211 día de Pentecostés, la comunidad, formada por el abad Bernat y cuarenta y cinco monjes, utilizaban la iglesia nueva⁹⁰⁰. Por lo tanto, mientras que la cabecera, con su ábside mayor y los cuatro laterales en batería, debía de estar prácticamente finalizada antes de acabar el siglo XII⁹⁰¹ como se deduce por las dotaciones a los altares, el transepto debió de cubrirse entre 1191 y 1211⁹⁰². Incluso la sacristía, que no tiene comunicación con el claustro, se debió de planificar junto a esta parte de la iglesia⁹⁰³. Así se deduce también del tipo de claves que fueron utilizados para las bóvedas de este espacio pues, aunque los nervios de sección rectangular y sin molduras se mantiene en toda la iglesia (núm. 2), las claves del transepto muestran un parecido significativo tanto en su iconografía como en su estilo. En todos los tramos se observa un florón de pétalos redondeados, encerrado por un fino marco liso y circular (fig. 2/219), a excepción de la del primer tramo del brazo norte del crucero, que ha perdido gran parte de la decoración pero conserva restos de policromía (fig. 2/218). Igual de evocadores son los florones que ostentan las torteras de la sacristía, en este caso sin enmarcar, detalle que concuerda con su datación más temprana (fig. 2/227).

Conviene contextualizar que este tipo de nervio se localiza en algunas obras sacras peninsulares que fueron construidas en un arco cronológico contemporáneo a la fábrica de Santes Creus. Es el caso de la cabecera de Santo Domingo de la Calzada, consagrada con honores de colegiata en 1180, donde el deambulatorio presenta nervios gruesos de sección cuadrada con claves adornadas con rosetas casi caligráficas (fig. 2/443)⁹⁰⁴. También, en la iglesia del monasterio de Irache, cuyas bóvedas del crucero y las naves han sido fechadas entre el último cuarto del siglo XII y los primeros decenios del XIII, utilizaron el mismo tipo de nervadura cuadrada en todos los tramos cubiertos con crucería (fig. 2/444a)⁹⁰⁵. Además, en este caso, es llamativa una clave de bóveda pintada, localizada en una de las naves, donde figura una flor de pétalos redondeados y nacientes de un pistilo labrado en bajo relieve (fig. 2/444b), que recuerda a la tortera mencionada de Santes Creus que conserva restos de policromía (fig. 2/218). De acuerdo con los estudios de Aubert, estas ojivas cuadradas persistieron

⁹⁰⁰ *Anno Domini MCCXI, XI kalendas iunii in die penthecostes circa horam terciam conventus dicti monasterii transmutavit se in ecclesiam novam presidente domino Bernardo cum quadraginta quinque monachis*: Papell, *Compendium abbreviatum*, p. 498.

⁹⁰¹ Según un documento transcrito por Fort, el 19 de junio de 1197, Ramon Galceran I de Pinós instituyó una lámpara en el altar dedicado a san Jaime Apóstol: Fort Cogul, E. "Excerpta documental de Santes Creus". *Santes Creus: Boletín del Archivo bibliográfico de Santes Creus*, 22 (1965), pp. 67-68. Segarra plantea la posibilidad de que este altar estuviera localizado en la cabecera, en la capilla sur del lado de la Epístola: Segarra, "La configuración de capillas", pp. 19-20.

⁹⁰² Vives, "El proyectado claustro cisterciense", pp. 340 y 345.

⁹⁰³ Así lo cree también Cabestany i Fort, J. "El Monestir de Santes Creus". En: Pladevall Font, A. (dir.). *L'art Gòtic a Catalunya. Arquitectura I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*. Barcelona, 2002, pp. 114-119. Vives, por su parte, consideró que en 1211 la sala capitular también estaría cubierta: Vives, "El proyectado claustro cisterciense", pp. 341-342. De hecho, son varios los autores que han supuesto que la noticia de 1191, debía de hacer referencia a todo el conjunto de la sacristía, la sala capitular, el locutorio y, finalmente, el dormitorio que se encuentra sobre dichas dependencias: Vives, "El proyectado claustro cisterciense", p. 339, 341 y 347. Papell, "De Valldaura a Santes Creus", pp. 12-13. Liaño, "Poblet y Santes Creus", pp. 31-32. Cabestany, "El Monestir de Santes Creus", pp. 117-118.

⁹⁰⁴ Lozano; Serrano. "La renovación arquitectónica", pp. 512-513. Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 75. Conforme a las hipótesis de Boto y Abella presentadas en el congreso internacional *Sant'Andrea di Vercelli e il Gotico europeo agli inizi del Duecento* (Vercelli, 29/05/2019 - 01/06/2019), la bóveda de la capilla central del deambulatorio se construyó hacia 1170-75, incluida su bóveda, y las cubiertas de la girola hacia 1175-1180, aproximadamente. El artículo resultante de esta contribución se encuentra actualmente en prensa.

⁹⁰⁵ Martínez Álava, *Del románico al gótico*, pp. 214-215.

en Languedoc, Guyenne y a lo largo de los Pirineos, donde todavía se utilizaron en la catedral de Toulouse, terminada en 1213 con nervaduras cuadradas y rematadas a bisel. De hecho, permanecen a lo largo del siglo XIII sobre todo en la arquitectura monástica, por ejemplo en las bodegas cistercienses, en la arquitectura civil y en la militar⁹⁰⁶.

De acuerdo con Vives, las obras debieron de continuar durante 14 años a buen ritmo, cubriendo el dormitorio y prolongando las naves de la iglesia hasta completar más de la mitad de su extensión total y, el 22 de marzo de 1225 se confirmaba el traslado a la iglesia mayor para celebrar la vigilia matutina con los términos *Anno Domini MCCXXV, XI kalendas aprilis commutatus est conventus predicus in maiori membro ecclesie predicti monasterii ad vigiliis matutinas*⁹⁰⁷. Algunos autores han relacionado esta noticia con el traslado de la comunidad al nuevo dormitorio porque el rezo de *maitines* era el primero del día, celebrado todavía en noche cerrada, al que los monjes acudían directamente desde el dormitorio⁹⁰⁸. Por otro lado, de los seis tramos que componen las naves, los tres primeros de la mayor y del Evangelio, junto a los cuatro primeros de la Epístola, también fueron erigidos durante el primer cuarto del siglo XIII⁹⁰⁹, conforme a Vives⁹¹⁰. Así lo acusan la obra de las bóvedas, que son de sillares grandes y regulares; el estilo e iconografía de sus claves; las señales en los muros laterales y la diferencia en los aparejos que denotan que la construcción fue interrumpida y continuada en unas fechas más avanzadas (fig. 2/208); y el abocinado de los ventanales. Centrándonos en las claves de bóveda, es llamativo el parecido que existe entre algunas torteras de las naves laterales de la iglesia y de la sala capitular. Es el caso de la roseta hexapétala que decora la clave del primer tramo de la del Evangelio (fig. 2/220) y que se repite en otras dos del capítulo⁹¹¹, exactamente en la MSCr-SCap-67 (fig. 2/249) y MSCr-SCap-70 (fig. 2/251), analogías que podrían explicarse por haber sido esculpidas en un mismo arco cronológico o por el mismo taller⁹¹². Asimismo, en la nave central de la iglesia existen otras dos claves de bóveda, correspondientes al segundo (fig. 2/212) y tercer tramo (fig. 2/213), muy parecidas tipológicamente y que muestran un aspecto similar a la del crucero (fig. 2/211). Además de que las tres presentan una iconografía fitomorfa, lo que es evocador son las protuberancias en forma de pico labradas en los ángulos de la clave que no se repiten en ninguna otra clave del cenobio y que, de acuerdo con Ugalde, puede que fueran una solución

⁹⁰⁶ Aubert, "Les plus anciennes croisées d'ogives", pp. 17-18.

⁹⁰⁷ Vives, "El proyectado claustro cisterciense", p. 345. Papell, *Compendium abbreviatum*, p. 498. Según afirma Gort, también se dio paso a la comunidad al nuevo coro de la iglesia: Gort, *Abaciologi de Santes Creus*, p. 62.

⁹⁰⁸ Liaño, "Poblet y Santes Creus", p. 28.

⁹⁰⁹ Quizá esta cronología podría extenderse hasta el abadiato de Bernat Calbó (1226-1233), pues Gort lo destaca por las donaciones económicas de nobles que recibió el monasterio a raíz de la conquista de Mallorca. Aunque posiblemente promoviera otras obras, destaca su papel decisivo en la fundación del hospital de pobres de Santes Creus: Gort, *Abaciologi de Santes Creus*, pp. 63-66.

⁹¹⁰ De acuerdo con el autor, la prolongación de la nave de la Epístola de un tramo más que en las otras naves, se debió a la necesidad de que por su parte exterior el muro alcanzara la longitud necesaria para la instalación del claustro: Vives, "El proyectado claustro cisterciense", pp. 343-345.

⁹¹¹ No es extraño que los primeros tramos de las naves laterales fueran construidos con anterioridad al transepto, pues estos eran necesarios para poder levantar las bóvedas de la nave transversal. Lo mismo ocurrió en la catedral de Tarragona.

⁹¹² Cabe recordar que, conforme a Vives, la sala capitular debía de estar concluida hacia 1211 y que esta parte de las naves debió de completarse lo más tardar hacia 1225, por lo que la participación de un mismo taller en ambas construcciones es plausible.

aplicada para fortalecer los ángulos que se creían más vulnerables⁹¹³.

En cuanto a la culminación de la iglesia, según se recoge en una nota del abad Lladernosa de 1379, los trabajos finalizaron hacia 1280 con la construcción desde el coro hasta los pies⁹¹⁴. También Creus compartía esta misma opinión, extraída del compendio histórico de 1720 del monasterio conocido como “de Pedret”⁹¹⁵, y atribuyó la financiación de las obras a Jaime II, cuyo escudo identificó en la última clave de bóveda de la nave del Evangelio⁹¹⁶. Por otro lado, Liaño ha dudado de la finalización de la portada principal hacia 1280, aunque sí ha creído plausible que se acabara, junto al último tramo de la iglesia, en un período de dos décadas a partir de esta misma fecha. Una cronología más tardía propone Cabestany, situando la obra a principios del siglo XIV y la gran vidriera gótica de la fachada entorno a 1320, momento en que se vivió una gran actividad constructiva en el monasterio⁹¹⁷. Aunque es cierto que el último tramo de la iglesia presenta un tamaño más reducido, como ya advirtió Liaño, no puede pasarse por alto que las claves del cuarto (fig. 2/222) y del sexto tramo de la nave del Evangelio (fig. 2/223) presentan el mismo marco sogueado que sugiere nuevamente una cronología cercana o una labra por parte del mismo maestro o taller. Igualmente, los dos últimos tramos de la nave central (fig. 2/215 y fig. 2/216) están dotadas también de una clave de bóveda muy parecida: en ambos casos se exhibe en el fondo una flor dialipétala y actinoforma, de pétalos cóncavos, y cuya tortera de perfil ondulado sobresale ligeramente del cuerpo de la clave. Sin embargo, lo que es especialmente sugestivo es el palado del rey de Aragón (fig. 2/223) y el águila de los Hohenstaufen (fig. 2/225) que ostentan las dos últimas claves de las naves laterales y que, a mi modo de ver, no es otra cosa que una proclamación regia a través de la heráldica, pues Pedro III, casado con Constanza, hija del rey Manfredo Hohenstaufen, había sido entronizado como rey de Sicilia después de la insurrección palermitana de las *Vísperas Sicilianas* en 1282⁹¹⁸.

Aunque son pocos los documentos que se conservan sobre la promoción artística de este rey en el cenobio tarraconense, es elocuente que el 2 de febrero de 1259, siendo Pedro infante, confirmó la decisión paterna de ser enterrado en Santes Creus (fig.

⁹¹³ Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 71. Resulta llamativo que este recurso no fuera utilizado ni en la cabecera ni en ninguno de los cuatro tramos del transepto, que fueron construidos con anterioridad al crucero y la nave central, por lo que es posible que simplemente se trate de un recurso decorativo.

⁹¹⁴ Vives, “El proyectado claustro cisterciense”, pp. 345-346 y 348.

⁹¹⁵ El *Llibre de Pedret*, compendio histórico del monasterio realizado en 1720, se salvó de la devastación sufrida por el cenobio en 1835, y estuvo bajo custodia de la comunidad de Vallbona de les Monges hasta 1936, cuando desapareció. Aproximadamente hacia 1880, la congregación permitió su traslado a Santes Creus para que Teodor Creus, Eduard Toda y Joan Magraner, realizaran un profundo estudio y extrajeran lo más importante: Virgili, J. “Introducció”. En: Ainaud i de Lasarte, J.; Vila-Grau, J.; Virgili, J.; Companys, I.; Vila i Delclòs, A. *Els vitralls del monestir de Santes Creus i la catedral de Tarragona*. Barcelona, 1992, p. 25.

⁹¹⁶ Cfr. Liaño Martínez, E. “Monasterio de Santa María de Santes Creus”. En: Pérez González, J.M. (dir.). *Enciclopedia del Románico en Cataluña. Tarragona*. Aguilar de Campoo, 2015, p. 110. No obstante, a mi entender, como Jaime II no fue nombrado rey de Aragón hasta 1291, no usó el palado como escudo de armas hasta este momento. Pero antes fue rey de Sicilia, usando el cuartelado de Aragón y Sicilia; de hecho, fue su introductor en 1285.

⁹¹⁷ Cabestany i Fort, J.F. “El monestir de Santes Creus”. En: Pladevall Font, A. (dir.). *L’art Gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*. Barcelona, 2003, pp. 208-210.

⁹¹⁸ Cingolani, S. *Pere el Gran. Vida, actes, paraula*. Barcelona, 2010, pp. 167-173. Conforme a los documentos conservados, el primero en el que firma como rey de Aragón y Sicilia fecha del 1 de mayo de 1283: Idem. *Diplomatari de Pere el Gran. 1. Cartes i pergamins (1258-1285)*. Barcelona, 2011, pp. 586-587, doc. 338. Sobre las relaciones que existen entre el monasterio de Santes Creus y Sicilia en cuestiones artísticas y conceptuales véase: Serrano Coll, M. “Jaime II y su promoción artística en Santes Creus: propósitos y contenidos semánticos de raigambre federiquiana”. *Imago Temporis: medium Aevum*, 16 (2022), en prensa.

2/209)⁹¹⁹ y, el 5 de diciembre del mismo año, recibió el monasterio y todos sus hombres bajo su amparo⁹²⁰. Nuevamente, en junio de 1282, firmaba su testamento en el que volvía a elegir *sepulturam in monasterio Sanctarum Crucum ordinis Cisterciensis* y dotaba a la obra de dicho monasterio con 10.000 morabetinos⁹²¹. Consta también que, en 1277, donó dos mil sueldos barceloneses anuales, sobre las rentas de Cervera, para ayudar a financiar las obras del monasterio o otros trabajos a criterio del abad⁹²²; en 1279, pidió que no se exigieran los tributos por las posesiones que tenía el monasterio en Tàrrega, Cervera y Montblanc; y, en 1281, concedió al abad Gener mil seiscientos morabetines de oro sobre las rentas de Vilafranca del Penedès, destinados a pagar la compra que el monasterio había hecho del castillo de Montoliu⁹²³. Por otro lado, también es conocido que Pedro III mantuvo una estrecha amistad con el abad Gener (1262-1290), que llevó al eclesiástico a participar en algunos aspectos de la vida política e, incluso, a ser requerido expresamente y por voluntad real cuando el monarca enfermó y murió en Vilafranca⁹²⁴. Asimismo, el 3 de abril de 1286, Alfonso III mandó hacer un traslado del codicilo de Pedro III y, en el mismo documento, confirmó las donaciones que su padre había hecho a Santes Creus⁹²⁵. A todo esto, hay que añadir la acuñación de una moneda de oro en Messina (Sicilia) por Pedro III de Aragón y Constanza de Hohenstaufen entre 1282 (año en que son nombrados reyes de Sicilia) y 1285 (fecha de su muerte), conocida como pirral, término que significa “real de Pedro”, en italiano, *pierreale*, y que precisamente figura en el anverso el escudo del rey de Aragón y en el reverso el águila de los Hohenstaufen, igual que en las claves de bóveda (figs. 2/226a y 2/226b)⁹²⁶. En este sentido, teniendo en cuenta la estrecha relación entre el monarca y la institución cisterciense y las dos últimas claves de bóveda de las naves laterales que no corresponden sino a su reinado (figs. 2/223 y 2/225), creo que la finalización de la iglesia del cenobio santacrucense pudo tener lugar entre 1282, cuando Pedro III es coronado rey de Sicilia, y 1292, cuando Jaime II envía la carta al *operis ecclesie Terrachone* Bartomeu para la construcción de la sepultura de su padre⁹²⁷, cronología que también se muestra en sintonía con la fecha *ante quem*

⁹¹⁹ El 9 de julio de 1252 consta un documento en el que el rey Jaime I confirmaba a la comunidad de Santes Creus que cuando su hijo, el infante Pedro, muriera, fuera enterrado en el cenobio, y, que en el caso de que tuviera que tomar el hábito religioso, lo haría en él. Lo transcribe: Cingolani, *Diplomatari de Pere el Gran*, I, pp. 26-27, doc. 1. La confirmación de Pedro también ha sido transcrita: *Ibidem*, pp. 28-29, doc. 2.

⁹²⁰ *recepimus monasterium Sanctarum Crucum et omnia bona eius, et homines eius et bona eorum ubicumque sint sub guidatico nostro et custodia speciali*: *Ibidem*, pp. 29-30, doc. 3.

⁹²¹ Concretamente el testamento reza: *Preterea dimitimus dicto monasterio Sanctarum Crucum decem milia morabetinorum, que mandamus conversi in empcionem honorum ad opus dicti monasterii, et quod in instrumentis que fiert de emptiombus dictorum honorum contineatur quod ipsis honores emuntur de dicto nostro legato decem milium morabetinorum, et quod nunquam ipsi honores qui ementur possint vendi vel alio modo elienari*: *Ibidem*, pp. 497-502, doc. 282.

⁹²² De acuerdo con Gort, sería en este momento cuando se retomaron las obras de la nave del dormitorio: Gort, *Abaciologi de Santes Creus*, p. 78. Personalmente, creo que también debieron de retomarse los trabajos en la iglesia del cenobio, que estaban parados desde las décadas de 1220-1230.

⁹²³ *Ibidem*.

⁹²⁴ *Ibidem*, pp. 76-77.

⁹²⁵ ACA, Cancelleria, Pergamins Alfons II, carpeta 119, perg. 62 i registre 64, f. 28v. Transcripción conforme a Cingolani, *Diplomatari de Pere el Gran*, pp. 24-25, nota 28.

⁹²⁶ Serrano Coll, M. *La imagen figurativa del rey de Aragón en la Edad Media*. Tesis Doctoral. Tarragona, 2005, p. 177. Una de estas monedas se conserva en la actualidad en el Museo Arqueológico Nacional, en Madrid, con el número de inventario 106112: <https://cutt.ly/rvJBKUC> [consultado por última vez el 22/04/2022].

⁹²⁷ Creo que es poco probable que Jaime II decidiera iniciar el importante proyecto artístico del panteón dinástico en una iglesia todavía sin finalizar. Por otro lado, en 1296 el papa Bonifacio VIII, en respuesta a las peticiones de Jaime II, otorgó al abad de Santes Creus el nombramiento del capellán mayor de los reyes de Aragón, hecho que

1300 para la colocación del vitral de la portada principal de Santes Creus, conforme a Virgili⁹²⁸.

4.3.2. *El claustro*

Conforme a la documentación conservada, la primera piedra del claustro fue colocada solemnemente en 1313⁹²⁹ a instancias de los reyes de Aragón, Jaime II y Blanca de Anjou, en sustitución del que debió construirse hacia 1200, contemporáneamente a la iglesia y al templete del *lavacrum* y del que solamente se han conservado cicatrices de arcos de medio punto en las galerías norte y este (2/229). No obstante, en un documento firmado el 30 de marzo de 1310, meses antes de morir la reina, ya consta una primera dotación de 50.000 sueldos a la obra del claustro y el refectorio⁹³⁰. Más tarde, el 21 de diciembre del mismo año, fue el monarca quien concedió otros 50.000 sueldos adicionales para la finalización de las mencionadas obras, aunque únicamente fue satisfecho la mitad del total de los dos legados gracias a las rentas provenientes de las montañas de Prades y de Vilafranca del Penedès. El resto fue sufragado el 8 de julio de 1326, cuando Jaime II resolvió invertir los 50.000 sueldos restantes con cargo a los derechos reales sobre los hornos de Manresa⁹³¹.

En cualquier caso, el nuevo claustro santacrucense se inició en 1313, momento en que se acababa de incorporar el maestro Pere Bonhuil para encargarse de las partes escultóricas del sepulcro de los reyes de Aragón, aunque Español ha señalado concomitancias estilísticas con algunos capiteles, ménsulas y claraboyas del claustro, por lo que propone la participación del artífice en el nuevo proyecto hasta 1316, cuando desaparece a nivel documental⁹³². En este momento, las obras pudieron quedar interrumpidas hasta la década de 1320⁹³³, cuando parece que los trabajos

comportaba proveer y enriquecer la capilla mayor de los reyes conforme a Virgili. Un año más tarde, el 23 de febrero de 1297, el papa se lo concedió a perpetuidad: Virgili, "Introducción", p. 25.

⁹²⁸ De acuerdo con el proyecto *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, el vitral de Santes Creus podría haber sido financiado por la reina Blanca de Anjou y colocado en algún momento anterior a 1300, año que consta una orden real de pago de 3.000 sueldos de moneda barcelonesa para una obra que la reina había mandado hacer en Santes Creus: Virgili, "Introducción", p. 25. El documento fue dictado en Lleida el 10 de junio de 1300 y se conserva en ACA, reg. 197, fol. 137, conforme a Fort i Cogul, E. *Un gran vila-secà del segle XIII: Fra Bonanat, abat de Santes Creus*. Vila-seca – Salou, 1975, p. 73.

⁹²⁹ La noticia se recoge en el *Compendium Abreviatum: Anno Domini MCCCXIII VIII idus septembris positus fuit primus lapis in fundamento claustris maioris predicti monasterii*: Papell, *Compendium abreviatum*, p. 498.

⁹³⁰ El documento, firmado en la ciudad de Valencia por Jaime II y Blanca de Anjou, reza: *Nos Jacobus, Dei gracia, rex Aragonum etc. Et nos Blanca per eandem, Regina Aragonum, consors eius: Attendentes ordinasse ad honorem Dei et beate Virginis Marie matris eius, facere construi et hedificari in monasterio sanctarum Crucum refectorium et claustram ipsius monasterii [...] quinquaginta mille sol. barch. quos assignamus*. La transcripción puede consultarse en: De Barcelona, M. *La cultura catalana durant el regnat de Jaume II*. Barcelona, 1991, p. 175, doc. 183. Agradezco a Marina Povill que me haya proporcionado esta referencia.

⁹³¹ Conejo, "Exordis de les formes flamejants", p. 215. Posteriormente Alfonso IV ratificó el 3 de junio de 1327 la voluntad de su padre: Mutgé Vives, J. "L'infant Alfons, fill de Jaume II i el monestir de Santes Creus (1319-1327)". *Santes Creus: Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus*, 57-58 (1983), pp. 391-397, doc. 3.

⁹³² Conforme a Español, Bonhuil podría ser la versión vernácula de un nombre que quizá en origen era Bonneuil, desvelando así la ascendencia septentrional del artífice. Aunque la autora no lo ha podido confirmar, el maestro pudo llegar a Catalunya por las estrechas relaciones que existían entre los reyes de Aragón y la condesa Mahaud Artois, una de las promotoras artísticas más destacadas de la Francia septentrional entre los siglos XIII y XIV: Español Bertran, F. "La política artística de Jaume II: els sepulcres reials i al claustre de Santes Creus portantveus àulics". *Santes Creus: Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic*, 24 (2011), pp. 26-27.

⁹³³ Es posible que la obra pudiera continuar durante un tiempo en manos de artífices formados con Pere Bonhuil, uno de los cuales pudo ser el Maestre dels Alemany de Cervelló: Español, *El gòtic català*, p. 50. Sobre este maestro

volvieron a reactivarse con la contratación en 1324 del carpintero Guillem Suanis⁹³⁴ y, en 1325, del lapicida Bernat de Pallars⁹³⁵, así como con la liquidación de la deuda de Jaime II con el cenobio en 1326⁹³⁶. El 23 de octubre de 1331 culminaba la primera etapa constructiva con la consagración del cementerio, el claustro, el capítulo y las sepulturas situadas delante de la iglesia y del hospital, en presencia del obispo Pere de Déu de Santa Justa, en Cerdeña⁹³⁷. Aunque no consta en las fuentes, el claustro fue bendecido cuando solo estaba construido parcialmente, pues en febrero de 1332 el abad Pere Alegre y el obrero Guillem de Lillet contrataron a Reynard de Fonoyll, *anglicus lapicida*, que se comprometió a finalizar la obra del claustro y el refectorio⁹³⁸. De hecho, otro documento casi contemporáneo informaba de la incorporación a las obras del monasterio de un grupo de artífices provenientes la Espluga de Francolí acaso para trabajar bajo la dirección del maestro: *Periconus Riera, filius Bartolomei Riera, Fferrarius Maleti et Berengarius Manresa oriundi loci de Speluncha Francolini et ego Bernardus de Casis Nouis, lapicide operantes in monasterio Santarum Crucum*⁹³⁹. Finalmente, en 1341, se culminó la construcción del claustro veintiocho años después de su inicio en tiempo del abad Francesc Miró⁹⁴⁰.

Desde el punto de vista arquitectónico (fig. 2/228), el claustro de Santes Creus consiste en un rectángulo de unos 40 x 50 m abierto al jardín mediante ocho grandes ventanales en las pandas norte y sur y siete en las este y oeste, que se corresponden a cada uno de los tramos cubiertos con bóveda de crucería, cuyo perfil de nervio se corresponde al conformado por un baquetón rematado por un filete dorsal y unido a una gola mediante una arista de ángulo recto (núm. 15). De acuerdo con Conejo, las primeras galerías en levantarse debieron ser la norte, paralela a la iglesia, y la este, que da acceso a las dependencias canónicas; mientras que el taller de Reinard des Fonoll, en una segunda etapa constructiva, se habría encargado de las dos restantes, aunque las fuentes no permiten corroborarlo⁹⁴¹. Por otro lado, el dilatado proceso de construcción y la sucesión de maestros que participaron en su configuración final, tuvieron como consecuencia una carencia de unidad estilística evidente en capiteles y ménsulas⁹⁴², pero no en las bóvedas ni en sus claves, en las que se aplicó el mismo tipo

véase: Español Bertran, F. "El maestro de los Alemany de Cervelló y la primera escultura trecentista en Tarragona". *Locus Amoenus*, 1 (1995), pp. 61-74.

⁹³⁴ AHAT, Fons Monacal. Santes Creus, *Manual notarial*, 1311-1251, f. 26-v. Cfr. Español, "Remarques a l'activitat de Mestre Fonoll", p. 125.

⁹³⁵ AHAT, Fons Monacal. Santes Creus, *Manual notarial*, 1311-1251, f. 28. Cfr. Español Bertran, F. "Un nou mestre d'obres a Santes Creus durant el segle XIV: Bernat de Payllars (1325)". En: Soler Álvarez, E.A.; Forteza Antonio-Guardias, T. *Recull Joaquim Avellà Vives (1901-1967)*. Tarragona, pp. 41-47.

⁹³⁶ Conejo, "Exordis de les formes flamejants", p. 215.

⁹³⁷ Así consta en Papell, *Compendium abbreviatum*, pp. 446-447. Conforme a Conejo, Pere de Déu era el nombre espiritual de Pere d'Artes, un monje de Santes Creus que entre 1308-1309 llegó a ser abad. Quizá se aprovechó una visita ocasional al cenobio para conmemorar la bendición de una parte del claustro, que todavía estaba por finalizar: Conejo, "Exordis de les formes flamejants", p. 215, nota. 79.

⁹³⁸ El contrato fue transcrito por Puig i Cadafalch, J. "Un mestre anglès contracta l'obra del claustre de Santes Creus". *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 7 (1921-1926), p. 123.

⁹³⁹ Puig, "Un mestre anglès", pp. 123-125. Precisamente el maestro Fonoll interviene en este documento en calidad de primer testigo.

⁹⁴⁰ *Et fuit perfectum in die sancti Benedicti, abbatis, anno Domini MCCCXXXI, domino Francisco, abbate vivente*: Papell, *Compendium abbreviatum*, p. 498.

⁹⁴¹ Conejo, "Exordis de les formes flamejants", pp. 214-216. Español, por su parte, ha considerado que la galería septentrional y el sector inmediato de la oriental son las que muestran un estilo mucho más afín al segundo sepulcro real, mientras que desde el punto de vista cronológico, la galería oriental parece ser la última: Español, *El gòtic català*, p. 51.

⁹⁴² *Ibidem*, p. 51.

de perfil en los nervios, excepto en seis tramos de la panda occidental (fig. 2/230), y se esculpió de forma alterna y únicamente con una sola excepción⁹⁴³, los palos del rey de Aragón y el sembrado de lises y lambel de cinco pendientes de la reina Anjou (figs. 2/236 y 2/237). Las irregularidades que se observan en las molduras de los nervios y la alternancia de los escudos de la galería oeste se han relacionado con la fortificación del cenobio iniciada por el rey Pedro el Ceremonioso y culminada por Juan I, quien en 1390 se dirigió a la comunidad advirtiéndoles y determinando las dependencias que debían de ser derrumbadas para facilitar las obras de fortificación⁹⁴⁴. Estas afectaban notablemente el área oeste del cenobio, tanto a la fachada de la iglesia, como a las habitaciones de uso comunitario que existieron contiguas a la panda oeste del claustro, hoy desaparecidas. Conforme a Español, la construcción de la muralla y, sobre todo, las obras de demolición pudieron afectar algunas partes del claustro, especialmente de la zona inmediata a la galería occidental por ser la zona donde se produjo la intervención más importante, entre las que la autora señala las claraboyas (fig. 2/231)⁹⁴⁵. Así las cosas, creo que esta afectación también pudo extenderse a las propias bóvedas de crucería, pues los seis tramos mencionados que corresponden a las claves MSCr-Cl-45/46/47/48/49/50, presentan un perfil de nervio diferente al resto del claustro, el cual se compone por un baquetón decorado por un ancho filete dorsal y, combinado por un pequeño bocete, una media caña que reposa sobre una base de sección poligonal, con los costados superiores labrados a bisel (núm. 28). De hecho, en los arranques de la bóveda de los dos tramos extremos, es decir, los MSCr-Cl-45 y MSCr-Cl-50, una moldura voladiza separa los dos perfiles de nervios: las piezas que conforman el enjarje mantienen el perfil original (núm. 15) y las dovelas colocadas a partir de este ornamento utiliza el nuevo (núm. 28), como si, evidentemente, la construcción hubiese sufrido alguna afectación y se hubiera rehecho aprovechando los vestigios no afectados (figs. 2/232a-2/232d). Justamente es también en esta zona donde se rompe la sucesión de escudos y se detecta en dos claves contiguas, la MSCr-Cl-51 y la MSCr-Cl-52, el sembrado de lises y lambel de cinco pendientes de la reina.

⁹⁴³ No considero excepción la clave MSCr-Cl-39, ubicada en el tramo que da acceso al templete del *lavacrum* y al supuesto refectorio de monjes en la galería sur, hoy desaparecido. Es cierto que en ella se figura un *Agnus Dei*, pero no se rompe la alternancia a la que aludo, pues las claves que lo flanquean exhiben una el escudo del rey de Aragón y la otra el de la reina Blanca d'Anjou. Sobre la iconografía de esta clave en el claustro de Santes Creus remito al epígrafe 3.5. *Agnus Dei* de la tercera parte de la presente tesis de doctoral.

⁹⁴⁴ Conforme a Pladevall y Català, la construcción de las murallas, aunque fue ordenada por Pedro el Ceremonioso en 1346, no se inició hasta 1375 con la finalidad de dar trabajo a la gente en un momento de escasez, alargándose la obra un total de tres años: Pladevall Font, A.; Català Roca, F. *Els monestirs catalans*. Barcelona, 1970, p. 338. No obstante, para Español esta indicación no se puede corresponder del todo con el proceso real de la obra, pues en 1384 también Pedro el Ceremonioso facturó a los monjes de Santes Creus un tributo durante diez años para contribuir a las cargas procedentes de las obras de fortificación. Por otro lado, no fue hasta el reinado de Juan I cuando se ejecutaron los trabajos de demolición: Español, "Remarques a l'activitat de Mestre Fonoll", pp. 129-130.

⁹⁴⁵ En este sentido, Español documentó una intervención en las claraboyas del claustro en 1503 en la que participaron Guillem Moreu, *oriundus de Burgundia*, y Jordi de Ternats, *regnií Francie*. El trabajo que realizaban en el claustro de Santes Creus se ha podido saber a partir de la regesta que el notario acostumbraba a redactar antes de anotar cada uno de los actos que integran el manual, pues en él puede leerse: *Procura de mestre guillem Moreu qui ha obrat en les claravollas de la claustra del present monestir*: Español, "Remarques a l'activitat de Mestre Fonoll", pp. 129-130. Al mismo tiempo, se descarta a Reinard des Fonoll, propuesto por Vives, como autor de las partes flamígeras del claustro, cuyo motivos ornamentales se hubieran manifestado de forma sorprendentemente precoz no solamente en Catalunya, sino también en gran parte de la Europa continental. Sobre este tema véase, entre otros: Vives Miret, J. *Reinard des Fonoll: escultor i arquitecte anglès renovador de l'art gòtic a Catalunya (1321-1362)*. Barcelona, 1969. Español, "Remarques a l'activitat de Mestre Fonoll", pp. 127-130. Conejo, "Exordis de les formes flamejants", pp. 212-224.

Para finalizar, destacaré la ostentación regia por medio del uso de la heráldica que se observa en el claustro y que, además, permite reafirmar las cronologías constructivas propuestas. Testimonio de la promoción artística de Jaime II y Blanca de Anjou son, como he avanzado, las claves de las bóvedas que, de forma alterna figuran el escudo de armas del rey de Aragón y el de la reina. Pero lo más interesante en este caso se encuentra en las tallas esculpidas en el cuerpo de dos claves de bóveda que, además, están localizadas en un espacio destacado y de circulación diaria para la comunidad cisterciense: en el tramo frente a la puerta de acceso a la sala capitular y en el contiguo hacia el sur, es decir, todavía frente la fachada de esta dependencia y en dirección a la escalera que conduce al dormitorio de monjes. La primera, exhibe en la cara norte un rostro de mujer ceñido por un tocado que le ajusta en la zona del mentón, y una corona de anillo ancho punteado, con una gran gema romboidal (2/239a). En la este, se figura una efigie masculina, con larga melena rizada y barba partida en dos, también con corona de anillo ancho punteado, pero aquí sin piedras incrustadas (fig. 2/239b). La cara sur, presenta nuevamente un rostro masculino con la boca entreabierta de la que parecen emerger hojas de aspecto muy similar a las que ocupan la cara oeste de la clave (figs. 2/239c y 2/239d)⁹⁴⁶. A mi modo de ver, lo más llamativo son las dos efigies coronadas que, además, se observan de frente si nos dirigimos desde la iglesia a la sala capitular y al salir de ésta.

Huelga decir que los aledaños de la tortera, esto es, el cuerpo y los resaltes de los nervios, fueron un espacio idóneo para que los donantes, y, por lo tanto, los que financiaban el espacio arquitectónico en cuestión, se hicieran retratar en él⁹⁴⁷. Este fenómeno ya fue destacado por Branner en edificios franceses como Saint-Denis, la Sainte-Chapelle, la capilla de la Virgen de Saint-Germain-des-Prés o la catedral de Meaux, entre otros, en los que se conservan cabezas masculinas y femeninas, con y sin corona, en los cuerpos de las claves, las cuales han sido interpretadas como los retratos de los reyes de la dinastía capeta, de los patronos y los donantes (figs. 245a y 245b)⁹⁴⁸. Igualmente, Skubiszewsky, en su estudio sobre la Parusía en las bóvedas angevinas, propuso identificar los personajes representados en las ménsulas y claves en iglesias como Saint-Serge de Angers, Puy-Notre-Dame, Saint-Jouin-de-Marnes o Airvault, como personalidades laicas pertenecientes a la realeza o al entorno de los donantes⁹⁴⁹. Un caso similar se observa en la catedral de Girona, donde en la actual capilla de los

⁹⁴⁶ De las Heras indicó que no es difícil toparse en los templos románicos con la máscara de cuya boca brotan hojas, siendo un claro ejemplo el doble capitel de la galería porticada de Canales de la Sierra, en La Rioja, de la segunda mitad del siglo XII, o la arquivolta interior de la portada meridional del transepto de la iglesia de Santa María de Azoque, en Benavente, obra del siglo XIII. Este motivo, presente en las acróteras de los etruscos y empleado también en obras romanas, siguieron siendo utilizadas hasta la Alta Edad Media. Por otro lado, afirma que se le dotó de un significado cristiano, quizá relacionado con el símbolo paleocristiano de los dos árboles del Paraíso: uno, el “árbol bueno” según el *Liber floridus* de Saint-Omer, que proporcionaba la vida; y otro, el “árbol malo”, que daba la muerte: De las Heras Nuñez, M.A. “La máscara que arroja dos haces de cálculos por su boca”. *Cuadernos de arte e iconografía*, 3 (1989), pp. 87-91. Sin embargo, Mallart señaló la influencia iconográfica de la miniatura en los márgenes de algunos manuscritos ingleses, como el Salterio Peterborough (Bibliothèque Royale, Bruselas, MS.9961-62), el Salterio Ormesby (Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 131) o el Salterio Luttrell (British Museum, Londres, Add. MS. 42130), todos del siglo XIV, en los capiteles del claustro de Santes Creus y quizá también, pienso, en esta clave de bóveda: Mallart Raventós, M.L. “Empremtes iconogràfiques angleses en els monstres del Claustre de Santes Creus”. *Quaderns d’història tarraconense*, 10, (1990), pp. 7-30.

⁹⁴⁷ Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 105.

⁹⁴⁸ Branner, “Keystones and Kings”, pp. 77-78.

⁹⁴⁹ Skubiszewsky, P. “Le thème de la Parousie sur les voûtes de l’architecture *Plantagenet*”. En: Christe, Y. (dir.). *De l’art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l’époque gothique. Actes du colloque de la Fondation Hardt tenu à Genève du 13 au 16 février 1194*. Poitiers, 1996, p. 121.

Sants Iu y Honorat, construida hacia 1373, se representaron las efigies de los hipotéticos donantes en el cuerpo de la clave y se añadieron en la orla que enmarca la tortera los escudos de armas de los Cervià, familia que habría costeado la capilla⁹⁵⁰. En este sentido, creo justificado identificar las dos efigies coronadas del claustro de Santes Creus como una representación de Jaime II y Blanca de Anjou. De hecho, en el cenobio santacrucense existen otras imágenes de los monarcas que coinciden en líneas generales (figs. 2/210a, 2/210b y 2/233)⁹⁵¹, pero, sin duda, el parecido más relevante se encuentra en la *Porta Reial*, conocida con este nombre por la abundante presencia de escudos de Aragón y de Anjou esculpidos en varios de sus elementos, y que daba acceso a las dependencias claustrales desde el exterior (fig. 2/234). En las ménsulas de uno de los arcos que quedó sin culminar, se disponen las dos testas coronadas que deben identificarse con Jaime II y su esposa Blanca (2/235a y 2/235b)⁹⁵². A la izquierda, la reina, parcialmente mutilada, se presenta con el rostro también enmarcado por una barbillería y toca, cuyos pliegues se superponen en la parte del pecho sobre un brial bordado, y ataviada con corona ornamentada por una gema en la parte central, muy similar a la que porta Blanca en la clave de bóveda en cuestión. A la derecha, el rey, igualmente con barba partida y cabello largo ondulado, porta ropajes ricamente decorados y corona de anillo ancho punteado, cuya decoración de grandes piedras encastadas de la que emergen florones que, en este caso, difiere sensiblemente de la que ostenta Jaime II en la clave.

Por otro lado, en el cuerpo de la segunda clave de bóveda mencionada, se observa en la cara norte un águila explayada, muy similar a la de la clave de la iglesia, por lo que creo que se podría identificar como emblema heráldico de los Hohenstaufen (fig. 240a); y en la este, la heráldica del rey de Aragón (fig. 240b); mientras que en las caras sur y oeste se representan un rostro de cuya boca brotan cuatro bocanadas de aire y una efigie que parece portar un tocado, respectivamente (fig. 240c). En cuanto a las figuras heráldicas, recordaré que Jaime estuvo en Sicilia desde 1283, donde fue coronado rey tres años más tarde⁹⁵³. Sin embargo, abandonó la isla para convertirse en el nuevo rey de Aragón después de la muerte de su hermano Alfonso III, aunque insistió en más de una ocasión que recibía el reino por testamento paterno y no fraterno, con el que estaba en desacuerdo por haber cedido, por un lado, el reino de Sicilia a su hermano menor Federico, y a su tío, Jaime II de Mallorca, el insular⁹⁵⁴. De hecho, Jaime II tomó como referente el gobierno y la administración de los Hohenstaufen, que se basaba en la sacralidad y el linaje y que pudo conocer de primera mano durante su estancia en Sicilia. Esta influencia tuvo importantes consecuencias no solo en su reinado, sino también en su política artística⁹⁵⁵. En este sentido, creo que las dos efigies, así como las figuras heráldicas, evidencian

⁹⁵⁰ Calzada, *Las claves de bóveda*, pp. 15-17.

⁹⁵¹ Por ejemplo, las tumbas reales que conservan la yacente tanto de Jaime II, aquí representado imberbe, y de Blanca de Anjou.

⁹⁵² Así identificadas por Serrano Coll, M. "Imatges de la monarquia dins d'un espai monàstic: Santes Creus". En: *Actes del Primer Curs Simposi sobre el monaquisme cistercenc. El Cister: poder i espiritualitat (1150-1250)*. Lleida, 2006, p. 188.

⁹⁵³ Español, *El gòtic català*, p. 39.

⁹⁵⁴ Serrano, "Jaime II y su promoción artística", en prensa.

⁹⁵⁵ Sobre este tema, en el que no profundizaré por sobrepasar los límites de esta tesis doctoral, remito las más recientes publicaciones: Ibidem, en prensa. Povill Salas, M. "*Iuxta pilare quod est in capite cori prioris*: algunas cuestiones sobre la topografía del panteón real del monasterio de Santes Creus". En: Cabrera Sánchez, M.; López de Guereño Sanz, M.T.; Miranda García, F. (eds.). *Migravit a Seculo. Muerte y poder de príncipes en la Europa Medieval. Perspectivas comparadas*. Madrid, Silex, 2021, pp. 333-352.

plásticamente las relaciones establecidas entre el monasterio y la casa real, conexiones que se manifiestan en el claustro por medio de otros sistemas decorativos entre los que se encuentran, evidentemente, las claves de bóveda ya mencionadas, el pilar suroeste y la célebre *Porta Reial*. Asimismo, son una proclamación de su poder, su autoridad, su linaje y su relación con Sicilia; de hecho, el propio cenobio de Santes Creus participó de esta relación fundando, a instancias de Federico III, el monasterio de Santa Maria di Altofonte, entre 1305 y 1307, cuyo intercambio de hombres e ideas fortaleció las relaciones entre ambos reinos⁹⁵⁶.

El templete del lavacrum

El templete del *lavacrum*, instalado en el centro de la panda sur completando el perímetro del proyectado primer claustro (figs. 2/241 y 2/242)⁹⁵⁷, fue cubierto con los nervios primitivos conformados por una faja gruesa, sin molduras y de sección rectangular (núm. 2). De acuerdo con Vives, debió de iniciarse hacia 1191, al mismo tiempo que la obra del edificio del dormitorio, y se ejecutó en poco tiempo, siendo además la primera construcción del recinto claustral⁹⁵⁸. Un arco cronológico similar propuso Martinell, quien consideró que fue construido contemporáneamente a la iglesia, entre 1174 y 1211, inspirándose en el templete de la abadía de Thoronet⁹⁵⁹. Teniendo en cuenta el tipo de nervio utilizado, así como el estilo que presenta la clave de bóveda, estoy conforme con la cronología aproximada propuesta por ambos autores, pues el parecido que existe entre una clave de la sala capitular y la del templete permitiría reforzar la hipótesis cronológica sobre el devenir del levantamiento de las bóvedas de crucería de la sacristía y la sala capitular⁹⁶⁰. En el primer tramo de la sala capitular, donde se ubica la puerta de comunicación con el claustro, la clave presenta una cruz rematada en volutas y con palmetas angulares (fig. 2/250)⁹⁶¹, que parece ser una reinterpretación más sencilla de la cruz del *lavacrum*, donde está encerrada por un doble marco circular y denticulado (fig. 2/244). Por ello considero que, cuando fue cubierta la sala capitular, entre 1211 y 1225⁹⁶², el templete del lavabo debía de estar finalizado.

⁹⁵⁶ Granà, M. "Corona, Ufficiali regi e fondazioni monastiche nella Sicilia Aragonese: il caso di Santa Maria di Altofonte". En: *Mediterraneo medievale. Scritti in onore di Francesco Giunta*. Catanzaro, 1989, p. 567. Cfr. Serrano, "Jaime II y su promoción artística", en prensa. Cabestany, J.F.; Miquel, F. "Excerpta documental de Santes Creus". *Santes Creus. Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus*, 18 (1963), pp. 358-359, doc. 43.

⁹⁵⁷ Del primer claustro del monasterio de Santes Creus se cree que pudo construirse la panda este, que facilitaba el acceso de los monjes al templo y al dormitorio desde las dependencias de la monjía posterior y a través del locutorio, y la norte. De hecho, se conservan vestigios en el muro contiguo correspondiente al crucero y en el exterior de la nave lateral de la iglesia: en ambos casos se observan algunas ménsulas que constituyeron la base del arranque de nueve arcos ciegos de medio punto, con un diámetro de luz aproximadamente de 4 metros. De acuerdo con Vives, la planta del primer claustro proyectado fue un cuadrado de 35 metros por lado aproximadamente, por lo que la longitud total habría resultado algo más corta que la actual, quedando la puerta extrema de la nave de la iglesia fuera del recinto claustral. Sin embargo, la instalación del lavabo hubiera recaído en el centro de la nave si se hubiera mantenido el número de ventanas en siete, como estaba previsto, y que al ensancharse quedó descentrado. También conviene remarcar que la instalación de la panda norte del claustro explica la prolongación de la nave de la Epístola de una sección más que en las otras, pues era necesaria para soportar y completar la cubierta del claustro: Vives, "El proyectado claustro cisterciense", pp. 342-345.

⁹⁵⁸ Ibidem, pp. 346-347.

⁹⁵⁹ Martinell, "Els templets dels claustres", p. 192-198.

⁹⁶⁰ Sobre las bóvedas de la sala capitular véase el epígrafe que sigue.

⁹⁶¹ Me refiero a la clave de bóveda MSCr-SCap-69.

⁹⁶² De acuerdo con lo expuesto, en 1191 debió de ser colocada la primera piedra del edificio que engloba la sacristía, la sala capitular, el locutorio y, en el piso superior, el dormitorio. En 1211, las dependencias de la planta baja ya

4.3.3. *La sala capitular*

La sala capitular, considerada como la dependencia más destacable de la panda este del claustro de Santes Creus, se halla contigua al transepto de la iglesia, entre la sacristía y la escalera de acceso al dormitorio de monjes del piso superior. De planta prácticamente cuadrada⁹⁶³, su interior presenta un espacio diáfano y centralizado cubierto con bóvedas de crucería de arcos perpiaños de sección rectangular que mantienen en toda su extensión el mismo grosor, como los de la iglesia (fig. 2/246). Los nervios cruzados, por el contrario, presentan un perfil moldurado, idéntico al del primer tipo de nervaduras del claustro tarraconense (*post quem* 1214) y al de Poblet (ca. 1225) (núms. 4a y 4b)⁹⁶⁴, que se estrechan en su arranque para insertarse en bisel en los ángulos entrantes, un recurso adoptado en varios conjuntos cistercienses franceses y que también se observa en el claustro catedralicio de Tarragona⁹⁶⁵.

Las relaciones estructurales entre ambos conjuntos arquitectónicos también se hacen extensivas a la fachada hacia el claustro de la sala capitular, siendo la de Santes Creus (fig. 2/245) posterior a la de Tarragona (fig. 2/152) y anterior a la de Poblet (fig. 2/47)⁹⁶⁶. En los tres casos, presentan una puerta monumental flanqueada por dos grandes ventanales de medio punto y geminados, cuyos arcos dobles, también de medio punto, están sustentados por dobles columnas y culminados en sus enjutas por una apertura romboidal. Sin embargo, el paralelo más próximo se encuentra nuevamente en el templete del propio claustro de Santes Creus (figs. 2/241), iniciado hacia 1191 y considerado su modelo en cuanto a su disposición constructiva⁹⁶⁷. Asimismo, también se detectan afinidades con el templete del claustro de Poblet no solo en su estructura (figs. 2/44 y 2/45a), sino también en los motivos decorativos de los capiteles basados en hojas de lirio nervadas. Conforme a Liaño, la sala capitular tarraconense se habilitaba como tal en torno a 1230 y la de Poblet se comenzaba un poco antes de 1250⁹⁶⁸, por lo que propone para la de Santes Creus una cronología dentro del segundo cuarto del siglo XIII. Sin embargo, las nuevas investigaciones afirman que alrededor de 1190-1194 la fachada del capítulo de tarraconense se estaría concluyendo⁹⁶⁹. En cuanto a la documentación relativa a Santes Creus, en 1191 consta la colocación de la primera piedra del dormitorio de monjes⁹⁷⁰, que ocupa el piso

debían de estar cubiertas, conforme a Vives, por el parecido que existe entre los capiteles de la sala capitular y los que sostienen el ara del altar mayor de la iglesia, bendecida en el referido año: Vives, “El proyectado claustro cisterciense”, pp. 341-342. Por su parte, Español ha defendido que el templete del *lavacrum* es el único elemento que ha sobrevivido del antiguo proyecto claustral comenzado hacia 1200, y que debió de ser contemporáneo a la fachada de la sala capitular según se aprecia en sus capiteles: Español, “La política artística de Jaume II”, p. 11.

⁹⁶³ Conforme a Fort, la sala capitular mide 11,20 x 11,45 metros: Fort, E. *Llibre de Santes Creus*. Barcelona, 1973, p. 120.

⁹⁶⁴ A modo de recordatorio: se conforma por un baquetón central unido mediante una arista de ángulo recto a un bocel semicircular que reposa sobre la base rectangular (núm. 4a y 4b).

⁹⁶⁵ En el presente capítulo se han mencionado otros ejemplos peninsulares en los que se utilizó este recurso, por ejemplo en los monasterios de Veruela, de La Oliva y de Poblet. Cabe recordar que la falta de un apoyo directo para las nervaduras en las primeras bóvedas de crucería no implica un cambio de planes constructivos: Martínez Buenaga, *Arquitectura cisterciense en Aragón*, p. 109. Conforme a Lambert, esta particularidad podría explicarse por ser la consecuencia lógica del paso de la bóveda de aristas a la de crucería, pues en la primera no era necesario dejar cierto espacio para las intersecciones, como sí lo era para los nervios diagonales: Lambert, *El arte gótico en España*, p. 34.

⁹⁶⁶ Liaño, “Monasterio de Santa María de Santes Creus”, p. 116.

⁹⁶⁷ Vives, “El proyectado claustro cisterciense”, pp. 346-347.

⁹⁶⁸ Liaño, “Monasterio de Santa María de Santes Creus”, p. 116.

⁹⁶⁹ Fechas propuestas con Boto con las que estoy de acuerdo: Boto, “*Inter Primas Hispaniarum urbes*”, p. 99.

⁹⁷⁰ Papell, *Compendium abreviatum*, p. 498.

superior del gran edificio que también alberga la sacristía, la sala capitular, la escalera de acceso al dormitorio y la antigua sala de monjes, pero, como en Poblet, esta mención debía de aludir a todo el conjunto de dependencias que albergaba⁹⁷¹. De este modo, en un arco temporal comprendido entre 1191 y 1225 se habría construido al menos la parte correspondiente a la sacristía, la sala capitular y, parcial o totalmente, el dormitorio de monjes. De hecho, aunque desde 1188 ya consta la existencia del cargo de sacristán⁹⁷², la primera noticia que menciona específicamente la sacristía como dependencia del monasterio fecha del 14 de enero de 1217, en la donación de Elvira Subirats, viuda de Ermengol VIII, a Santes Creus y al abad Bernat d'Àger, en la que puede leerse: *que tam in pane quam in vino necessaria fuerint ad divinam officiam et sacristiam in singulis altaribus sepedicti monasterii*⁹⁷³. De este modo, si la sacristía estaba en pleno funcionamiento en 1217, es probable que la sala capitular, colindante a esta, también estuviera culminada o a punto de estarlo, pues ocho años más tarde los monjes acudirían a la iglesia mayor al rezo de *maitines*⁹⁷⁴, por lo que el dormitorio construido sobre ellas debía de estar, cuanto menos, parcialmente habilitado.

Por otro lado, también conviene señalar el parecido que existe entre los capiteles de la sala capitular (fig. 2/248), también los de su fachada (fig. 2/246), los del templete del *lavacrum* santacruzense (fig. 2/243) y el central de los que sostienen el ara del altar mayor de la iglesia (fig. 2/207), que como consta en la documentación fue bendecida en 1211⁹⁷⁵. Asimismo, se han destacado relaciones entre las ménsulas del capítulo, de la sacristía y las del ala este del primitivo claustro, de las que únicamente se conserva íntegra la del ángulo sureste⁹⁷⁶. En cuanto a las claves de bóveda, también presentan importantes similitudes con algunas torteras de las naves laterales de la iglesia (figs. 2/220, 2/249 y 2/251), finalizadas en una fecha cercana a 1225, así como con la clave del templete del *lavacrum* (figs. 2/244 y 2/250)⁹⁷⁷, analogías que, como se ha propuesto en los apartados precedentes, podrían explicarse por haber sido esculpidas en un mismo arco cronológico e, incluso, por un mismo taller. De este modo y en relación a todo lo expuesto, creo que existen indicios suficientes para suponer que la sala capitular de Santes Creus debió de ser cubierta en una fecha entre 1211 y 1225, lo que nos situaría en una cronología prácticamente contemporánea a las bóvedas del claustro tarraconense pero anterior a las del claustro de Poblet.

⁹⁷¹ Vives, "El proyectado claustro cisterciense", p. 339, 341 y 347. Papell, "De Valldaura a Santes Creus", pp. 12-13. Liaño, "Poblet y Santes Creus", pp. 31-32. Cabestany, "El Monestir de Santes Creus", pp. 117-118. Liaño, "Monasterio de Santa María de Santes Creus", pp. 111-112.

⁹⁷² En el Diplomatario del monasterio de Santes Creus consta un *Bernardi, sacriste* como firmante en algunos documentos de 1188 y 1189: Papell, *Diplomatari del Monestir*, I, pp. 438-440, doc. 307; pp. 442-443, doc. 309; pp. 447-449, doc. 313; pp. 456-458, doc. 320. Y más tarde, en 1204 se documenta un tal *Petri, sacriste de Sanctis Crucibus*: *Ibidem*, II, pp. 637-640, doc. 444.

⁹⁷³ Papell, *Diplomatari del Monestir*, II, pp. 778-779, doc. 545.

⁹⁷⁴ *Idem*, *Compendium abbreviatum*, p. 498.

⁹⁷⁵ El día de Pentecostés de 1211, conforme a la documentación, la comunidad ya utilizaba la iglesia nueva: Papell, *Compendium abbreviatum*, p. 498. Son diversos los autores que han señalado estas analogías: Vives, "El proyectado claustro cisterciense", pp. 341-342. Español, "La política artística de Jaume II", p. 11.

⁹⁷⁶ Vives, "El proyectado claustro cisterciense", pp. 341-342.

⁹⁷⁷ Me refiero a la roseta hexapétala que decora las claves MSCr-I-NEv-13, MSCr-SCap-67 y MSCr-SCap-70; y a la cruz rematada en volutas y con palmetas angulares de la clave MSCr-SCap-69 y que parece una reinterpretación más sencilla de la del *lavacrum*, la MSCr-Cl-61.

4.3.4. *La antigua sala de monjes*

Anteriormente se ha indicado que tanto en el monasterio de Poblet como en el de Santes Creus, los nervios de sección rectangular conformados por una faja gruesa y sin molduras se utilizaron también para cubrir dependencias más avanzadas cronológicamente por su simplicidad estructural y su economía en términos de construcción y ornamentación, pero también por la voluntad de definir jerarquías entre los espacios en la función de la representatividad y privacidad de los mismos⁹⁷⁸. Precisamente, rebasando ya las dimensiones del claustro, la antigua sala de monjes fue proyectada con dos gruesas columnas circulares, que delimitan el espacio en dos naves de tres tramos cada una, cubiertos con bóveda de crucería, de nervios lisos y de sección rectangular (fig. 2/252). En este caso, capiteles, ménsulas y claves de bóveda están desprovistos de ornamentación, recuperando la sobriedad propia de las dependencias de la panda este del claustro, donde la sala capitular constituye la única excepción⁹⁷⁹. En cuanto a su construcción, hacia 1225 es posible que ya estuviera en uso, pues se localiza en el piso inferior del conjunto del dormitorio⁹⁸⁰. Sin embargo, la falta de documentación así como de ornamentación, no permite corroborar con seguridad estas fechas. Finalmente, en época moderna esta sala de monjes fue transformada en bodega y, actualmente, forma parte del recorrido turístico.

4.3.5. *Sant Ramon del Pla de Santa Maria, promoción del abad de Santes Creus*

A solo seis kilómetros de distancia en línea recta y quince kilómetros por carretera desde el monasterio de Santes Creus, se encuentra la iglesia de Sant Ramon, originalmente dedicada a santa María. Se trata de una construcción de una sola nave, cubierta con bóveda de cañón apuntada, con planta en cruz latina, ábside semicircular y transepto acusado con bóvedas de crucería de nervios rectangulares (núm. 2)⁹⁸¹. En el lado de la Epístola conserva una capilla que pudo ser simétrica de otra opuesta, una fórmula inspirada en la cabecera del cenobio de Santes Creus conforme a diversos autores (figs. 2/253 y 2/254)⁹⁸².

La primera noticia que se conoce del término del Pla de Santa Maria fecha en 1173, cuando el rey Alfonso II cedió el lugar a Berenguer de Vilafranca para poblarlo en feudo de la iglesia tarraconense⁹⁸³. Por su parte, el arzobispo Guillem de Torroja (1171-1174), al comprobar que se le salvaba su derecho, aprobó la donación, y el feudatario contrajo la obligación de crear una villa, que tendría que ser conocida como Villalba⁹⁸⁴. Sin embargo, el 27 de marzo de 1193 consta una nueva cesión del

⁹⁷⁸ Carrasco, *La estructura gótica catalana*, p. 64.

⁹⁷⁹ Liaño, "Monasterio de Santa María de Santes Creus", p. 116.

⁹⁸⁰ Conviene recordar que el 22 de marzo de 1225 se confirmaba el traslado a la iglesia mayor para celebrar la vigilia matutina, noticia que se ha relacionado con el traslado de la comunidad al nuevo dormitorio ya finalizado: Papell, *Compendium abbreviatum*, p. 498.

⁹⁸¹ En el crucero se conserva el arranque de los nervios de sección cilíndrica de la antigua bóveda, acaso de crucería.

⁹⁸² Companys Farrerons, I.; Virgili Gasol, M.J. *L'església romànica del Pla de Santa Maria*. Tarragona, 1993, pp. 29-35. Zaragoza Gonzalvo, V. "Iglesia de San Ramon". En: Pérez (dir.), *Enciclopedia del románico en Cataluña*, pp. 138-139.

⁹⁸³ La cesión fue transcrita por Blanch en su archiepiscopologio: *Dono tibi Berengario de Villafranca locum illum Satae. Mariae, cui imposuimus uilla Alba, ut facias ibi uillam et populationem hominum*: Blanch, *Archiepiscopologi*, p. 109.

⁹⁸⁴ El nombre del Pla de Santa Maria fue tomado de la dedicación a la Virgen de la iglesia, pues hasta no hace muchos años era conocido con el nombre del Pla de Cabra y, antes de recibir la carta de población en el siglo XII,

monarca a favor del monasterio de Santes Creus de una partida donde se encuentra el Pla de Santa Maria, según interpretó Vives⁹⁸⁵. Solo unos meses más tarde, en la bula del papa Celestino III, dirigida al arzobispo Guillem de Castellterçol (1194-1198), al pavorde y al capítulo de Tarragona, en la que confirmaba las posesiones del arzobispado tarraconense, ya se menciona la *ecclesiam B. Mariae de Plano*⁹⁸⁶. De acuerdo con Virgili, las disputas por la propiedad se siguieron sucediendo, pues en 1254 pasó nuevamente al dominio de la Iglesia de Tarragona ampliada con una dehesa ofrecida por el prelado Benet de Rocabertí (1251-1268) y el pavorde Arnau Gibot, que incluía parte del camino que iba a Figuerola desde el término, la subida a la sierra, desde el camino real hasta el Coll de Cabra, siguiendo hasta el término de Figuerola⁹⁸⁷. En tiempos de este mismo prelado, el 11 de octubre de 1264, Bertran de Vilafranca, dio a la iglesia *lo lloc del Pla*⁹⁸⁸. Por otro lado, se sabe que en 1292 el Pla sufragaba las rentas de la dignidad de sacristán de la catedral tarraconense⁹⁸⁹.

De acuerdo con Vives, además de su proximidad, es la relación de dependencia entre Santa Maria del Pla y el monasterio de Santes Creus la que podría explicar las evidentes relaciones constructivas y estilísticas que existen entre las dos iglesias⁹⁹⁰. La más destacada es la réplica exacta del rosetón santacruzense en el frontal de la iglesia del Pla, pues no se trata de una variante del original, sino de una reproducción matemática ejecutada a escala más reducida: mientras que el de Santes Creus tiene un diámetro de 6,30 metros (fig. 2/204b), el de Santa Maria del Pla es de 5,60 (fig. 2/257)⁹⁹¹. Por otro lado, en ambas edificaciones se han encontrado marcas de cantero análogas que acusan la contemporaneidad de ambas obras y una factura muy similar en la estructura y el corte de los sillares⁹⁹². A todo esto se suman las claras

se llamaba Villalba: Companys Farrerons, I.; Virgili Gasol, M.J.; Fuentes Gasó, M.M. "Sant Ramon del Pla de Santa Maria (abans Santa Maria). En: Pladevall Font, A. (dir.). *Catalunya Romànica*, XXI, pp. 333-334. Bové Montcusí, M. "Algunes consideracions sobre la toponímia del Pla de Santa Maria". En: Mas Morillas, M.C. *Recull Ignasi Mallol i Casanovas*. Tarragona, 1991, pp. 145-157.

⁹⁸⁵ *Quantum his terminis includitur ego suprascriptus Berengarius archiepiscopus, cum consilio et assensu fratrum nostrorum canonicorum ecclesie Terracone, amore Dei et caritate fraterna, assignamus et concedimus tibi Ugoni, prescripti monasterii de Sanctis Crucibus abbati et fratribus eiusdem loco, presentibus arque futuris, tali ratione ut de ut de omni laboratione quam ibi feceritis, tam de pane quam de vino et de oleo, detis nobis fideliter duodecimam partem, sicut de aliis laborationibus quas facitis in territorio de Terrachone*: Udina, *El "Llibre Blanch"*, pp. 366-367, doc. 367.

⁹⁸⁶ Villanueva, *Viage literario a las iglesias de España*, pp. 300-304, doc. XXXVIII. Virgili afirma que, según el testimonio de Jaume Pujol i Montagut (1827-1907), referido por su biznieto, un documento del monasterio de Santes Creus, ahora perdido, daba fe de la existencia del templo en 1190. Se basa en un trabajo inédito de Josep Maria Torné i Pujol que alude a un artículo de Pere Català Roca, publicado en el *Boletín de Dialectología Española*, en el que consta en una lista de topónimos la *Ecclesie Beate Mariae de Plano* el 11 de mayo de 1178. La designación fue extraída del *Llibre Blanch de Santes Creus* y corresponde a la venta realizada por Bertran de Vilafranca y su esposa Laura al monasterio de Santes Creus de los derechos y jurisdicciones pertenecientes a Sant Pere de Gaià, partida que delimitaba con el Pla de Cabra: Virgili, *L'església del Pla*, p. 12. Sin embargo, en el citado documento no se menciona en ningún momento la iglesia: Udina, *El "Llibre Blanch"*, pp. 203-204, doc. 206.

⁹⁸⁷ Blanch, *Arxiepiscopologi*, vol. I, p. 159.

⁹⁸⁸ *Ibidem*, p. 167.

⁹⁸⁹ Virgili, *L'església del Pla*, p. 12.

⁹⁹⁰ Vives, "El proyectado claustro cisterciense", pp. 341-342. Vives Miret, J. "Una réplica contemporánea del gran rosetón del Monasterio de Santes Creus". *Santes Creus: Boletín del Archivo Bibliográfico de Santes Creus*, 3 (1956), pp. 157-159.

⁹⁹¹ Acerca de tales medidas, Vives aportó la opinión del arqueólogo inglés M. John H. Harvey: "me parece significativa la proporción entre ambos rosetones; 5,60 (Pla): 6,30 (Stes. Creus), es decir de 8:9, exactamente. Una prueba más de la existencia en la Edad Media de planos y detalles en pergamino, sin escala determinada, pero interpretados por un módulo cualquiera": Vives, "El proyectado claustro cisterciense", p. 341.

⁹⁹² Vives, "Una réplica contemporánea", p. 158. Capdevila Ramos, J. "Signos de picapedrero comunes al Monasterio de Santes Creus y a la Iglesia de Sant Ramon en el Pla de Santa Maria (Tarragona). Aspectos a

concomitancias en las bóvedas de crucería: en ambos casos se utilizaron nervios de sección cuadrada y sin molduras; ménsulas en forma de pirámide invertida y decoradas con hojas de lirio o de laurel nervadas; y claves de bóveda esculpidas con los mismos motivos ornamentales: el nudo de Salomón (fig. 2/224 y fig. 2/258) y un florón de pétalos redondeados con un gran pistilo circular (fig. 2/217 y fig. 2/259)⁹⁹³.

Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, el rosetón del monasterio de Santes Creus debió de ser montado en algún momento entre 1191 y 1211, mientras que las bóvedas cuyas claves ostentan la mencionada iconografía fueron colocadas en un arco cronológico que se alarga hasta 1225, por lo que creo que no se debería pensar en unas fechas más avanzadas en el tiempo. De hecho, Vives, alegando que debió de ser el monasterio de Santes Creus, con sus propios artífices, el que procedió a la erección del templo del Pla de Santa Maria, propuso su construcción en una fecha cercana a 1193, momento en que el término de Pla pasa supuestamente a depender del monasterio⁹⁹⁴. Y, por otro lado, Virgili afirma en su reciente monografía sobre el templo que los maestros que trabajaron en el Pla debieron de ser los mismos que intervinieron en los capiteles del claustro tarraconense y en el frontal de Santa Tecla de la misma Sede⁹⁹⁵, por lo que nos sitúa nuevamente en una fecha cercana a la década de 1190, conforme a las últimas investigaciones de Serrano, Lozano y García de Castro⁹⁹⁶.

4.4. El monasterio de Santa Maria de Vallbona de les Monges

Los orígenes del monasterio de Vallbona de les Monges (fig. 2/260a y 2/260b), al contrario que sus homólogos, no se encuentran en la fundación por parte de otro monasterio de la misma orden, como es costumbre, ni tampoco fue erigido mediante una bula papal o un diploma real. En realidad, su institución se enmarca dentro del fenómeno del anacoretismo y fue el resultado de la voluntad de una pequeña minoría perteneciente a diferentes grupos sociales, es decir, surgió de un verdadero movimiento de laicos que no dependía de ninguna orden⁹⁹⁷. Según se tiene constancia, el eremita fundador fue Ramon de Vallbona, un prestigioso líder de la zona, alrededor del cual vivía una comunidad mixta de anacoretas, documentada

considerar ante la posibilidad de que tengan un mismo origen". En: *Actas del Coloquio Internacional de Gliptografía de Pontevedra*. Vol. I. Pontevedra, 1986, pp. 405-423.

⁹⁹³ En la iglesia del monasterio de Santes Creus puede observarse el nudo de Salomón en la clave MSCr-I-NEp-21, en este caso encerrado por un fino marco circular. Por otro lado, el florón de pétalos redondeados se repite en numerosas claves no solo de la iglesia, con algunas variantes, por ejemplo MSCr-I-NC-5, MSCr-I-Cr-9, MSCr-I-Cr-11, MSCr-Sacr-25, entre otros.

⁹⁹⁴ Supuestamente, porque el documento que menciona la donación no nombra explícitamente el Pla de Santa Maria, aunque sí se localiza dentro del territorio que delimita: Vives, "El proyectado claustro cisterciense", pp. 341-342. Vives Miret, J. "Una réplica contemporánea", pp. 157-159.

⁹⁹⁵ Virgili, *L'església del Pla*, p. 138. Español ya señaló las relaciones existentes entre ambas obras en Español, "El Mestre del frontal", pp. 81-103.

⁹⁹⁶ Lozano; Serrano, "Patronage at the Cathedral", pp. 205-218. Lozano; García de Castro, "Tecla, Pablo y el frontal del altar", pp. 645-682.

⁹⁹⁷ Piquer i Jover, J.J. *Abaciologi de Vallbona. Història del Monestir 1153/1990*. Vallbona de les Monges, 1990, pp. 30-40. Pascual, J. *Carta del P.D. Jaime Pasqual, canónigo premostratense de Bellpuig de las Avellanas al M.I.S. Marqués de Capmany*. Valls, 1991. Sans Travé, J.M. *Precedents i orígens del monestir de Santa Maria de Vallbona (1154-1185)*. Lleida, 2002, pp. 12-21. Petit Bordes, N. "Aportacions a l'estudi del monestir cistercenc femení de Santa Maria de Vallbona". *Santes Creus: revista de l'Arxiu Bibliogràfic*, 22 (2005), pp. 53-64.

desde 1157 hasta 1176⁹⁹⁸. No obstante, el eremita Ramon debió de instalarse en la zona algunos años antes, tal y como considera Piquer i Jover⁹⁹⁹, puesto que un documento de 1154 menciona la existencia de una ermita conocida como Santa Maria de Vallbona¹⁰⁰⁰ en la que había elegido sepultura una tal Agnès quien, al tiempo, había donado una parcela de tierra a esta comunidad¹⁰⁰¹.

Dejando al margen los confusos orígenes del santuario y la instalación en el lugar de los eremitas¹⁰⁰², es en la donación de un huerto, por parte de Pere Aguda, en 1169, cuando se documenta por primera vez la presencia de mujeres en la comunidad de religiosos¹⁰⁰³. Más tarde, en agosto de 1174, vuelven a mencionarse cuando Berenguer de Cardona legó su dominatura del Vilet al ermitaño y a las monjas que allí servían a Dios¹⁰⁰⁴. En octubre del mismo año, Alfonso II el Casto donó la plaza del Boacar de Lleida, siendo este documento el primero en el que se nombra la *domus* de Vallbona y a Beatriz, quien se cree que fue la superiora y representante jurídica de la comunidad de monjas en sus primeros años¹⁰⁰⁵. Pero quien tuvo un papel importante en la fundación del monasterio, junto a la reina Sancha, fue Berenguera de Cervera, hija de Berenguer Arnau d'Anglesola y esposa de Guillem de Cervera¹⁰⁰⁶. Se supone que al

⁹⁹⁸ La primera noticia documental que existe de Ramon de Vallbona es de 1157, cuando Ramon Berenguer IV concedió el lugar de Sorbóles (el actual municipio de la Pobla de Cérvoles), para construir un monasterio bajo la regla y obediencia de san Benito: Piquer i Jover, J.J. "Cartulari de Vallbona (1157-1665)". *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 37 (1978), pp. 74-75, doc. 1. La última referencia al eremita es su testamento, fechado el 8 de abril de 1176: *Ibidem*, pp. 80-81, doc. 10.

⁹⁹⁹ Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, p. 31. Petit, "Aportacions a l'estudi del monestir", p. 63.

¹⁰⁰⁰ Conviene tener en cuenta que en la bula papal de Anastasio IV en la que se confirmaron los bienes y posesiones de la diócesis de Tarragona, no se nombra la iglesia de Vallbona: Blanch, *Arxiepiscopologi*, I, pp. 90-91. Sin embargo, en la bula de Celestino III, fechada en 1194, aparece junto a la abadía de Poblet y el monasterio de Santes Creus como dependencias de la diócesis Tarraconense: Villanueva, *Viage literario a las iglesias de España*, XIX, pp. 300-303, doc. XXXVIII.

¹⁰⁰¹ La noticia aparece recogida en el manuscrito del *Índex Vell*, un inventario documental redactado por Marià de Boneu, iniciado el 29 de noviembre de 1713 y que se conserva en el Archivo del monasterio de Vallbona. En él puede leerse *Donació de Agnes de una sort y elecció de sepultura en lo lloch de santa Maria de Vallbona feta lo die antes de las calendas de Mars de 1153: Índex Vell*, f. 68r, ms. del Arxiu del Monestir de Vallbona de les Monges, al que a partir de esta nota me referiré con las siglas AMVM.

¹⁰⁰² El primer documento conservado que relaciona a Ramon eremita con el lugar de Vallbona fecha el 20 de julio de 1157, cuando Ramon de Cervera, junto con otros nobles, donaron un alodio del Valle a Dios, a Santa María de Vallbona y a los religiosos que allí residían: Piquer, "Cartulari de Vallbona", p. 75, doc. 2. La documentación conservada que alude a Ramon de Vallbona lleva a pensar que existían diferentes grupos de eremitas distribuidos en pequeñas congregaciones que debieron de funcionar de una forma más o menos autónoma y que tenían el mismo guía espiritual, Ramon eremita, que también los representaba. Esto explicaría que se documente el personaje como eremita de Vallbona, de Sorboles, en el Montsant o en Poboleda, y que se tengan noticias de otra comunidad anexa a la de Santa María de Vallbona llamada Santo Espíritu: Petit, "Aportacions a l'estudi del monestir", p. 55.

¹⁰⁰³ Concretamente en el documento puede leerse *fratres et sorores*: Petit, "Aportacions a l'estudi del monestir", p. 56. Sans i Travé, J. M. *El Llibre Verd del pare Jaume Pasqual. Primera història del monestir de Vallbona*. Barcelona, 2002, pp. 129-130, doc. 4

¹⁰⁰⁴ Petit, "Aportacions a l'estudi del monestir", p. 56. Piquer, "Cartulari de Vallbona", p. 78, doc. 6. Petit Bordes, N. "Estudi de les fonts documentals que informen sobre els orígens, la fundació i els primers temps del monestir cistercenc de Vallbona". *Urtx*, 14 (2001), p. 103, doc. 10.

¹⁰⁰⁵ *ego Ildefonsus, Dei gratia rex Aragonensis, comes Barchinonensis et marchio Provincie, pro remedio anime mee et parentum meorum, dono domino Deo et domui Vallisbone et tibi Beatrici*: Piquer, "Cartulari de Vallbona", p. 78, doc. 7. Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, pp. 45-46. Petit, "Aportacions a l'estudi del monestir", p. 56. Petit, "Estudi de les fonts documentals", pp. 103-104, doc. 11.

¹⁰⁰⁶ Sans descarta rotundamente considerar a Berenguera de Cervera como fundadora o cofundadora del monasterio de Vallbona de les Monges. Para el autor, fue Ramon eremita quien consiguió, después de haberse hecho donante de Poblet en 1171, que el abad de este cenobio obtuviera del capítulo general la aprobación de la adscripción de los eremitas a la orden. Asimismo, pidió la colaboración del monasterio femenino navarro de Tulebras con la finalidad de instruir las religiosas en los valores y costumbres del Císter, estableciendo la primera comunidad cisterciense en Colobres bajo la dirección de Oria y manteniendo en el lugar de Vallbona a los

poco de enviudar, en 1172, habría ingresado en esta comunidad de hermanos y hermanas y, aunque parece que nunca ostentó cargo monástico alguno, sí debió de ocupar algún puesto relevante¹⁰⁰⁷ porque su firma aparece justo después de la de la abadesa, acaso por ser la primera monja de condición noble que ingresó en el cenobio¹⁰⁰⁸. Berenguera fue quién llevó a cabo las gestiones para incorporar el monasterio a la orden del Císter¹⁰⁰⁹, que pasó a depender directamente del Papa¹⁰¹⁰, y a quien también se le atribuye la llegada de Oria Ramírez desde el monasterio de Tulebras¹⁰¹¹, en Navarra, que se convirtió en la primera abadesa del monasterio de Vallbona¹⁰¹². Se desconoce en qué año comenzó su prelatura pero sí se sabe con exactitud que en 1176 ya ostentaba el cargo, tal y como muestra un legado de Alfonso II que concedía una finca del dominio de Rufeá al monasterio *et domine Orie abbatisse*¹⁰¹³. La elección de Oria como primera abadesa y la institución de la comunidad cisterciense, como mínimo desde 1176, se reafirma con dos documentos más de máxima importancia para el cenobio. El primero, es el testamento de Ramon eremita, redactado en abril de 1176, en el dejó su cuerpo a la iglesia de Santa María de Vallbona y dispuso que las monjas y la iglesia de este lugar se mantuvieran bajo la obediencia de la abadesa de Tulebras¹⁰¹⁴, con la condición de que las religiosas no se

eremitas. De este modo, el papel que le otorga a Berenguera de Cervera es el de convencer a la abadesa Oria que se trasladara, junto con las demás monjas cistercienses, a Vallbona para presidir la comunidad, como había dispuesto Ramon eremita en su testamento de 1176: Sans Travé, J.M. *Sant Ramon, fundador del monestir de Santa Maria de Vallbona (1120/1130? – 1176)*. Lleida, 2018, pp. 131-141. Sans Travé, J.M. “Aldiarda d’Anglesola, priora i abadesa electa de Vallbona (abril de 1328?-març de 1337?)”. La intervenció de montblanquins en la crisi de la comunitat entre 1328 i 1340”. *Aplec de treballs*, 37 (2019), p. 125. Pienso que no es posible justificar que las monjas cistercienses se congregaran en un primer momento en Colobres pues, incluso antes del deceso de Ramon eremita, en los documentos conservados siempre se alude al *monasterio Sancte Marie de Vallebona*, a la *domui Vallisbone*, a *Sancte Marie de Vallebona* e, incluso, en una donación de marzo de 1176 del rey Alfonso se menciona a Vallbona *et domine Orie, abbatisse*. Véase: Piquer, “Cartulari de Vallbona”, pp. 78-80, docs. 6, 7, 8 y 9. Únicamente se alude a Colobres en el testamento del eremita de Ramon de Vallbona y, de hecho, se cree que fue un error de transcripción.

¹⁰⁰⁷ Petit, “Aportacions a l’estudi del monestir”, p. 56. Petit, “Estudi de les fonts documentals”, p. 100, doc. 6.

¹⁰⁰⁸ Se ha considerado que este gesto supuso un cambio en la estructura social del cenobio: Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, pp. 38-40.

¹⁰⁰⁹ Hasta ese momento y conforme a la disposición de Arsenda, mujer del militar Isarn que ofreció su cuerpo a *domino Deo et Sancte Marie de Vallebone*, los frailes y monjes allí congregados, liderados por Ramon eremita y Pedro presbítero vivían bajo la regla y obediencia de san Benito, tal como había dispuesto Ramon Berenguer IV en 1157: Piquer, “Cartulari de Vallbona”, pp. 74-74, doc. 1; p. 79, doc. 8.

¹⁰¹⁰ Se cree que este hecho debió de ocurrir en una fecha cercana a 1174, cuando se nombra por primera vez la *domus* de Vallbona y, también por primera vez, la comunidad da dinero a cambio de una propiedad, hecho que lleva a pensar que existía una voluntad expansionista: Petit, “Aportacions a l’estudi del monestir”, p. 65.

¹⁰¹¹ Existe una discusión sobre si Oria Ramírez procedía del monasterio de Tulebras, en Navarra, o de Colobres, un término que existió en los siglos XII y XIII entre Vallbona y el Tallat, según testifican algunos documentos del archivo de Vallbona. Algunos autores defienden que al copiar los documentos, Jaume Pasqual cambia la T por la C por su gran parecido, transformando así la palabra Tulebras por Colobres. De hecho, todos los cronistas e historiadores anteriores a Jaume Pasqual afirman que la abadesa Oria Ramorez había venido de Tulebras. Sobre esta cuestión puede consultarse: Ibidem, pp. 93-100. Sans, *El Llibre Verd*, pp. 62-65.

¹⁰¹² Así consta en el antiguo abaciologio escrito hacia 1308 en el que puede leerse: *Prima nobilis domina que fuit in monasterio Vallisbone, fuit domina Berengaria de Cervera, que fecit incorporare monasterium in ordine et iuit apud Colobres et adduxit secum dominam Oriam, que fuit prima abbatisa Vallisbone et obiit II idus aprilis*: Piquer, “Cartulari de Vallbona”, p. 108.

¹⁰¹³ Sans, *El Llibre Verd*, pp. 133-134, doc. IX.

¹⁰¹⁴ Aunque el documento original se ha perdido, se conserva una copia manuscrita realizada por Jaume Pasqual en 1800 que se recoge en el *Llibre Verd* del Archivo de Vallbona de les Monges. Exactamente, en el texto, puede leerse *abatisse de Colobres*, aunque se ha aceptado que se refiere a Tulebras. No se tiene constancia de que Oria Ramírez fuera abadesa del monasterio de Tulebras, sin embargo, en el manuscrito navarro *Espejo del santo y real monasterio de Tulebras*, redactado en 1686, puede leerse que Vallbona fue fundado por la segunda abadesa Osenda Romeo en 1173, quien se ha considerado que es la misma Oria Ramírez: Petit, “Aportacions a l’estudi del monestir”, p. 99. Por otro lado, conforme a García M. Columbas, en el obituario de la comunidad se hacía

fueran del monasterio y que no se expropiase ninguno de sus bienes¹⁰¹⁵. Y el segundo, firmado en abril de 1177, es el privilegio de inmunidad concedido por Alfonso II al monasterio y a *Orie abbatisse et sororibus tuis ibidem Deo servientibus in perpetuum*¹⁰¹⁶.

4.4.1. La iglesia

Sobre el proceso constructivo del cenobio existe unanimidad en situar el inicio de las obras en una fecha cercana a 1178, cuando la reina Sancha, esposa de Alfonso II, compró el lugar de Vallbona por 500 sueldos y lo donó a las monjas que ya habitaban en la zona bajo el mandato de Oria Ramírez (1176-1180) comprometiéndose, además, a concederles el dinero anual necesario para la construcción del monasterio y el mantenimiento de la comunidad¹⁰¹⁷. Probablemente ya entonces existiría algún tipo de edificación en el que se alojaría la comunidad que allí se había congregado desde, aproximadamente, mediados del siglo XII¹⁰¹⁸. Sin embargo, los autores que no coinciden en la cronología relativa a la construcción de la iglesia, ofrecen tres hipótesis diferentes.

La primera, planteada por Puig i Cadafalch, Falguera y Goday i Casals aunque sin aportar argumentos concluyentes, afirma que existen dos épocas constructivas¹⁰¹⁹. Durante la primera, que califican como de plenamente románica y en consonancia con el estilo cisterciense, se construyó una iglesia de planta de cruz latina, en la que se abrieron tres capillas rectangulares, con un cimborrio en el centro del crucero y bóvedas de cañón apuntadas reforzadas por arcos torales, de las que solo se conservan las de las capillas laterales el presbiterio (figs. 2/264a y 2/264b). Durante la segunda época constructiva, los ventanales románicos fueron tapiados y los muros levantados para construirse las bóvedas de crucería del edificio, que las consideraron plenamente góticas (figs. 2/261a y 2/261b). Conforme a los autores, las bóvedas debieron de levantarse en época de las abadesas de la casa de Anglesola, cuyas armas ornan la última clave de bóveda de la nave central (fig. 2/278), más concretamente durante el abadiato de Blanca, quien rigió el monasterio entre 1294 y 1328, y, por lo tanto, en fechas concordantes con el estilo de la obra a tenor de estos estudiosos. La hipótesis fue apoyada por Lavedan quien, nuevamente sin aportar una justificación convincente, defendió la existencia de dos construcciones diferentes, una románica y

referencia específica a “las Balbonas” o a “las fundadoras de Balbona”, para las que se celebraba una misa en sufragio de sus almas: García M. Columbas, M.B. *Monasterio de Tulebras*. Pamplona, 1987, pp. 97-98.

¹⁰¹⁵ Sans, *El Llibre Verd*, pp. 135-135, doc. X.

¹⁰¹⁶ *Ibidem*, p. 140, doc. XIV.

¹⁰¹⁷ El documento transcrito puede consultarse en: Piquer, “Cartulari de Vallbona”, p. 85, doc. 14. Sans, *El Llibre Verd*, p. 142, doc. XVI. Petit, “Aportacions a l'estudi del monestir”, p. 112, doc. 9. Aunque el pergamino no tiene fecha, Piquer considera que debe situarse en un momento cercano a la visita de los Reyes al monasterio, en febrero de 1178.

¹⁰¹⁸ Aunque por el momento se desconoce si se llegó a construir algún edificio y el lugar que pudo ocupar, es interesante tener en cuenta el documento en el que Ramon de Vallbona cede a Poblet todos los derechos que tiene en el término de Sórboles a cambio de comida y vestimenta suficiente mientras viva. En él, también pide la construcción de un oratorio de cinco brazos de largo por dos de ancho, de piedra y cemento y una celda separada en la que poder orar: *Et facietis mihi oratorium Vque braciatarum in longitudine et Iliarum in amplitudine, lapidibus et cemento, coopertum tegulis vel laderculis, et cellullam unam iuxta, ubi secreto possim orare*. BPT, ms. 241, f. 222r-v. Cfr. Pons i Marquès, J. *Cartulari de Poblet: edició del manuscrit de Tarragona*. Barcelona: 1938, pp. 208-209, doc. 340. Años más tarde, en su testamento, pide ser enterrado en la *ecclesiam Beate Marie de Vallebona*: Piquer, “Cartulari de Vallbona”, p. 80, doc. 10. De hecho, en algunos documentos anteriores se menciona el *monasterio Sancte Marie de Vallebone*, así como la *domui Vallisbone*: Piquer, “Cartulari de Vallbona”, pp. 78-79, docs. 6 y 7.

¹⁰¹⁹ Puig; De Falguera; Goday, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, III, p. 410.

otra gótica, “como demuestran los escudos de las claves de bóveda”¹⁰²⁰; y, posteriormente por Piquer i Jover, quien consideró la iglesia de Vallbona contemporánea a la de Poblet y anterior a la de Santes Creus por el predominio de la bóveda de cañón apuntada en los ábsides laterales de Vallbona¹⁰²¹.

La segunda hipótesis, defendida por Gonzalvo¹⁰²², planteaba que la bóveda de cañón románica nunca se llegó a construir, pues la obra se dilató tanto en el tiempo que cuando se cubrió el templo, las nuevas formas góticas ya estarían en uso y, por tanto, las bóvedas de crucería se habrían montado directamente¹⁰²³. Para el autor, las obras debieron de comenzarse en el siglo XII por la cabecera, acaso ya finalizada en 1275 cuando se trasladaron los restos de la esposa de Jaime I, Violante de Hungría (fig. 2/262). Sobre el cimborrio consideró que a pesar de su estructura románica presenta acabados de estilo gótico, con arcos apuntados que a su vez están en consonancia con los ventanales de los extremos del crucero, por lo que lo catalogó como una obra de transición del siglo XIII (fig. 2/265). Finalmente, fechó la nave a finales del siglo XIII y principios del XIV y sugirió también que el escudo de la clave de bóveda podría pertenecer a Blanca de Anglesola (1294-1328) al destacar como una abadesa constructora y amante de las artes.

Por último, Petit ha propuesto una tercera hipótesis que sostiene que la obra del cenobio debió de iniciarse por las capillas laterales de la cabecera, continuó por el presbiterio, ya con bóveda de crucería, y siguió avanzando por el crucero, donde se abrió una puerta monumental en el costado del Evangelio que todavía hoy conecta la iglesia con el exterior (fig. 2/270a)¹⁰²⁴. Los trabajos continuaron con el levantamiento del cimborrio y, hacia 1251, cuando la reina Violante de Hungría pidió ser enterrada en el monasterio, la nave estaría finalizada o a punto de ser culminada. Aunque ha destacado una evolución desde la parte baja de los muros, más gruesos, hasta la parte alta de los mismos y ha señalado la existencia de ventanales tapiados en los muros norte y sur, la autora ha reconocido afinidades estilísticas en la construcción de la cabecera y la nave, lo que le ha llevado a afirmar que la construcción se concibió de forma unitaria por la homogeneidad de estilo. Así las cosas, concluye, las obras de la iglesia debieron de ser culminadas en tiempos de la abadesa Eldiarda de Anglesola (1246-58), a quien atribuye el mencionado escudo de armas perteneciente a su familia de la clave de bóveda del último tramo de la nave (fig. 2/278)¹⁰²⁵.

Aunque se conservan datos muy escasos acerca del proceso constructivo del monasterio, existen algunos documentos que, junto a un análisis minucioso de los muros, las bóvedas y la iconografía de sus claves, permiten replantear la sucesión de las obras, acotar y precisar, creo que más justificadamente, la problemática cronológica. A pesar de que la historiografía ha considerado que las obras del monasterio debieron

¹⁰²⁰ Lavedan, P. *L'architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baléares*. Paris, 1935, pp. 30-31.

¹⁰²¹ Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, pp. 62-63.

¹⁰²² Gonzalvo Bou, G. “El monestir de Vallbona de les Monges”. En Pladevall Font, A. (dir.). *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*. Vol. I. Barcelona: 2002, pp. 120-123. Gonzalvo Bou, G. “El monestir de Vallbona de les Monges”. En Pladevall Font, A. (dir.). *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura*. Vol. II. Barcelona: 2003, pp. 211-214.

¹⁰²³ Quizás, durante los años en los que duró la obra, el edificio se habría cubierto con una techumbre provisional, acaso de madera, aunque nada permite afirmarlo.

¹⁰²⁴ Petit Bordes, N. “Les etapes constructives del Reial Monestir de Santa Maria de Vallbona, fins al 1392”. *Urtx*, 18 (2005), pp. 71-74. Petit, “Aportacions a l'estudi del monestir”, p. 75.

¹⁰²⁵ Petit Bordes, N. “Les etapes constructives”, pp. 74-77. Petit, “Aportacions a l'estudi del monestir”, pp. 76-78.

de comenzarse en una fecha cercana a 1178¹⁰²⁶, no es hasta 1219 cuando puede afirmarse con rotundidad que la iglesia ya estaría en construcción¹⁰²⁷, pues Alemanda de Burgués, mujer de Andreu de Castellet, legó en su testamento 5 sueldos “a la obra de la iglesia”¹⁰²⁸. En mi opinión y como suele ser habitual, los trabajos debieron de comenzarse por la cabecera. Se construyeron los tres ábsides, los dos laterales cubiertos con bóveda de cañón apuntada, siguiendo por el crucero y, también, el primer tramo de la nave para poder levantar el cimborrio. Seguramente, hacia 1230 la cabecera ya debía de estar en uso. En este sentido, Español ha considerado que el tímpano de la puerta monumental que se abre en el brazo norte del crucero, donde figura una *Maiestas Mariae* con el niño flanqueada de dos ángeles turiferarios, fue realizado por el escultor Ramon de Bianya hacia 1225 (fig. 2/270b)¹⁰²⁹. A nivel estilístico, la autora ha destacado las concomitancias que existen entre los motivos decorativos de la puerta y la escultura de cimacios y capiteles de la galería este del claustro, lo que le han llevado a considerar que ambas obras fueron coetáneas y quizá de un mismo escultor o taller (figs. 2/282, 2/270c y 2/270d). En mi opinión, también se tienen que tener en cuenta las ménsulas de los arcos apuntados que soportan el cimborrio, pues las dos más cercanas a la puerta del crucero, en el lado del Evangelio, están decoradas con entrelazados de cintas perladas y hojas anchas muy similares a las que se observan en la puerta monumental y la panda este del claustro (fig. 2/266a)¹⁰³⁰. En esta misma línea, la clave de bóveda que corona el cimborrio presenta, en el marco que encierra el motivo vegetal del centro, idéntico tipo de entrelazo conformado por dos cintas perladas análogas a las anteriores (fig. 2/274). De hecho, conforme a Mills, el cimborrio de Vallbona de les Monges en todo su conjunto se presenta como una estructura relativamente temprana: una linterna octogonal sobre trompas, de nervios basados en un rectángulo achaflanado (núm. 12)¹⁰³¹ y cuyo único ornamento es una clave de bóveda redondeada, cree que sin sentido funcional (fig. 2/265). Esta bóveda se apoya sobre cuatro arcos monumentales que difieren en su diseño del resto de la iglesia y que hacen posible que el cimborrio pudiera ser construido sin depender del empuje de las bóvedas adyacentes y que los transeptos y la nave estuvieran durante un

¹⁰²⁶ Conforme a Piquer, de la lectura del pergamino en el que consta la donación de la reina Sancha a las monjas del lugar de Vallbona, puede deducirse que todavía no se había iniciado la edificación de la *domus*, acaso por la expresión *ad bedificandum ibi domum* muy similar a la fórmula *ad ecclesiam faciendam* que, conforme a Capdevila y en referencia a la catedral de Tarragona, se utilizaba en los documentos cuando se hacía referencia a una obra en estado de proyecto: Capdevila, *La Seu de Tarragona*, pp. 6-7. Además, el 26 de marzo del mismo 1178, Alfonso II legó a Dios, a Santa María de Vallbona, a la abadesa Oria y a sus monjas, la torre que poseía en Lleida el obispado de Girona, para que edificaran un cenobio cisterciense: Piquer, “Cartulari de Vallbona”, pp. 85-86, docs. 14 y 15.

¹⁰²⁷ A pesar de que algunos autores han considerado el testamento del 25 de febrero de 1191 de Joan Bonshom, vecino de la Segarra, como un testimonio de que las obras de la iglesia ya estarían iniciadas, el hecho de que el documento no especifique el fin de los 12 sueldos legados a Santa María de Vallbona, impide corroborarlo fehacientemente. Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, p. 59. Morera, *Tarragona Cristiana*, I, p. 659. Morera incluso afirma que los 12 sueldos los cedió a la obra de Santa María de Vallbona, pero el documento, recogido en el Cartulario de Poblet, no especifica este fin preciso, puesto que los términos tan solo rezan: *et Sancta Maria vallisbona xij denarios*: Pons, *Cartulari de Poblet*, pp. 63-64, doc. 111.

¹⁰²⁸ Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, p. 73.

¹⁰²⁹ *Ibidem*.

¹⁰²⁹ Español Bertran, F., “Una porta monumental a Santa Maria de Vallbona”, en Pladevall Font, A. y de Palol, P. (dirs.), *Catalunya Romànica*, vol. XXIV, Barcelona, 1997, pp. 578-580.

¹⁰³⁰ Mills ya indicó que su tamaño, su simplicidad y el estilo de su talla, especialmente de las ménsulas que presentan el entrelazado de hojas y zarcillos, recuerdan fuertemente a los capiteles y ménsulas del claustro del mismo monasterio: Mills, “A group of catalan”, p. 413.

¹⁰³¹ Este tipo de nervio solo se ha localizado en el cimborrio de este monasterio.

tiempo techados en madera¹⁰³². En la misma línea, Liaño advirtió que el cimborrio de la iglesia de Vallbona debió de ser el primero cisterciense de la diócesis, aunque retrasa su construcción hasta el siglo XIV por ser obra de la abadesa Blanca d'Anglesola (1294-1328), cuyas armas cree ver representadas en esta linterna¹⁰³³.

Así, si hacia 1225 se estaba trabajando en la escultura de esta puerta monumental, el crucero estaría muy avanzado o incluso finalizado, hipótesis que se podría justificar con algunos documentos más. Dejando al margen el hecho de que la comunidad hacia 1228 ya debía de estar consolidada al celebrarse en el monasterio un Capítulo General¹⁰³⁴, dos documentos de 1232 y 1242, respectivamente, mencionan dotaciones destinadas a la celebración de misas. El primero es el testamento de Pere Traginer en el que pidió ser enterrado en el cenobio y donó cinco medianeras de trigo y seis de cebada, 30 sueldos para misas, la deuda relativa al Mas-Déu y dos medianeras más de cebada para la obra de la iglesia¹⁰³⁵. El segundo es el testamento de Jaime I, redactado el 1 de enero de 1242, en el que puede leerse la donación de 1000 maravedís alfonsíes al cenobio y 1000 más para la celebración de misas¹⁰³⁶. Si estas dotaciones todavía ofrecen dudas para afirmar que la cabecera de la iglesia ya estaba terminada y en funcionamiento, con la donación de Ramon Berenguer d'Àger el 2 de enero de 1245, de un quintal de aceite con la finalidad de que quemase una lámpara noche y día delante del altar de la Virgen María¹⁰³⁷, no queda ninguna duda de que en esta fecha el altar estaba en pleno funcionamiento y, por lo tanto, la cabecera terminada. En esta misma línea, Morera aseguró que en los documentos de la primera mitad del siglo XIII, ya aparecen designados los cargos de priora, subpriora, celleraria, sacristana y portera¹⁰³⁸.

Concluido el crucero y el cimborrio, se continuó hasta ultimar la nave principal que debía de tener las mismas dimensiones que la actual, tal y como se deduce por la presencia de las ventanas abocinadas en los muros del último tramo (fig. 2/261b)¹⁰³⁹. Las obras tampoco debieron de alargarse mucho más en el tiempo, pues se han señalado relaciones estilísticas entre la puerta monumental del crucero y la puerta del segundo tramo de la nave, que comunicaba el coro de monjas con el cementerio y que hoy cobija un sepulcro (fig. 2/271)¹⁰⁴⁰. De hecho, la última noticia que alude expresamente a las obras de la iglesia, dejando al margen el legado de Jaime I en 1271¹⁰⁴¹ al que luego volveré, pertenece al testamento de Ramon Deude dictado en

¹⁰³² Mills, "A group of catalan", p. 413.

¹⁰³³ Liaño, "Cimborrios góticos catalanes", p. 215. Como se verá más adelante, ya descarto esta identificación.

¹⁰³⁴ Este Capítulo General reunió en el cenobio abadesas cistercienses procedentes de toda la Corona de Aragón: Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, pp. 74-75. Gonzalvo Bou, G. *Breu història del monestir de Vallbona*. Barcelona, 2003, p. 23.

¹⁰³⁵ Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, p. 79.

¹⁰³⁶ *Ibidem*, p. 80.

¹⁰³⁷ *Ibidem*, p. 82.

¹⁰³⁸ La existencia de una sacristana, y por tanto de una encargada de la sacristía, permite suponer que la iglesia suficientemente avanzada como para albergar ritos litúrgicos: Morera, *Tarragona Cristiana*, I, p. 660.

¹⁰³⁹ A pesar de que en el muro norte la ventana fue tapiada, todavía hoy puede identificarse claramente. En tramos anteriores también se conservan testimonios de más ventanas, abiertas a la misma altura que la anterior, igualmente tapiadas.

¹⁰⁴⁰ Petit, "Les etapes constructives", pp. 77-80. El hecho de que en el cementerio se encuentre el sarcófago de Berenguera de Cardona, fechado en 1211, y de Miquel ça Sala de 1244, permite conjeturar que desde inicios del siglo XIII se conocía el perímetro total de la iglesia y su respectivo cementerio.

¹⁰⁴¹ Las donaciones del rey Jaime I de los años 1241, 1246, 1247 y 1250, y que en términos de Gonzalvo fueron muy importantes: Gonzalvo, *Breu història del monestir*, p. 23; en mi opinión debieron de contribuir para finalizar la primera obra de la iglesia.

1249¹⁰⁴². Solamente dos años después, la reina Violante de Hungría pidió ser enterrada en la iglesia del monasterio, en una *sepultura plana ante altare Beate Virginis*, dotó al cenobio con 1000 morabetinos y fundó cinco capellanías para que siempre se celebraran misas solemnes para su alma y para la del rey Jaime I¹⁰⁴³. Por otro lado, recordaremos que en 1254 los restos de la reina ya se encontraban en el cenobio¹⁰⁴⁴: este año Alfonso X el Sabio donó 1000 maravedís alfonsíes al año, mientras él viviese, destinando 500 *para labrar las obras desse monasterio* y 500 *para vestido para las monias sobredichas*, con la finalidad de asegurar su propia salvación y para que la comunidad de religiosas rezase todos los días por las almas de su padre, el rey Fernando, y su suegra, la reina Violante, esto es, *del muy noble et mucho alto onrado el rey don Ferrando mio padre y por onra a la mucho onrada donna Yolant, reyna que fue de Aragon, mi suegra, que es enterrada en el monasterio de Vallbona en Catalonna* conforme a sus propios términos¹⁰⁴⁵. Por ello, coincido con Petit en que las obras de la iglesia debieron de acabar poco antes de 1254, cuando los restos de la reina ya se encontraban en el cenobio. Sin embargo, no coincido con la autora en que las bóvedas de crucería debieron de realizarse también en esta época y en que, como consecuencia, el escudo de los Anglesola en la última clave de bóveda de la nave pertenezca a la abadesa Eldiardis de Anglesola¹⁰⁴⁶. En mi opinión, no se explica, si se trata de una obra unitaria y homogénea como defiende la autora, que se abrieran ventanas en ambos muros de la nave para después tapiarlas y abrir otras de mayor altura y tamaño (figs. 2/268a y 2/268b), ni que la base de los muros tenga más grosor que la parte superior. En el exterior del edificio se constata un cambio de tipo de sillar: desde la base del muro hasta aproximadamente la altura de los antiguos ventanales se observa una piedra tosca y de color grisáceo que contrasta con el aparejo de la parte superior, donde las piedras son más alargadas y de color terroso (fig. 2/272). A mi modo de ver, estos detalles corroboran la existencia de dos fases de construcción diferenciadas en el conjunto de la iglesia, como ya sugirieron los autores de la primera hipótesis interpretativa sobre el proceso constructivo¹⁰⁴⁷. No obstante, es difícil precisar si en la primera fase la iglesia fue cubierta con bóveda de cañón apuntada¹⁰⁴⁸, como en los ábsides laterales, o con techumbre de madera como sugirió Mills¹⁰⁴⁹, pues la escasez de datos no permite corroborarlo, así como tampoco posibilitan acreditarlo las cicatrices en los muros.

Además de estas evidencias, en el interior del edificio es fácil advertir que, en algunas zonas del ábside y de la nave, el aparejo del muro ha sido alterado para encastar las ménsulas donde apoyan los nervios de las bóvedas de crucería, lo que permite concluir que en un primer momento este tipo de cubrición no se había contemplado

¹⁰⁴² Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, p. 84.

¹⁰⁴³ Petit, "Aportacions a l'estudi del monestir", p. 77. El documento transcrito puede consultarse en: Tourtoulon, Ch. *Études sur la maison de Barcelone, Jacme Ier Le Conquérrant. Roi d'Aragon, Comte de Barcelone, Seigneur de Montpellier*. Vol. II. Montpellier, 1867, pp. 577-579.

¹⁰⁴⁴ Petit, "Les etapes constructives", p. 70. En realidad, la autora ha afirmado que la reina Violante de Hungría debió de ser trasladada desde el monasterio de Santa María de Salas, donde murió el 12 de octubre de 1251, al de Vallbona de les Monges antes del 21 de octubre de 1251, fecha en la que su esposo, Jaime I, dotaba al cenobio catalán con 50 morabetinos anuales para mantener las cinco capellanías fundadas por la reina en su testamento: Petit, "Aportacions a l'estudi del monestir", p. 73.

¹⁰⁴⁵ Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, p. 86. Sans, *El Llibre Verd*, pp. 105-109. Petit, "Les etapes constructives", p. 71.

¹⁰⁴⁶ Petit, "Aportacions a l'estudi del monestir", pp. 76-78. Petit, "Les etapes constructives", pp. 74-77.

¹⁰⁴⁷ Puig; De Falguera; Goday, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, III, p. 410.

¹⁰⁴⁸ Ibidem. Lavedan, *L'architecture gothique religieuse*, p. 30.

¹⁰⁴⁹ Mills, "A group of catalan", p. 413.

(2/268c)¹⁰⁵⁰. Incluso en la cabecera estas ménsulas se remeten de forma clara en los soportes que sustentan el arco de medio punto sobre el que se levanta cimborrio (fig. 2/266b). En este sentido, es conveniente mencionar tres datos que podrían estar relacionados con el inicio de las obras de remodelación de la iglesia, que comenzaron seguramente por el presbiterio. El primero es la donación que Jaime I hizo en 1271 *ad opus domus et monasterii nostri*¹⁰⁵¹ que lleva a pensar que la iglesia seguía o volvía a estar en obras de nuevo¹⁰⁵². El segundo lo constituye la relación del traslado de los restos de la reina Violante de Hungría y de su hija Sancha a unos sencillos sarcófagos empotrados a derecha e izquierda del presbiterio (figs. 263a y 263b). Este traslado, efectuado el 23 de octubre de 1275, consta en un calendario del monasterio del siglo XIV y que todavía se conserva en el que se lee: *Transllata est domina Yoles, Regina Aragonum, et Sancia filia ejus, anno Domini MMCCCLXXV*¹⁰⁵³. El tercero es el perfil de los nervios que sostienen la bóveda de crucería del presbiterio que es diferente al del resto de tramos de la iglesia y se conforma por un baquetón almendrado, flanqueado de otros dos de sección circular que reposan sobre la base rectangular (núm. 13). Un tipo de nervio que, conforme a Mills, recuerda más al siglo XIII que al XIV por incorporar el baquetón almendrado, un motivo decorativo utilizado en las primeras obras góticas de la *Ile-de-France* y que, aunque tuvo poca repercusión en el reino de Aragón, fue aplicado en algunos edificios fechados en la segunda mitad del siglo XIII, por ejemplo: en la catedral de Valencia, iniciada en 1262; en el claustro de la catedral de Tortosa, fechado a finales del siglo XIII; o en las iglesias de San Salvador de Sagunto y Santa Anna de Barcelona, de las que se desconoce su fecha de fundación¹⁰⁵⁴. Todavía más cerca del cenobio, en el claustro de la Seu Vella de Lleida, concretamente los tramos de crucería de la galería este, también presentan esta moldura decorativa; de hecho, el perfil es prácticamente idéntico al del presbiterio de Vallbona, con la única diferencia de que en el claustro de la Seu el baquetón se enmarca por dos aristas de ángulo recto (figs. 2/441c y 2/441d). Conforme a Niñá¹⁰⁵⁵, la panda este debió de ser erigida en una primera fase constructiva que ya estaría en marcha hacia 1276 y que debió de finalizar aproximadamente con el propio siglo¹⁰⁵⁶. Así pues, es posible que

¹⁰⁵⁰ Si se observa con atención, puede verse como el tamaño de la piedra es diferente y como los ladrillos han sido partidos sin respetar su integridad para colocar el conjunto de la ménsula con ladrillos de otro tamaño y tipo de material. Un caso similar ha sido señalado por Martínez de Aguirre en el claustro del monasterio de Poblet en cuya galería sur todavía se conservan restos de unos arcos de medio punto que testimonian la voluntad de proyectar un tipo de cubierta distinto al que hoy vemos. Para la construcción de las bóvedas de crucería fue necesario remeter ménsulas en el muro de la iglesia, alterando su ordenado aparejo; solución que también ha observado en el muro del refectorio: Martínez de Aguirre, "Monasterios cistercienses", pp. 351-357.

¹⁰⁵¹ Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, p. 104.

¹⁰⁵² Los autores que han defendido la existencia de dos épocas constructivas, no han propuesto ninguna cronología aproximada para el inicio de la segunda obra: Puig; De Falguera; Goday, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, III, p. 410. Lavedan, *L'architecture gothique religieuse*, p. 30-31. Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, pp. 62-63. En mi opinión, debió de ser en una fecha cercana a la donación de Jaime I, no solo por su importancia, sino porque vuelve a nombrarse la *opus domus*.

¹⁰⁵³ Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, p. 96.

¹⁰⁵⁴ Mills, "A group of catalan", pp. 412-415. Recientemente Navarro, por el tipo de nervio que entronca la clave polar y por las características formales de la misma, ha considerado que pudo ser construida quizá a mediados del siglo XIII: Navarro, *Bóvedas valencianas de crucería*, p. 177.

¹⁰⁵⁵ Niñá, *L'escultura del segle XIII*, pp. 129-133.

¹⁰⁵⁶ Niñá se basa en el estudio de Lorés y Conejo en el que relacionaron la lápida de Gombau Ricart (1276), localizada en el muro de los pies de la iglesia, cerca de la puerta de la Epístola, con una donación para la construcción de la capilla de San Esteban. Este dato les permitió fechar este sector a finales del siglo XIII y corroborar que en ese momento ya se estaría trabajando en la obra del claustro: Lorés, I.; Conejo, A. *El claustre de la Seu Vella de Lleida: arquitectura, escultura i evolució constructiva*. Lleida, 2004, p. 27. Cfr. Niñá, *L'escultura del segle XIII*, p. 131.

este tipo de nervio sea una transición entre los que tienen un baquetón de sección circular y aquellos que se presentan con el baquetón decorado por un filete dorsal, aunque también es posible que simplemente se trate de un rasgo característico de la zona, pues este mismo tipo de nervio se encuentra en la iglesia de Santa Maria de Guimerà (fig. 2/318) y, otro muy similar aunque más sencillo, fue utilizado en las bóvedas de la sala capitular del monasterio de Vallbona (fig. 2/289a)¹⁰⁵⁷. Todo ello me lleva a pensar que la bóveda del presbiterio de Vallbona debió de comenzarse en una fecha cercana a 1271: se levantaron los muros, se abrieron los ventanales de la cabecera, se remetieron las ménsulas y se cerró con bóveda de crucería. Mi propuesta es que, la nueva cubierta del ábside principal estaría concluida en 1275, cuando fueron trasladados los restos de la reina Violante de Hungría y su hija Sancha¹⁰⁵⁸.

En el resto de los tramos de la iglesia todos los nervios¹⁰⁵⁹ que sostienen las bóvedas de crucería presentan el característico filete dorsal, una innovación decorativa que, como ya se ha referido, fue usada por primera vez en la capilla de Sant Salvador de la catedral de Tarragona antes de 1302¹⁰⁶⁰. En estas fechas, Vallbona había recibido un importante legado de Jaime II, quien en 1292 confirmó las donaciones al monasterio otorgadas por parte de su abuelo Jaime I. Asimismo, coincide con el mandato de la abadesa Blanca d'Anglesola, iniciado en 1294 y que se prolongó hasta 1328, periodo en el que debieron de erigirse las mencionadas bóvedas de crucería. Así parecen indicarlo las claves de bóveda ornadas con motivos heráldicos de los tramos segundo y cuarto de la nave. El primero, exhibe un escudo triangular, con la punta redondeada y con el palado del rey de Aragón, que pertenecería a Jaime II, vinculado al cenobio, como queda dicho, al renovar unas donaciones de su predecesor Jaime I (fig. 2/277)¹⁰⁶¹. El segundo, de tipología muy similar al anterior, presenta un campo con nueve fajas vibradas perteneciente a la familia Anglesola (fig. 2/278). Recordaremos que algunos lo han identificado con la abadesa Eldiarda d'Anglesola, quien rigió el monasterio entre 1246 y 1258¹⁰⁶². No obstante, el hecho que los abades y las abadesas no empleasen escudos familiares en su propia heráldica hasta el siglo XIV¹⁰⁶³, junto con los datos anteriormente expuestos que permiten proponer una nueva hipótesis sobre la cronología de construcción de las bóvedas, me llevan a sugerir si este escudo de armas, en vez de aludir a Eliarda, no pertenece sino a su sucesora de la misma saga

¹⁰⁵⁷ En este sentido, Mills consideró la posibilidad de que en su día existieran más estructuras arquitectónicas cercanas a Vallbona de les Monges y Guimerà que presentaran este mismo motivo decorativo en los nervios cruceros: Mills, "A group of catalan", p. 415.

¹⁰⁵⁸ Algunos investigadores sostienen que el ventanal del ábside de Vallbona es una versión reducida del de la fachada principal de la iglesia del monasterio de Santes Creus, que según las últimas investigaciones ha sido fechado *ante quem* 1300: Ainaud, et al. *Els vitralls del Monestir*, pp. 25-27. Virgili, "Introducció", p. 25. Las tracerías del de Vallbona son más sencillas que las de Santes Creus, por lo que quizá el devenir de los hechos ocurriera a la inversa: primero Vallbona y luego Santes Creus.

¹⁰⁵⁹ Los nervios se corresponden al compuesto por un baquetón decorado por un filete dorsal y enmarcado por un bocetele, seguido de una media caña y un bocel que, combinados por una arista de ángulo recto, lo unen a la base rectangular (núm. 18).

¹⁰⁶⁰ Capdevila, *La Seu de Tarragona*, p. 41.

¹⁰⁶¹ Durante una década y hasta 1295, cuando se firmó el Tratado de Anagni, el rey Jaime II utilizaba un escudo cuartelado: 1 y 4 Aragón, 2 y 3 Sicilia. Sin embargo, a partir de su renuncia del reino insular, el escudo que utilizó el rey, según muestran sus sellos, es el tradicional de Aragón, conformado por cuatro palos de gules sobre campo de oro, es decir, el que figura en esta clave de bóveda. Sobre los sellos del rey: De Sagarra, F. *Sigil·lografia catalana: inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*. Barcelona, 1916, pp. 119-122.

¹⁰⁶² Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, pp. 83-88.

¹⁰⁶³ Sobre este tema véase los apartados 4.2.1. *La iglesia* y 4.2.2. *El claustro* del presente capítulo.

familiar: Blanca de Anglesola¹⁰⁶⁴. La abadesa utilizó sus armas para decorar las claves de bóveda de las construcciones realizadas bajo su mandato, mecanismo de promoción y de exhibición y perpetuación en la memoria de las audiencias que puede encontrarse también en otros lugares cercanos como el monasterio de Poblet donde, en fechas muy próximas, se exhibe la heráldica del abad promotor Ponce de Copons (1316-1348)¹⁰⁶⁵. Otro testimonio documental puede corroborar que la construcción de las bóvedas pudo haberse realizado, e incluso, finalizado, durante el mandato de Blanca d'Anglesola: la resolución capitular que firmó el 23 de febrero de 1313¹⁰⁶⁶. En ella, la abadesa agradecía perpetuamente los beneficios, castillos, pueblos, réditos censales perpetuos y otras especies de limosna que habían recibido de nobles señoras que vistieron el hábito y de venerables personas seculares, refiriéndose también a la miseria que sufrieron las monjas durante la época de las obras del monasterio y por la opresión de los acreedores. Igualmente, recordaba a las abadesas y monjas difuntas que soportaron las privaciones y trabajos de una fatiga inmensa, sobre todo aquellas que fueron fundadoras del monasterio y, por consiguiente, que sufrieron el peso del día y del calor o los trabajos y angustias imponderables. Este documento no era sino un acto de agradecimiento a los nobles benefactores que habían realizado favores y donaciones desde la fundación del monasterio, acto de agradecimiento realizado al iniciarse las obras de la iglesia o, incluso, al concluirse bajo su mandato¹⁰⁶⁷. Es decir, en él la abadesa quiso celebrar el inicio o el fin de las obras y, al tiempo rememorar tanto a benefactores como a las hermanas que habían sufrido las penurias en beneficio de la edificación. Si se acepta esta hipótesis podríamos acotar las cronologías y establecer el año 1313 como fecha aproximada para la construcción de las bóvedas de la iglesia.

En cualquier caso, es difícil pensar que después de la muerte de Blanca d'Anglesola el cenobio pudiera afrontar unas obras de tal envergadura, pues recientemente se ha dado a conocer un convulso período que vivió Vallbona entre los años 1328 y 1337, a raíz de la elección de la nueva abadesa¹⁰⁶⁸. Conforme a Sans, el proceso electivo fue presidido por el abad Ponce de Copons de Poblet como delegado de Cîteaux, quién propuso a su consanguínea Elisenda de Copons¹⁰⁶⁹. Sin embargo, la comunidad eligió a Aldiarda d'Anglesola, emparentada con la prelada difunta, por lo que el abad, molesto con la actitud de las religiosas, se negó a bendecir a la nueva abadesa, a pesar

¹⁰⁶⁴ Entre la escasa documentación conservada sobre el proceso constructivo del monasterio, no es posible encontrar ninguna referencia a donaciones por parte de miembros de la familia Anglesola no pertenecientes a la comunidad de monjas a la obra de la iglesia. Por lo que el escudo parece que solo puede ser atribuido, en este caso, a Blanca de Anglesola. Además, las abadesas que siguieron a doña Blanca también utilizaron la heráldica familiar como testimonio de su promoción en las obras que financiaron.

¹⁰⁶⁵ Domenech, *Historia y arquitectura*, pp. 247-248.

¹⁰⁶⁶ El documento transcrito puede consultarse en Sans, *El Llibre Verd*, pp. 177-180. Piquer, "Cartulari de Vallbona", pp. 99-101, doc. 29. Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, pp. 177-180.

¹⁰⁶⁷ Piquer ya indicó que la abadesa Blanca d'Anglesola daba a entender en esta resolución capitular que en esta fecha la obra aún no estaba finalizada, aunque considera que no se refiere al templo, sino a espacios regulares: Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, p. 140.

¹⁰⁶⁸ Sans, "Aldiarda d'Anglesola, priora i abadessa", pp. 119-150. El autor narra el devenir de los hechos aludiendo constantemente a una relación de documentos que, junto a Ramon Sarobe Huesca y con el patrocinio de la Agència Catalana del Patrimoni Cultural, han reunido en una colección diplomática del monasterio de Vallbona de les Monges. Según indica el autor, durante la redacción de su artículo, el compendio de fuentes textuales que próximamente será publicado todavía se encontraba en la última fase de revisión, por lo que la numeración de los documentos no era la definitiva. Teniendo en cuenta que a 18 de marzo de 2021 todavía no se ha publicado dicha colección, citaré estos documentos según su datación, como ha hecho Sans en su artículo.

¹⁰⁶⁹ *Ibidem*, p. 130.

de haber recibido el voto afirmativo de todas las monjas menos de dieciséis¹⁰⁷⁰, una formalidad necesaria para poder ejercer el cargo. La electa y sus defensoras denunciaron el caso al prelado de Cîteaux y a los reyes de Aragón, especialmente a la reina Leonor¹⁰⁷¹, para que intercedieran en la situación. En realidad, el problema principal de la comunidad en estas fechas fueron los enormes gastos a los que tenían que hacer frente, tanto por el mantenimiento de la congregación como por las importantes obras realizadas en el complejo monástico¹⁰⁷². Asimismo, consta que en 1327 el monasterio tenía una deuda de 35.000 sueldos barceloneses con acreedores, principalmente judíos, de Tàrrega y de Montblanc a los que habían solicitado algunos créditos para revertir de forma momentánea las necesidades más urgentes del cenobio¹⁰⁷³. Por este motivo, el 11 de junio de 1328, Alfonso IV decidió enviar a Vallbona a su hostiero Guillem de Bonencontre para que se ocupara de gestionar la situación¹⁰⁷⁴, aunque la denuncia por parte de la abadesa electa de la actuación partidista del hostiero¹⁰⁷⁵, conllevó el nombramiento del portero Guillem de Queraç como nuevo mediador y administrador de la economía del cenobio¹⁰⁷⁶. Sin embargo, la falta de una responsable jurídica de la comunidad motivó la aparición de problemas que afectaron principalmente a la percepción de las contribuciones y derechos del cenobio, lo que a su vez provocó un decrecimiento de los ingresos de la comunidad¹⁰⁷⁷. La deplorable situación económica llegó a conocimiento del abad general de Cîteaux, quien autorizó a las religiosas el 26 de noviembre de 1329 para que arrendaran los frutos de sus propiedades y derechos¹⁰⁷⁸, y envió al rector de Sainte-Marie de Villelongue, un monasterio cisterciense situado al norte de la actual región francesa de l’Aude, con el encargo específico de administrar el monasterio de Vallbona mientras duraba la vacante de abadesa¹⁰⁷⁹. Esta situación, que se complicó todavía más pero que ultrapasa los límites de esta tesis doctoral¹⁰⁸⁰, se prolongó en el tiempo hasta 1337, cuando las intervenciones de los monarcas y seguramente la presión del abad general de Cîteaux motivaron la elección de una nueva abadesa, en ese caso Alamanda d’Avinyó, documentada por primera vez el 10 de marzo¹⁰⁸¹. Así las cosas, teniendo en cuenta que el último tramo de la nave exhibe en la clave de bóveda

¹⁰⁷⁰ Según Sans, la comunidad estaba integrada por poco más de cincuenta monjas, pues un documento fechado el 25 de abril de 1328 registra que un total de dieciséis monjas no respaldaron a Aldiarda d’Anglesola, mientras que en otro del 13 de junio de 1328, afirma que las favorables fueron más de treinta y ocho: *Ibidem*, pp. 130 y 148, nota 47.

¹⁰⁷¹ Consta que la reina Leonor sentía una verdadera preocupación por el cenobio, tal y como se desprende de la súplica a su esposo, el rey Alfonso IV, que hacia 1329 hizo a favor de las monjas: *la qual tenia tant particular compte ab la dita casa, que nos feia electió de Abbadessa ni cosa alguna en dit monestir, que nos donàs de tot particular compte a ella, segons apar amb moltes lletres sues, les quals tenen guardades en lo Arxiu de dit monestir, encarregant contínuament lo bon govern de dita casa, y assó fabia per lo gran amor y devoció que aportave a dites devotes religioses, y en sa companyia tenia una o dos religioses de dita casa per a ajudarli a dit offici*: Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, p. 118.

¹⁰⁷² Sans, “Aldiarda d’Anglesola, priora i abadessa”, p. 130.

¹⁰⁷³ Documento de 23 de mayo de 1327. Cfr. *Ibidem*, p. 148, nota 54. Para solucionar esta situación, Alfonso IV concedió el aplazamiento del pago de las deudas que tenía el cenobio con sus acreedores durante siete años, de manera que los 35.000 sueldos fueran repartidos y satisfechos en la proporción de 5.000 sueldos cada año: documento de 15 de mayo de 1328. Cfr. *Ibidem*, p. 148, nota 59.

¹⁰⁷⁴ Documento del 11 de junio de 1328. Cfr. *Ibidem*, p. 148, nota 57.

¹⁰⁷⁵ Documento del 13 de junio de 1328. Cfr. *Ibidem*, p. 148, nota 61.

¹⁰⁷⁶ *Ibidem*, pp. 132-133.

¹⁰⁷⁷ *Ibidem*, p. 133.

¹⁰⁷⁸ Documento del 26 de noviembre de 1329. Cfr. *Ibidem*, p. 148, nota 68.

¹⁰⁷⁹ Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, p. 118.

¹⁰⁸⁰ Para ampliar sobre el tema remitir nuevamente a: Sans, “Aldiarda d’Anglesola, priora i abadessa”, pp. 119-150.

¹⁰⁸¹ Sans, “Aldiarda d’Anglesola, priora i abadessa”, pp. 142-143.

la heráldica de los Anglesola, que después de la prelatura de Blanca d'Anglesola el cenobio presentaba una situación económica lamentable, acaso por una importante inversión en obras de mejora en el cenobio, y que la iglesia ya debía de estar culminada cuando Elisensa de Copons fue nombrada abadesa en 1340¹⁰⁸², es lógico pensar que la construcción de las bóvedas de crucería del transepto y la nave de la iglesia sucediera durante el abadiato de Blanca d'Anglesola¹⁰⁸³.

4.4.2. *El claustro*

En el monasterio femenino de Vallbona de les Monges el claustro se encuentra ubicado en el ángulo formado por el muro sur de la nave de la iglesia y la sala capitular, adosada excepcionalmente a la misma nave y al brazo sur del transepto (fig. 2/279). De planta trapezoidal, presenta importantes diferencias entre las cuatro galerías, siendo la este y la sur las más tempranas (figs. 2/280a y 2/280b). Las bóvedas presentan el nervio conformado por un baquetón combinado con un talón mediante una arista de ángulo recto (núm. 7), también utilizado el cimborrio y la galilea del monasterio cisterciense de Poblet (figs. 2/285a, 2/5a y 2/18). De acuerdo con la historiografía, el claustro debió de proyectarse entre finales del siglo XII y principios del XIII conforme a las características formales y ornamentales que presenta¹⁰⁸⁴; y precisamente su cronología edilicia, contemporánea a la del crucero de la iglesia de Poblet, puede ser un argumento más para fechar la edificación del nártex populetense en este mismo arco cronológico.

La galería oriental del claustro de Vallbona presenta cinco tramos constituidos por triple arquería de medio punto entre pilares y bajo arcos envolventes apuntados, cuyos tímpanos están decorados con óculos que derivan del rosetón de Santes Creus (figs. 2/281a y 2/204b)¹⁰⁸⁵. Por otro lado, la panda sur, más austera y corta, se conforma por tres tramos de triple arquería de medio punto, que carecen de arcos envolventes, más

¹⁰⁸² Es necesario recordar que se atribuye a Elisenda de Copons la proyección o, como mínimo, la finalización del cimborrio-campanario construido en el tercer tramo de la nave de la iglesia: Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, pp. 123-124. Petit, "Aportacions a l'estudi del monestir", p. 89. Para su construcción fue necesario proyectar arcos formeros en los muros, cuyos arranques se encastan claramente en los del arco perpiaño de la bóveda de crucería, evidenciando así que su construcción no estaba prevista al proyectar las crucerías. De hecho, Piquer señala la gran incógnita que supone saber como se sostiene teniendo en cuenta que no lo hace ni por contrafuertes suficientes, ni sobre columnas y tampoco por muros que arranquen de suelo: Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, pp. 123-124.

¹⁰⁸³ Sans recuerda que la iglesia de Vallbona fue consagrada el día 5 de diciembre de 1379, durante el abadiato de Saurena d'Anglesola (1379-1392) por el obispo de Neopatria, por lo que considera que el templo debió de ser finalizado en unas fechas cercanas: Sans Travé, J.J. *El Monestir de Santa Maria de Vallbona. Història, Monaquisme i Art*. Lleida, 2010, p. 52. Idem, "Aldiarda d'Anglesola, priora i abadessa", p. 146, nota 19. Cabe recordar que consta la celebración de misas desde 1232, así como también la constante adición de algunos elementos arquitectónicos en la iglesia, como el cimborrio-campanario de Elisenda de Copons (1340-1348). En este sentido, Altisent advirtió de la transformación de los vanos originales del brazo derecho del crucero y del ábside central durante el siglo XIV, pues en 1367 consta el pago del vitral a Guillem Daví de l'Espluga: Altisent, A. *Fitxes i notes d'arxiu sobre monestirs de monges cistercenques a Catalunya*. Barcelona, 1972, pp. 7 y 16. Así pues, la consagración en 1379 no implica necesariamente que fuera por la finalización de las bóvedas de crucería.

¹⁰⁸⁴ Entre otros: Gonzalvo Bou, G. "Santa Maria de Vallbona. Claustre". En: Pladevall Font, A. (dir.), *Catalunya Romànica. El Segrià, Les Garrigues, El Pla d'Urgell, La Segarra, L'Urgell*. Vol. XXIV. Barcelona, 1997, pp. 576-577. Camps Sòria, J. "Notes sobre l'escultura del claustre de Vallbona de les Monges". En: *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*. Vol. I. Barcelona, 1998-1999, p. 239. Martínez de Aguirre, "Monasterios cistercienses", p. 354-357 y 359. Petit, "Les etapes constructives", pp. 77-81. Idem, "Aportacions a l'estudi del monestir", pp. 78-79.

¹⁰⁸⁵ Esta relación ya fue señalada por Martínez de Aguirre, "Monasterios cistercienses", p. 359. Recordaremos que el rosetón de Santes Creus debió de ser colocado en algún momento entre 1191 y 1211: Vives, "El proyectado claustro cisterciense", p. 340.

uno que debió de ser añadido durante el siglo XV, según se deduce de la heráldica que lo decora (figs. 2/281b y 2/283)¹⁰⁸⁶. Aunque los muros en que apoyan las dos galerías románicas han sido posteriormente muy alterados, se puede concluir que su estructura se asemeja a la de Poblet y especialmente a la del claustro tarraconense en el modo en que apean los arcos de las bóvedas, pues una columna recibe los arcos fajones mientras los nervios cruceros se insertan en bisel sin soportes propios (fig. 2/285b). Sin embargo, ninguno de los tramos del claustro valbonense presenta claves de bóveda decoradas, sino que los nervios se entrecruzan manteniendo sus molduras y sin remarcar la tortera (fig. 2/286). Asimismo, el repertorio decorativo basado en hojas de lirio nervadas con y sin volutas, entrelazos perlados con piñas y pinjantes en forma de frutos, relacionan el cenobio femenino una vez más con los claustros de Poblet y Tarragona (fig. 2/282)¹⁰⁸⁷. De acuerdo con Martínez de Aguirre, en la ornamentación de Vallbona se manifiesta el uso de repertorios de tradición local trabajados con ánimo simplificador, así como una selección del repertorio tarraconense a partir de pautas más austeras y aniconísticas tradicionales del Císter¹⁰⁸⁸. Por otro lado, conviene subrayar la investigación de Español, quien ha considerado que los capiteles integrados en la portada monumental del brazo norte del transepto de la iglesia de Vallbona presentan suficientes afinidades formales con los de las mencionadas galerías claustrales para considerarlos obra de un mismo taller (figs. 2/270c y 2/270d)¹⁰⁸⁹. De este modo, y teniendo en cuenta que la autora propone una fecha cercana a 1225 para la talla de tímpano (fig. 2/270b)¹⁰⁹⁰, el uso del mismo repertorio en la iglesia y la puerta del transepto, la derivación y vinculación con el rosetón de Santes Creus y su relación arquitectónica y decorativa con los claustros de Tarragona y Poblet, corroboran el arco cronológico propuesto por la historiografía para la edificación de las galerías vallbonenses¹⁰⁹¹ y, en consecuencia, para el uso del perfil de nervio de sus bóvedas de crucería.

No obstante, en este caso la discordia se encuentra en cuál de las dos pandas fue erigida en primer lugar. Para una parte de la historiografía, el claustro debió de iniciarse a finales del siglo XII por la galería sur por la carencia de algunos elementos arquitectónicos y ornamentales respecto a la este, el uso de bóvedas de crucería menos pronunciadas y por la presencia en este costado de espacios necesarios para la vida cotidiana: la cocina, el refectorio, el calefactor y el escritorio¹⁰⁹². Sin embargo, otros

¹⁰⁸⁶ En algunos de los pilares fueron grabados los señales heráldicos de los Caldes, detalle que indica que debieron de ser esculpidas en los períodos abaciales de Blanca de Caldes (1422-1446) y Aldonça de Caldes (1455-68): Camps, "Notes sobre l'escultura", p. 239. Gonzalvo, "Santa Maria de Vallbona de les Monges. Claustre", pp. 576-577.

¹⁰⁸⁷ Sobre el análisis de la decoración esculpida del claustro de Vallbona de les Monges véase: Camps, "Notes sobre l'escultura", pp. 237-243.

¹⁰⁸⁸ El autor afirma lo mismo para los claustros de Poblet y Santes Creus: Martínez de Aguirre, "Monasterios cistercienses", p. 356. En la misma línea ya se había postulado Camps, "Notes sobre l'escultura", pp. 239-240.

¹⁰⁸⁹ Español Bertrán, F. "Santa Maria de Vallbona. Portada". En: Pladevall (dir.), *Catalunya Romànica*, Vol. XXIV, pp. 578-580.

¹⁰⁹⁰ Para Español, el tímpano de la portada del transepto se aleja por su planteamiento y estilo del resto de la escultura de Vallbona, incluso de los capiteles de la misma puerta, por lo que propone la hipótesis de que fuera ejecutado fuera del monasterio por el escultor rosellonés Ramon de Bianya. Después de su trabajo en la Seu de Lleida (1220-1225) habría realizado algunas obras para Vallbona y Anglesola, cronología que encaja con el proceso constructivo de la iglesia cisterciense, pues la zona del transepto ya debía de estar construida conforme a la noticia de la institución de una lámpara en honor a la Virgen en el altar mayor: Español, "Santa Maria de Vallbona. Portada", pp. 578-580.

¹⁰⁹¹ Martínez de Aguirre, "Monasterios cistercienses", p. 356.

¹⁰⁹² De Dalmases; José, *Història de l'Art Català*, II, pp. 80-81. Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, pp. 62 y 104. Gonzalvo, "Santa Maria de Vallbona. Claustre", pp. 576-577.

estudios han considerado que su sencillez arquitectónica y la ausencia de decoración son argumentos insuficientes para suponer una alteración del orden constructivo habitual: no es extraño encontrar mayor ornamentación en la galería este, donde normalmente se ubica la sacristía y la sala capitular, que en las restantes, como también ocurre en los claustros tarraconense y populetense¹⁰⁹³. Es decir, la relevancia de la galería que integra espacios canónicamente importantes, repercutiría en una mayor ornamentación.

Por último, en la panda norte del claustro (fig. 2/280c) fue utilizado un tipo de nervio más avanzado en términos cronológicos, conformado por un baquetón decorado por un filete dorsal enmarcado por un bocel y una mediacaña, combinados por una arista de ángulo recto, que lo unen a la base rectangular (núm. 24), y también utilizado en un edificio de la provincia del Urgell muy cercano al cenobio: en la iglesia de Sant Miquel de Ciutadilla (fig. 2/356). De forma general, la historiografía ha catalogado esta panda del claustro vallbonense como gótica y construida durante el mandato de las abadesas Anglesola¹⁰⁹⁴ por la insistencia de su heráldica en diferentes soportes¹⁰⁹⁵: en la portada de la sala capitular (figs. 2/288a y 2/288b), en las celosías y capiteles de los vanos abiertos al jardín del claustro (figs. 2/284a, 2/284b y 2/284c) y en una de las claves de bóveda, la que corresponde al tramo MVa-CI-11 (fig. 2/287). La falta de documentación hace difícil concretar la cronología en que pudo haber sido construida esta galería, aunque el tipo de clave de bóveda utilizado en estos tramos es muy particular y puede ser sugerente¹⁰⁹⁶, pues como se ha constatado en los otros casos, fue utilizado en el claustro del monasterio de Santes Creus, edificado entre 1313 y 1341, y en el atrio del abad de Copons del monasterio de Poblet, fechado entre 1336 y 1348, cronologías relativamente cercanas a las de la obra de la iglesia parroquial de Ciutadilla, donde se usó el mismo nervio crucero en las bóvedas. De este modo, es lógico pensar que la edificación de la galería norte del claustro pudo haber tenido lugar entre los mandatos de Blanca y Berenguera d'Anglesola.

Sin embargo, anteriormente se ha mencionado la dificultad económica y administrativa que debió de existir en el cenobio después de la muerte de Blanca de Anglesola. Recordaré que Sans advirtió el convulso período que vivió Vallbona entre los años 1328 y 1337 a raíz de la elección de Aldiarda de Anglesola como abadesa y las elevadas deudas que acumulaba el monasterio, situación que seguramente no permitió afrontar el coste de una obra arquitectónica como fue la del claustro. Por otro lado, creo que es necesario llamar la atención sobre las piñas que fueron esculpidas en las tracerías de los vanos que se abren al jardín, entre los escudos que campean las fajas vibradas de los Anglesola (figs. 2/284a y 2/284c). Es posible que

¹⁰⁹³ Puig; De Falguera; Goday, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, III, pp. 477-478. Lambert, *El arte gótico en España*, pp. 89 y 111. Carbonell Esteller, E. *L'art romànic a Catalunya. Segle XII*. Vol. II. Barcelona, 1975, p. 82. Martínez de Aguirre, "Monasterios cistercienses", pp. 356-357.

¹⁰⁹⁴ Éstas son Blanca de Anglesola (1294-1328), Berenguera de Anglesola i de Pinós (1348-1377), Sibilla de Anglesola (1377-1379) y Saurena de Anglesola (1379-1392). Además, recientemente Sans ha dado a conocer la elección de la priora Aldiarda de Anglesola como abadesa en 1328. Sin embargo y como ya avanzamos en el lugar correspondiente, la negativa de bendecirla como tal por parte de Ponce Copons, conllevó un período de crisis administrativa y también económica que duró hasta el nombramiento de Elisensa de Copons en 1340: Sans, "Aldiarda d'Anglesola, priora i abadessa", pp. 119-150.

¹⁰⁹⁵ Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, pp. 139-140. Gonzalvo Bou, G. "Santa Maria de Vallbona. El claustre". En: Pladevall (dir.), *Catalunya Romànica*, XXIV, p. 577. Gonzalvo i Bou, G. "El monestir de Vallbona de les Monges". En: Pladevall (dir.), *El gòtic a Catalunya*, II, pp. 212-214. Sans, *El Monestir de Santa Maria*, pp. 213-216.

¹⁰⁹⁶ El cuerpo de la clave es grande, cilíndrico, moldurado como los nervios y con los arranques esculpidos en cruz.

pueda tratarse de un elemento decorativo más, como las hojas y los entrelazos que también las acompañan, pero el hecho de que Berenguera de Anglesola también hiciese uso del apellido Pinós, me lleva a considerar como plausible que sean emblemas parlantes que aludirían específicamente a esta abadesa. De este modo, sería posible acotar entre 1344 y 1377 el marco cronológico en que pudieron ser levantadas las bóvedas en esta galería, pues cabe añadir que Berenguera había ocupado el importante cargo de tesorera, antes de ser nombrada abadesa, entre los años 1344 y 1348, un momento en que ya se había superado la crisis financiera y administrativa en el cenobio¹⁰⁹⁷.

4.4.3. *La sala capitular*

La sala capitular de Vallbona de les Monges se dispone adosada al muro sur de la nave, adyacente su cabecera al brazo sur del crucero (fig. 2/288a), de modo que su eje es paralelo al del templo, una localización del todo inusual ya que ocupa el lugar que normalmente se destina al claustro. Su forma rectangular también supone una excepción, pues ocupa en longitud lo mismo que los dos tramos adyacentes de la nave del templo, aunque su anchura es mayor, como puede advertirse en planta. Estas particularidades han generado disparidad de opiniones en cuanto a su cronología, pero también sobre el posible uso que pudo tener originalmente. Por ejemplo, Piquer, aunque no propone una cronología para el conjunto de la sala, consideró que la portada debió de ser construida en el siglo XIV durante el mandato de las abadesas Anglesola¹⁰⁹⁸, igual que la panda norte del claustro, la finalización del templo y la capilla del *Corpus Christi* (fig. 2/267), por la reiterativa presencia de su heráldica¹⁰⁹⁹. Un poco más concreto fue Gonzalvo, quien propuso atribuir la construcción de la sala capitular a Berenguera o Sibil·la de Anglesola¹¹⁰⁰. Por otro lado, Petit ha propuesto identificar en ella la primitiva iglesia de Santa Maria la Vella de Vallbona, de la que no se ha encontrado ningún rastro arqueológico a pesar de aparecer documentada constantemente desde el siglo XII¹¹⁰¹. Esto explicaría, conforme a la autora, que toda la construcción del monasterio parezca girar alrededor de este espacio, la presencia de una ventana aspillerada en el muro frontal, que hoy carece de sentido porque está tapiada por el muro del transepto, y las dimensiones de la sala, más propias de una iglesia¹¹⁰². Una hipótesis que Sans, posteriormente, ha descartado por considerar que la primitiva iglesia de Vallbona debía de encontrarse a unos 200m de la iglesia actual¹¹⁰³.

¹⁰⁹⁷ Esto se deduce por la construcción del cimborrio-campanario sobre el tercer tramo de la iglesia, atribuido a la abadesa Elisenda de Copons (1340-1348): Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, pp. 123-124. Petit, "Aportacions a l'estudi del monestir", p. 89.

¹⁰⁹⁸ Con las abadesas Anglesola del siglo XIV se refiere a Blanca d'Anglesola (1294-1328), Berenguera d'Anglesola i de Pinós (1348-77), Sibil·la d'Anglesola (1377-79) i Saurena d'Anglesola (1379-92): Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, pp. 100-102; 113-117; 125-132.

¹⁰⁹⁹ Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, p. 101.

¹¹⁰⁰ Gonzalvo, "El monestir de Vallbona de les Monges", pp. 211-214.

¹¹⁰¹ Petit, "Aportacions a l'estudi del monestir", pp. 80-81.

¹¹⁰² *Ibidem*, pp. 81-82.

¹¹⁰³ El autor afirma que al construirse el complejo cenobítico dejó de ser frecuentada por la comunidad monástica, pero subsistió como centro de culto. El rector encargado de Santa Maria la Vella presidía los actos litúrgicos del cenobio, al menos hasta finales del siglo XIII, además de ejercer de notario del monasterio por privilegio del rey Jaime I desde abril de 1277: Sans, *El Monestir de Santa Maria*, p. 85. Por otro lado, en el siglo XIV todavía consta la existencia de esta primera iglesia, pues *Jacobi Piquerii, rectori et notarii publici ecclesie Sancte Marie Veteris Vallbone*

No obstante, dejando de un lado esta cuestión y centrándonos en el argumento de esta tesis, es importante llamar la atención sobre esta sala por el perfil de nervio que presenta en los dos tramos de crucería que la conforman porque, como se ha mencionado anteriormente, incorpora el baquetón almadrado, en este caso sobre una base rectangular más ancha (núm. 14). Un nervio muy similar fue utilizado en la sacristía vieja del monasterio de Santa Maria de Benifassà, cubierta seguramente en el tercer cuarto del siglo XIII¹¹⁰⁴, y considerado por Navarro como uno de los perfiles más elementales de las crucerías góticas valencianas¹¹⁰⁵. De este modo, volvemos a encontrarnos un nervio de transición entre los que presentan un baquetón de sección circular en cabeza y los que incorporan el filete dorsal decorativo, que para Mills fue de uso frecuente en el gótico transicional y cisterciense¹¹⁰⁶. Aunque no se ha podido precisar cuándo fue remodelada la sala capitular, llama la atención la presencia de dos arcos cegados en el muro sur (figs. 2/289b, 2/289c, 2/289d y 2/289e), otro más en la parte alta de la panda norte del claustro, en el tramo adyacente al capítulo, tres arcos apuntados visibles desde el dormitorio de monjas (fig. 2/295) y la morfología que presenta la planta del claustro, pues lleva a sugerir la posibilidad de que anteriormente hubiera un espacio más amplio al actual, que ocuparía una parte del claustro y de la construcción que fue el dormitorio de monjas, del que desconocemos su uso. Así parece indicarlo también la presencia del vano abocinado que se abre en el muro este y que quedó cegado al construirse el brazo sur del transepto de la iglesia. En este sentido, algunos investigadores han considerado que la remodelación de la sala capitular pudo suceder a finales del siglo XIII o, quizá, durante el mandato de Blanca d'Anglesola¹¹⁰⁷, a quien se le atribuye la fachada (fig. 2/288)¹¹⁰⁸. Sin embargo, el perfil de los nervios cruceros parecen propios de una cronología un poco más temprana y cercana a la proyección del ábside de la iglesia, en el que también se aplicó el baquetón almadrado.

ejercía de notario en dos documentos, uno fechado el 15 de junio de 1359 y otro el 12 de noviembre de 1367: Altisent, "Fitxes i notes d'arxiu", pp. 7 y 16. De este modo, la hipótesis de Petit resultaría poco probable.

¹¹⁰⁴ Conforme a Martínez Buenaga, aunque los monjes fundadores y el abad Juan de Cortit, procedentes del monasterio de Poblet, ya se encontraban establecidos en el término de Benifassà en 1233, trece años más tarde las obras del monasterio probablemente habían sido interrumpidas y estarían muy poco avanzadas. Es lo que se deduce de la carta enviada por el papa Inocencio IV al rey Jaime I en 1246, en la que le indica "Que el Monasterio de Benifaçar, de la Orden Cisterciense, por Vos felizmente comenzado, lo acabéis, dotándolo y edificándolo de tal manera que, no pudiendo al presente mantener más de veintidós monjes, pueda cómodamente sustentar cuarenta". Poco después, en 1250, se tiene constancia de que la comunidad con el abad Guillem de Almenara en cabeza, se trasladó a las estancias definitivas, aunque la iglesia abacial no fue comenzada hasta 1264. Sin embargo, con la celebración de la primera misa el 29 de marzo de 1276 podemos deducir que la sacristía vieja ya debía de estar construida y en funcionamiento pues, además de tener acceso únicamente desde el brazo meridional de la iglesia, es el lugar donde se guardaban los ornamentos, la iluminaria y todo lo necesario para la celebración del culto: Martínez Buenaga, I. "Monasterio cisterciense de Benifassà". *Cistercium*, 196 (1994), pp. 133-135 y 159-160.

¹¹⁰⁵ Navarro, *Bóvedas valencianas de crucería*, p. 135.

¹¹⁰⁶ Mills, "A group of catalan", p. 412.

¹¹⁰⁷ A mi modo de ver, la losa sepulcral de esta abadesa sería la más temprana conservada en la sala. Sobre este tema véase el epígrafe 8.2. *La iglesia del monasterio de Vallbona: ¿una santa abadesa o el recuerdo de un rito singular?* de la tercera parte de la presente tesis doctoral.

¹¹⁰⁸ Petit, "Aportacions a l'estudi del monestir", p. 86. Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, p. 101. Gonzalvo i Bou, G. "El monestir de Vallbona", II, pp. 211-214.

4.5. El monasterio de Santa Maria de Vallsanta

Los restos del monasterio cisterciense femenino de Santa Maria de Vallsanta se encuentran a 2 kilómetros al oeste del núcleo urbano de Guimerà. El conjunto ocupa una parcela de unos 5.300 m², dividida en dos niveles¹¹⁰⁹. Dentro de este espacio, la estructura más fácilmente identificable y mejor conservada es la iglesia, situada en la esquina noroeste (figs. 2/296a y 2/296b).

De acuerdo con la historiografía, los orígenes de Vallsanta radican en el monasterio de la Bovera, fundado en 1195 a instancias de Pere de Tàrrega, cuya hija Elisenda de Tàrrega ejerció como primera abadesa de la rama cisterciense¹¹¹⁰. Seguramente el traslado del cenobio se debió a su posición geográfica o a la dificultad de la vida monástica por la escasez de agua y el complicado abastecimiento de alimentos¹¹¹¹. De hecho, Torres ha señalado que Vallsanta, además de estar cerca del río, dispuso de una infraestructura hidráulica de gran importancia: una acequia de riego que circulaba por el lado norte del conjunto monástico¹¹¹². En cualquier caso, el 7 de marzo de 1237 el papa Gregorio IX se dirigió al abad general de la orden del Císter para que trasladara algunas religiosas de la Bovera al nuevo edificio¹¹¹³, para poner en funcionamiento el complejo cenobítico e instaurar la regla de san Benito: *educat ad monasterium Vallissancte, noviter edificatum, ex monasterio de la Bovera aliquas moniales, que ibi institutum implantean*¹¹¹⁴. En 1245 el papa Inocencio IV expidió una bula en la que ponía bajo su protección el cenobio¹¹¹⁵ y pocos meses después, cuando el nuevo complejo arquitectónico ya debía de estar suficientemente avanzado, se realizó el traslado definitivo¹¹¹⁶. En este sentido, Capdevila supone que en ese momento el monasterio de Vallsanta, además de contar con un total de 23 religiosas, entre las que consta una abadesa, una priora, una enfermera, una preceptora, una sacristana, una camarera y una subcantora, ya debía de estar completamente edificado en base a un documento firmado en enero de 1247 en el que la abadesa y el convento, entre las que firman las dignidades mencionadas, nombran procurador a Berenguer Bonet para

¹¹⁰⁹ Vila Carabasa, J.M. “Recerca històrica i arqueològica al monestir cistercenc de Santa Maria de Vallsanta (2008-2010): primers resultats”. En: *Tribuna d’Arqueologia 2010-2011*. Barcelona, 2012, p. 213.

¹¹¹⁰ Capdevila, S. “El monestir cistercenc de Vallsanta (notes per a una monografia)”. *Quaderns d’història Tarraconense*, 7 (1988), pp. 6-7.

¹¹¹¹ Gonzalvo Bou, G. “Notes històriques d’una comunitat cistercenca”. En: *Guimerà. Vallsanta. El poble medieval, pas a pas. Monestir cistercenc de la Vall del Corb*. Lleida, 2016, p. 96.

¹¹¹² Torres Benet, M. “Actualització i assaig contextual de l’anàlisi arquitectònica del Monestir de Vallsanta i de la metafísica del Cister: *Ora et Labora*”. En: *Guimerà. Vallsanta*, p. 133.

¹¹¹³ Gonzalvo, aunque no lo justifica, consideró que durante el segundo mandato de Elisenda de Tàrrega (ca. 1215), debió de decidirse el traslado y, pocos años después, hacia 1235, debió de comenzarse a construir el nuevo cenobio: Gonzalvo, “Notes històriques”, p. 96. Esta sucesión cronológica fue propuesta anteriormente por Capdevila, “El monestir cistercenc de Vallsanta”, pp. 5-54. En relación con este argumento, quizá deba tenerse en consideración una escritura de 1211 que hace referencia a Vallsanta: “Pedro Garter, su mujer Ferraria y su hija G(ui)ll(erm)a venden al monasterio de Vallsanta una viña sita en Guimerà, por 252 sueldos barceloneses.= Testigos: R. de Cuaria=Guillermus de Guimerano=P. de Tàrrega”: Del Arco, R. “Noticia de algunos documentos interesantes”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 61 (1912), p. 18, doc. 36. Conforme a Vila, esta noticia es, en realidad, el resumen de un documento escrito a principios del siglo XX de un original hoy perdido procedente de la colegiata de Tamarite de la Litera, donde se enviaron los documentos de Vallsanta después de la desamortización. Por ello, el autor pone en duda su cronología y sugiere la posibilidad de que se trate de un error de transcripción. No obstante, añade, cabe la posibilidad de que originalmente existiera en Vallsanta alguna comunidad no cisterciense: Vila, “Recerca històrica i arqueològica”, p. 222.

¹¹¹⁴ Capdevila, “El monestir cistercenc”, p. 8.

¹¹¹⁵ Vila, “Recerca històrica i arqueològica”, p. 223.

¹¹¹⁶ Capdevila, “El monestir cistercenc”, pp. 5-8. Gonzalvo, “Notes històriques”, p. 96. Torres, “Actualització i assaig contextual”, p. 131.

reclamar la herencia familiar de la monja Suau, hija de Guillem Umbaldi y de Pereta¹¹¹⁷. En realidad, pienso que el propio documento firmado por Gregorio IX ya indica que ciertos espacios del conjunto monástico debían de estar prácticamente culminados en 1237, pues el adverbio *noviter* seguido del verbo en supino *edificatum* puede traducirse como “recientemente edificado”¹¹¹⁸.

4.5.1. La iglesia

Aunque su estado de conservación es deficiente, la iglesia de Vallsanta todavía conserva suficientes elementos para determinar que se trataba de un templo de una única nave, de unos 9,7 m de ancho y 23,12 m de longitud máxima en su interior (fig. 2/297)¹¹¹⁹, con una cabecera poligonal en la que se abrieron cinco capillas radiales de planta cuadrada (fig. 2/298). En la nave, a ambos lados del primer tramo, se erigieron dos capillas de planta poligonal, quizá a modo de crucero: la del lado del Evangelio a instancias de Bernat de Boixadors, y la de la Epístola, seguramente por la familia Alemany (fig. 2/307a)¹¹²⁰. Por otro lado, se han documentado tres tipos de cubrición diferentes. Primero los enjarjes de las nervaduras de las bóvedas de crucería que, de acuerdo con Vila, debían de conformar la estructura inicial de la cubierta, al menos en la zona del presbiterio y el primer tramo de la nave¹¹²¹. Segundo, tres arcos diafragmáticos, de los que únicamente se conservan los arranques y que quizá constituyeron una segunda fase de la cubierta. Tercero, entre el segundo y el tercer tramo de la nave se conserva un gran arco apuntado de sillares de piedra y sostenido por pilastras adosadas a la pared de la nave que parecen conformar un refuerzo moderno de la antigua estructura de arcos diafragma (figs. 2/306a y 2/306b).

Antes de continuar, es necesario advertir sobre el debate historiográfico respecto a la existencia de una o dos iglesias en el monasterio de Vallsanta. Autores como Capdevila, Gonzalvo y Duch o Vila han defendido la construcción de una primera fábrica románica de ábside semicircular y sin capillas radiales, asociada a los elementos románicos reaprovechados como la puerta norte que da acceso a la iglesia desde el exterior del convento (fig. 2/296b), que la fundación de una capellanía por parte de Geraldona de Timor en 1279 y la existencia del convento con una comunidad más o menos numerosa a mediados del siglo XIII, darían fe de su existencia¹¹²². La iglesia, que debió de estar en construcción entre 1337 y 1346 y en funcionamiento hasta los primeros años del siglo XIV, ocuparía aproximadamente el mismo lugar que la actual, pues se han encontrado dos muros perpendiculares y solidarios entre sí en la zona oeste de la iglesia que podrían corresponder a la primera construcción¹¹²³. El segundo templo, que corresponde a los restos conservados, se situaría en un período

¹¹¹⁷ ACA, Cancillería, Pergaminos, Jaime I, Serie general, núm. 1074. Transcrito en: Capdevila, “El monestir cistercenc”, pp. 8-9.

¹¹¹⁸ “Noviter”. En: Du Cange, D.; et al. *Glossarium mediae et infimae latinitatis*. Vol. V. Niort, 1883-1887, col. 616c. Disponible online: <http://ducange.enc.sorbonne.fr/NOVITER> [consultado por última vez el 11/05/2022]. Aprovecho esta nota para agradecer a Marc Sureda su ayuda en esta traducción.

¹¹¹⁹ Las medidas son conforme a: Vila, “Recerca històrica i arqueològica”, pp. 214-215.

¹¹²⁰ Capdevila, “El monestir cistercenc”, pp. 11-12. Vila, “Recerca històrica i arqueològica”, pp. 226-227.

¹¹²¹ Vila, “Recerca històrica i arqueològica”, p. 215.

¹¹²² Capdevila, “El monestir cistercenc”, pp. 9-10. Gonzalvo Bou, G.; Duch Mas, G. “El monestir cistercenc de Santa Maria de Vallsanta”. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 14 (2000), p. 114. Vila, “Recerca històrica i arqueològica”, pp. 222-224. Gonzalvo, “Notes històriques”, p. 97.

¹¹²³ Vila, “Recerca històrica i arqueològica”, p. 223.

de esplendor de Vallsanta, es decir, durante el abadiato de Agnès de Guimerà (1345-1350)¹¹²⁴. De acuerdo con Vila, debió de comenzarse a edificar más allá de la capilla antigua, de modo que durante el largo período de construcción de la nueva fábrica la actividad habitual de las monjas no se debió de ver significativamente afectada¹¹²⁵. Sin embargo, Torres no ha creído en esta dualidad de iglesias en Vallsanta porque representaría el estipendio de una gran cantidad de recursos económicos, es decir, se plantea la construcción, la destrucción y la reconstrucción de una iglesia en un intervalo de unos 100 años aproximadamente. Para el autor es más lógico pensar que existió una única iglesia de transición: un templo de nave única, con ábside poligonal y cubierta con arcos diafragmáticos construida entre 1237 y 1246¹¹²⁶.

Torres puede estar en lo cierto cuando afirma que es poco probable que en menos de cien años se edificaran dos templos diferentes y más si se tiene en cuenta que la comunidad de monjas era más numerosa en 1246, año en que se produce el traslado de la Bovera a Vallsanta, que en 1344, cuando supuestamente la nueva iglesia está en obras¹¹²⁷. Pero dudo de la cronología propuesta por este autor, pues en pleno siglo XIII no se encuentra todavía el tipo de nervio aplicado en las bóvedas de Vallsanta. Huelga decir que en la bóveda del ábside se aplicó un tipo de nervadura compuesto por un baquetón decorado con un filete dorsal, una mediacaña enmarcada por aristas de ángulo recto y un bocel que lo une a una base rectangular (núm. 16); mientras en las capillas absidiales encontramos uno compuesto por un baquetón decorado con un filete dorsal y una mediacaña, combinados por una arista de ángulo recto, que reposa sobre la base rectangular (núm. 21). Así, dejando a un lado la problemática sobre la existencia o no de dos iglesias y teniendo en cuenta que el perfil de nervio de la bóveda absidial presenta el ya mencionado filete dorsal, es posible determinar que su construcción tuvo lugar durante el siglo XIV.

Las excavaciones realizadas en la zona, junto con los restos conservados, han generado también un intenso debate sobre el proceso edilicio del conjunto cenobítico y, especialmente, de la iglesia gótica. En un primer momento, Capdevila determinó que el templo conservado debió de erigirse durante el mandato de la mencionada abadesa Agnès II de Guimerà gracias a las donaciones de destacadas familias nobles de la comarca, como los Llorach, los Guimerà, los Alemany, los Boixadors y los Josa, a quienes atribuyó respectivamente los escudos esculpidos en las enjutas de los arcos de acceso a las capillas radiales de la cabecera (figs. 2/299a-2/299e)¹¹²⁸. Sin embargo, es la insistencia de la heráldica de los Guimerà y los Alemany en los capiteles de las pilastras lo que justificaría esta cronología, pues recuerda que los Alemany eran los señores de Guimerà cuando Agnès ocupaba el cargo de abadesa en el cenobio (figs.

¹¹²⁴ Capdevila, “El monestir cistercenc”, pp. 10-11. Gonzalvo, “Notes històriques”, p. 98. Existe cierta confusión respecto a esta abadesa de Vallsanta. En el texto Capdevila afirma que Agnès de Guimerà lo fue entre 1345 y 1350. Sin embargo en el abaciologio indica que Berenguera d’Alemany lo era desde 1337 y que en marzo de 1344 continuaba siéndolo. Su sucesora, Agnès II de Guimerà, la sigue en 1349. Quizá se trate de una confusión de fechas con la primera Agnès de Guimerà, quien sí consta como abadesa en 1245: Capdevila, “El monestir cistercenc”, pp. 11 y 32.

¹¹²⁵ Vila, “Recerca històrica i arqueològica”, p. 223.

¹¹²⁶ Torres Benet, M. “El culte religiós a Santa Maria de Vallsanta. Capelles, capellanies, altars i ornaments”. En: *Guimerà. Vallsanta. El poble medieval, pas a pas. Monestir cistercenc de la Vall del Corb*. Lleida, 2016, pp. 180-182.

¹¹²⁷ Ibidem, p. 182. Los datos sobre el número de monjas existentes en la comunidad en: Torres, “Actualització i assaig contextual”, p. 132.

¹¹²⁸ Capdevila, “El monestir cistercenc”, pp. 10-11.

2/300a, 2/300b y 2/300c)¹¹²⁹. De hecho, el autor asegura que el contrato firmado en 1345 entre la priora Sibilla de Boixadors y el maestro de obras Arnau Savella para la construcción de una capilla, en la que más adelante me detendré, ratificaría la edificación de la iglesia en estas fechas¹¹³⁰. En la misma línea, el estudio histórico y arqueológico realizado por el equipo de Vila, ha permitido al autor matizar la hipótesis de Capdevila y establecer una cronología constructiva del templo. Para el autor, la cabecera debió de erigirse en una única campaña constructiva junto con el primer tramo de la nave que, más tarde, fue alterado por la apertura de las capillas poligonales adosadas a los muros laterales¹¹³¹; mientras que el tramo final debió de construirse en algún momento posterior, pues se presenta mucho más corto y de aparejo diferente al del resto de la iglesia¹¹³². A partir de la documentación conservada, Vila ha propuesto fechar las capillas de la nave en un marco temporal cercano a 1343, por lo que la cabecera y el primer tramo debieron de construirse con anterioridad, acaso durante las primeras décadas del siglo XIV¹¹³³. Por último, Torres ha realizado recientemente una revisión crítica sobre la interpretación de la heráldica de Capdevila proponiendo una nueva¹¹³⁴. Ha afirmado que el proyecto edilicio de Vallsanta se debió a una fundación familiar de los linajes emparentados con los Alemany de Guimerà, a quien pertenecerían los escudos nobiliarios antes mencionados. Según el autor, la capilla absidial central, obviamente dotada de un mayor privilegio por ocupar el centro de la cabecera, correspondería al linaje de los Alemany, promotores del monasterio y señores de la baronía de Guimerà (fig. 2/299c). Las localizadas a ambos lados, de importancia secundaria en el rol espacial de la iglesia y en el rol familiar de los señores de la villa, corresponderían a la familia Boixadors la de la Epístola (fig. 2/299d), y a los Guimerà, señores de Ciutadilla, la del Evangelio (fig. 2/299b). Por último, mientras la capilla ubicada más al sur debió de ser promocionada por los Josa (fig. 2/299e), la del lado opuesto es la que más dudas plantea en su identificación, pues podría haber sido erigida por los Alemany de Bellpuig, los Castellet o los Aguiló, pero en ningún caso cree debió de serlo por los Llorach, como había defendido Capdevila (fig. 2/299a)¹¹³⁵. Esta interpretación de los linajes le lleva a fechar la construcción del ábside de Vallsanta en pleno siglo XIII, por lo que la considera una iglesia de transición del románico al gótico¹¹³⁶.

¹¹²⁹ En realidad, en 1343 Francesca d'Alemany contrajo matrimonio con Felip de Castre y de Aragón, quien hacía uso de un escudo cuartelado completamente diferente: cuatro palos en 1 y 4, y dos estrellas de ocho puntas en 2 y 3: Vila, "Recerca històrica i arqueològica", p. 227.

¹¹³⁰ Capdevila, "El monestir cistercenc", pp. 11-12. Asimismo, otros autores han ratificado las hipótesis de este autor: Gonzalvo; Duch, "El monestir cistercenc", pp. 113-134.

¹¹³¹ Asimismo lo indicó Oliver, arqueóloga responsable de las excavaciones en el monasterio en 1986: Oliver, A. "Primeres notícies sobre les excavacions al monestir de Sta. Maria de Vallsanta". En: *Els monestirs cistercencs de la Vall del Corb*. Guimerà, 1989, p. 144.

¹¹³² Vila, "Recerca històrica i arqueològica", pp. 224-228.

¹¹³³ *Ibidem*, pp. 226-227.

¹¹³⁴ Torres, "El culte religiós", pp. 171-182.

¹¹³⁵ Torres aplica una interpretación simbólica muy original (y a mi modo de ver algo polémica) en la relación de capillas laterales del ábside. Conforme al autor y contrariamente a lo que es tradicional, las capillas del lado de la Epístola, al sur del edificio, pueden tener una mayor importancia simbólica que las del costado del Evangelio, ubicadas al norte. Considera que las Epístolas son las primeras cartas dirigidas a los primeros cristianos y, por lo tanto, indican los orígenes, lo que en la estructura de las capillas de la cabecera de Vallsanta sugeriría esta misma vinculación con los orígenes pero de la familia fundadora. Por el contrario, afirma que los Evangelios son las compilaciones de los escritos y narraciones de Cristo, que indican la continuación de su obra por lo que sugiere que, en la estructura de la cabecera de la iglesia, las capillas localizadas en el costado norte podrían estar vinculadas a los nuevos linajes surgidos de los Alemany de Guimerà: *Ibidem*, pp. 173-174.

¹¹³⁶ *Ibidem*, pp. 180-182.

En mi opinión, es plausible plantear en este cenobio problemático un proceso constructivo similar al propuesto en el monasterio de Vallbona de les Monges: el edificio podría haberse comenzado durante la primera mitad del siglo XIII, antes del traslado definitivo de las monjas de la Bovera, con algún tipo de cubierta, acaso de madera o de piedra, de la que no queda ningún vestigio. Más tarde, a principios del siglo XIV, debieron de proyectarse las nuevas bóvedas de crucería, tanto en el ábside como en sus capillas, pues existen algunos elementos que así parecen indicarlo: los arcos cegados de mayor altura sobre las capillas absidiales (fig. 2/298); el tipo de nervio aplicado en ellas (2/302b), que es el mismo que el utilizado en las capillas de la cabecera de Sant Miguel de l'Espluga de Francolí, fechadas entre 1325-1328, y en las de la nave de la Epístola de la iglesia de Poblet, erigidas entre 1330-1336; y un acceso tapiado en la capilla sur, la que se atribuye a los Josa, del que desconocemos con qué dependencia comunicaba (fig. 2/302a). En este sentido, conviene mencionar un documento redactado el 14 de enero de 1373 en el que las monjas de Vallsanta reciben 12.000 sueldos de Sançia de Montornès, viuda de Guillem de Montornès. Sin embargo, esta donación ya se había ordenado en 1336, cuando Mateua, viuda de Romeo Montornès, legó en su testamento 2.000 sueldos a la obra de la iglesia y, en el caso de que su hijo muriera sin descendencia, hecho que ocurrió en 1372, dejaría otros 12.000 sueldos para obrar un dormitorio con la condición expresa de esculpir y pintar sus escudos. Precisamente en el instrumento redactado por el notario se hace alusión a este testamento: "*Matheua uxor venerabilis Romei de Montornes quondam militis in suo ultimo testamento legavit dicto monasterio facto tertio decimo kalendas madii anno domini MCCC tricesimo sexto et clauso per Raymundum Bonacasa notarium publicum Montis albi per venerabilem Andream de Contijoch tunc rectorem dicte ville Montis albi. cuius tenor clausule testamenti talis habetur: [...] Lego operi ecclesie dicti monasterii Vallis sancte duo milia solitos*"¹¹³⁷. De este modo, en 1336 la iglesia debía de encontrarse en obras pero si hasta 1343, aproximadamente, no se levantaron las capillas poligonales del primer tramo, creo que los trabajos se estarían realizando en las bóvedas de la cabecera del templo¹¹³⁸.

En cuanto a las capillas abiertas al ábside, conforme a Capdevila, estuvieron dotadas de una asignación para la manutención de un sacerdote encargado de celebrar misa en ellas y fueron dedicadas, de izquierda a derecha, a Santa Maria de la Mercè, a Santa Agnès, a Sant Martí, a Sant Bernat y a Sant Honorat o Sant Miquel, respectivamente¹¹³⁹. Por otro lado, además del legado de Mateua, se ha documentado la fundación de distintos beneficios que se localizarían en ellas. Geraldona de Timor, en su testamento firmado el 15 de junio de 1279, dispuso la compra de un censal de 200 morabetinos *ad opus* de un presbítero que celebrara perpetuamente los oficios

¹¹³⁷ El texto se conserva en el Arxiu Parroquial de Guimerà. Manual de Mn. Bernat Andreu. Lo transcribe: Capdevila, "El monestir cistercenc", pp. 15-16.

¹¹³⁸ Otro aspecto por considerar sobre el polémico proceso constructivo de esta iglesia es la posibilidad de que los fundamentos no estuvieran previstos para soportar el peso de las bóvedas, lo que pudo ocasionar su derrumbamiento y la siguiente construcción de tres arcos diafragmáticos, como afirma Capdevila, "El monestir cistercenc", pp. 12-13. De hecho, Torres consideró que fue la apertura de las capillas góticas laterales, ambas emplazadas en el primer tramo de la nave formando un falso crucero, lo que pudo haber afectado la estructura del edificio, provocando movimientos en las paredes: Torres, "Actualització i assaig contextual", p. 153. Según la documentación escrita, la construcción de estos arcos se ha fechado hacia 1371, cuando después de la renuncia de los primeros canteros contratados, Pere Bello de Conesa asume la obra. Sobre este tema véase: Capdevila, "El monestir cistercenc", pp. 12-14. Sin embargo, todavía quedan muchos interrogantes por resolver, por lo que es necesario un estudio mucho más profundo y cuidadoso tanto de la documentación como de los restos conservados.

¹¹³⁹ Capdevila, "El monestir cistercenc", pp. 26-27.

divinos en el cenobio en sufragio de su alma¹¹⁴⁰. Guerau d'Alemaný, en 1304, pidió ser enterrado en el monasterio y ordenó la institución de una capellanía a la que asignaba *tot el que acreditava del rey*, dejando el patronato a su hija Sibil·la, a los hijos de ésta y, después, a la persona que fuera señor de Guimerà¹¹⁴¹. Y, en 1388, Tomasa de Guimerà, viuda de Roger d'Ortal, legó 20.000 sueldos, que debían devenir en 400 anuales, para la fundación de un beneficio en el altar de Sant Honorat, ubicado en la capilla de Sant Miquel, instituido por su madre Isabel de Guimerà¹¹⁴².

Sin embargo, conviene llamar la atención sobre las claves de bóveda de la capilla axial y de la más cercana a la Epístola. La primera (fig. 2/304), cuyo cuerpo cilíndrico se presenta voluminoso y decorado con las molduras de los nervios que a su vez enmarcan la tortera, presenta la misma forma utilizada en las bóvedas del claustro santacrucense (1313-1341) (fig. 2/236 y 2/237)¹¹⁴³, del atrio del abad de Copons del monasterio de Poblet (1316-1348) (fig. 2/78)¹¹⁴⁴ y de la galería norte del claustro de Vallbona (ca. 1344) (fig. 2/287)¹¹⁴⁵, lo que podría ser evocador para proponer una cronología de construcción aproximada. La segunda presenta el cuerpo de la clave cupuliforme y moldurado con formas onduladas a modo de flor que también dan forma a la tortera (fig. 2/303a), tipología que fue igualmente aplicada en el atrio populetano (fig. 2/77). De este modo, aunque la falta de documentación hace difícil concretar cuando estas capillas absidiales fueron construidas y cubiertas con bóveda de crucería, la morfología de sus claves parecen reafirmar que debió de ser en alguna fecha cercana a la dotación de Mateua Montornès de 1336, como he propuesto con anterioridad.

Añadiré que la clave con el *Agnus Dei* localizada durante las excavaciones de 1986 ha sido erróneamente atribuida a la capilla norte abierta al primer tramo (figs. 2/305a y 2/305b)¹¹⁴⁶. En realidad, los enjarjes de este espacio no presentan el mismo perfil con el que fueron esculpidos los arranques del cuerpo de la clave, pero sí coinciden con los que todavía se conservan en los muros del ábside (fig. 2/298), por lo que, a mi modo de ver, es posible aseverar con seguridad que timbraba este espacio. Además, según afirmó Oliver, pese a la potencia de los restos acumulados en el ámbito excavado número 8, que coincide con una parte del presbiterio, todo lleva a pensar que la bóveda se conservaba en esta zona prácticamente entera debajo¹¹⁴⁷. Fue precisamente en este lugar, en un punto cercano al muro sur, donde se localizó esta pieza que todavía conservaba parte de su policromía.

Por otro lado, la iconografía que presenta concuerda perfectamente con la localización topográfica que propongo, es decir, sobre el altar mayor, por la significación escatológica y eucarística del *Agnus Dei*¹¹⁴⁸. El cuerpo de la clave, además,

¹¹⁴⁰ Ibidem, p. 27.

¹¹⁴¹ Miret, *Les cases de Templers*, p. 278. Capdevila, "El monestir cistercenc", p. 27.

¹¹⁴² El documento lo transcribe: Capdevila, "El monestir cistercenc", pp. 27-28.

¹¹⁴³ Papell, *Compendium abbreviatum*, p. 498.

¹¹⁴⁴ Domenech, *Historia y arquitectura*, pp. 247-248.

¹¹⁴⁵ Sobre la cronología de la panda norte de claustro de Vallbona de les Monges véase el apartado 4.4.2. *El claustro* del presente capítulo.

¹¹⁴⁶ Torres Benet, M. "Arquitectura i art gòtic del segle XIV a la Vall del riu Corb. Assaig contextual i estat de la qüestió". *Urtx*, 17 (2004), pp. 84-85. En 2016 el autor volvió a defender que, curiosamente, la clave de bóveda del ábside no se había conservado, por lo que planteó la posibilidad de que este ámbito estuviese cubierto con una estructura más sencilla: Torres Benet, M. "Actualització i assaig contextual", pp. 148-153.

¹¹⁴⁷ Oliver, "Primeres notícies", p. 158.

¹¹⁴⁸ Para un estudio de su iconografía véase el epígrafe 2.1.5. *Agnus Dei* de la tercera parte de esta tesis doctoral.

está decorado por la figura de un abad y una abadesa en genuflexión y flanqueando a la Virgen que está siendo coronada por el Niño, visible entonces desde cualquier punto de la nave (fig. 2/305b). Esta escena estaría en plena sintonía con la dedicación de la iglesia, a santa María, y con la devoción a la Virgen por parte de la Orden del Císter. La identificación del abad y la abadesa es un tema todavía por resolver, aunque algunos investigadores han propuesto reconocer a san Bernardo o al abad de Poblet como Visitador General de la Orden del Cister y a la abadesa de Vallsanta, Berenguera d'Alemaný¹¹⁴⁹. Sin embargo no se conserva ningún indicativo heráldico o documental que permita afirmar o negar estas hipótesis.

La capilla de Sant Bernat

Una vez concluidas las bóvedas del presbiterio y de las capillas radiales, la obra debió centrarse en el primer tramo de la nave, donde se abrieron dos capillas poligonales, una a cada lado a modo de crucero. Durante las primeras excavaciones de 1986, Oliver certificó que la capilla sur había sido erigida posteriormente a la construcción de la nave al localizar el muro corrido original que la cerraba¹¹⁵⁰. Más tarde, las intervenciones dirigidas por Vila reafirmaron que el primer tramo de la iglesia fue alterado, en realidad, por la apertura de las dos capillas laterales adosadas al muro. De hecho, la sur parece invadir parcialmente la sala capitular, que originalmente debía de llegar hasta la nave¹¹⁵¹.

Aunque son pocos los datos que se conocen sobre el proceso constructivo de la iglesia y, como he expuesto, muy diferentes las hipótesis que se han planteado, es de la capilla sur de la que quizá más documentación se conserva. La primera noticia que consta es del 9 de noviembre de 1343 cuando el vicario de Guimerà, Jaume Busquets, se dirigió al templo de Vallsanta para dar posesión a Berenguer Cardós del beneficio que Bernat de Boixadors había instituido bajo la advocación de san Bernardo abad¹¹⁵². Aunque no consta explícitamente en el documento, es muy posible que su fundador estuviera muerto en dicho momento, pues el desarrollo de todo el proyecto y la presencia de los albaceas en cada una de sus fases lleva a suponerlo¹¹⁵³. La elección de este monasterio como lugar de sepultura del noble debió de estar vinculada a la presencia en la comunidad de una de sus hermanas, Sibil·la de Boixadors, quien en ese momento ocupaba el cargo de priora¹¹⁵⁴. De hecho, un año más tarde, ella misma se encargó de completar los pagos derivados de la construcción de la capilla y que se especifican en un documento conservado en el Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona, donde que puede leerse: *Ego Sibilia de Boixadors priorissa monasteni Vallis*

¹¹⁴⁹ Torres Benet, M. "Actualització i assaig contextual de les excavacions al monestir de Santa Maria de Vallsanta de l'any 1986". En: *Guimerà. Vallsanta*, p. 166. Torres, "El culte religiós a Santa Maria de Vallsanta", p. 180.

¹¹⁵⁰ Oliver, "Primeres notícies", p. 144. Esta conclusión está en sintonía con mi hipótesis de dos fases constructivas.

¹¹⁵¹ Vila, "Recerca històrica i arqueològica", p. 226.

¹¹⁵² AHAT. Parroquials, Guimerà, Caixa 26/120 Manual de 1343-1345. fol 23v. Cfr. Vila, "Recerca històrica i arqueològica", p. 226.

¹¹⁵³ Español Bertran, E. "Els sepulcres monumentals d'època gòtica a l'Urgell". *Urtx: Revista cultural de l'Urgell*, 5 (1993), p. 115.

¹¹⁵⁴ Conforme a la documentación, otros parientes de Bernat de Boixadors también participaron en solventar los gastos ocasionados por la obra de esta capilla en la iglesia de Vallsanta. El 26 de mayo de 1344, Sibil·la de Boixadors reconoció haber recibido de Jaume de Viladestes, rector de Badalona, 200 sueldos en moneda de Barcelona de Ramon de Boixadors, archidiacono de la Seu d'Urgell. Dos meses más tarde, es el propio artífice quien reconoce un pago del mencionado albacea de 1.000 sueldos: Piquer Jover, J. J. "Nova informació sobre Vallsanta". *Jornades de Treball del Grup de Recerques de les Terres de Ponent*, 5 (1983), p. 44.

sancte [...] dono et concedo vobis Arnaldo Saveyla magistro lapidis habitatori guimerani ad faciendum, constituendum et bedificandum in monasterio Vallis sancte quamdam capellam quem honorabilis Bernardi de Boixadors frater meus mandavit fieri et construi in ecclesie dicti monasterii sub invocatione beatissimi Bernardi sicut in suo ultimo plenius et latius continetur. Item unam croheratam¹¹⁵⁵ quam capeilam faciatis bene et complete sicut in capitulis inde confectis latius continetur de quibus capitulis volo quod vos teneatis transcriptum et ego teneam aliud transcriptum ut ventas absentiri non possit, per quam autem operis rationem promitto vobis dare III milia quingentos solitos barchinone¹¹⁵⁶. De este modo, la capilla de Sant Bernat debió de ser erigida hacia 1345, fecha que además encaja en el marco cronológico en el que fueron erigidas las bóvedas de las demás construcciones que presentan idéntico perfil: conformado por un baquetón decorado por un filete dorsal, un bocelete y una gola que reposa sobre la base rectangular (núm. 23) (fig. 2/310c).

Los trabajos arqueológicos de 1986 constataron que este espacio ya presentaba la bóveda y las paredes derrocadas y que no debía de haber sufrido importantes expolios porque en los estratos se encontraron gran cantidad de nervaduras (fig. 2/308) y una clave de bóveda (figs. 2/310a y 2/310b) que Oliver consideró que le pertenecía¹¹⁵⁷. Actualmente se conserva en el Museo de Guimerà y exhibe en su tortera un caballero en actitud de carga, con la espada alzada, mientras con la otra mano sostiene un escudo con la heráldica familiar de los Boixadors: una cierva con cornamenta¹¹⁵⁸. Se presenta debidamente vestido con cota de malla y capacete, sobre caballo engalanado con gualdrapas blasonadas.

Tipológicamente Torres relacionó esta imagen con los caballeros grabados en los sellos, como el del conde Armengol, procedente de un documento de 1289¹¹⁵⁹, o el de Ramon Alemany, de otro fechado en 1296 (fig. 2/311)¹¹⁶⁰, pero sobre todo con el representado en tiempos de Jaime I en una pintura mural del palacio de la Balmesiana, en Barcelona (2/312)¹¹⁶¹. En el primer y tercer caso, el caballero blande su espada con la izquierda hacia sus espaldas, mientras con la derecha sostienen el escudo decorado con la heráldica de su linaje. Además, en el último, es posible distinguir que porta capacete, casco redondo ajustado a la forma del cráneo¹¹⁶², como el personaje de nuestra clave, y que su espada, muy frecuente entre los años 1280-1320 según Riquer,

¹¹⁵⁵ Capdevila interpretó que este concepto podía hacer referencia a un supuesto transepto de la iglesia: Capdevila, “El monestir cistercenc”, p. 12. Sin embargo, para Español este término alude al sistema que debía utilizarse para cubrir la capilla, es decir, una bóveda de crucería: Español, “Els sepulcres monumentals”, p. 116.

¹¹⁵⁶ El documento continúa especificando los diferentes pagos en función del estado de la obra encargada: AHAT. Parroquials, Guimerà, Caixa 26/120 Manual de 1343-1345. fol 61v. Cfr. Vila, “Recerca històrica i arqueològica”, p. 227. El documento se encuentra transcrito en Capdevila, “El monestir cistercenc”, pp. 11-12.

¹¹⁵⁷ Es conveniente aclarar que el perfil de las nervaduras conservadas coincide con el de los arranques esculpidos en el cuerpo de la clave.

¹¹⁵⁸ La heráldica que utilizaba la familia Boixadors, según los armoriales, era una cierva de plata, pero durante los siglos XIV y XV un sello de Ramon de Boixadors, miembro del linaje, y las armas familiares presentes en el entierro de Jerònima de Boixadors de 1512, abadesa de Vallbona, testifican que esta cierva portaba cornamenta: Español, “Els sepulcres monumentals”, p. 116. Sobre el sello: De Sagarra, F. *Sigil·lografia catalana: inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*. Vol. II. Barcelona, 1916, p. 265, núm. 1978.

¹¹⁵⁹ De Sagarra, *Sigil·lografia catalana*, II, p. 10, núm. 288.

¹¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 245, núm. 1841.

¹¹⁶¹ Torres, “Arquitectura i art gòtic”, pp. 84-85.

¹¹⁶² Cirlot, V. “Los caballeros de Martí de Riquer en Barcelona”. Disponible online: <https://www.cdl.cat/los-caballeros-de-martin-de-riquer-en-barcelona> [consultado por última vez el 10/05/2022].

también es de características muy similares¹¹⁶³. El mismo gesto de ataque, además, se observa en otros sellos aún más antiguos: el de Arnau Roger, conde de Pallars, del siglo XIII¹¹⁶⁴, el de Ramon, vizconde de Cardona, de 1272¹¹⁶⁵, o el de Guillem de Montcada, de 1258 (fig. 2/313)¹¹⁶⁶. No obstante, la gualdrapa que porta el caballo de Bernat de Boixadors es mucho más similar a la del corcel de Guillem d'Anglesola, de 1296¹¹⁶⁷ o de los reyes de Mallorca, Jaime II, de 1306, y Sanç, de 1311 (fig. 2/314)¹¹⁶⁸.

A mi modo de ver, llama la atención que esta pieza arquitectónica, que debió de ser esculpida alrededor de 1345, presente mayor parecido con la sigilografía de 1290 que con la contemporánea, en la que se observa mayor dinamismo y ornamentación en las piezas que visten tanto el caballo como el caballero. Recordaré la clave de bóveda de la iglesia de Sant Domenec de Girona, consagrada en 1338, que timbra el tramo central de la edificación y en la que Jaime I fue representado sobre un caballo engalanado con gualdrapas blasonadas, alzando una espada con la izquierda y, con la derecha, sosteniendo un escudo con su señal. Conforme a Serrano, el lenguaje artístico de esta clave, rudimentario en comparación con los sellos que por entonces se modelaban en la cancillería de los reyes de Aragón, podría responder a la voluntad del escultor de ofrecer un aire añejo a la efigie del rey mediante un trabajo antiquizante¹¹⁶⁹. Quizá la clave de Vallsanta (fig. 2/310a), con el gesto de Bernat de Boixadors empuñando la espada por detrás de su cabeza con la derecha y sosteniendo el escudo con la izquierda como se observa en sellos propios de la segunda mitad del siglo XIII, también pretenda evocar un momento más pretérito con la voluntad de prestigiar el linaje y honrar así a los antepasados de los dos hermanos Boixadors. También podemos hipotetizar sobre el hecho de que los escultores hubiesen podido utilizar como modelo algún sello familiar de ese período, pues cabe recordar que fueron importantes benefactores del cenobio. Sea como fuere, no hay duda de que el esquema iconográfico empleado en la labra de esta clave de bóveda debe ponerse en relación con la sigilografía.

Entre los escombros también se localizaron los restos de un sepulcro monumental que originalmente debió de estar fijado en el muro, así como sus dos soportes esculpidos con sendas cabezas de león (figs. 2/309a y 2/309b)¹¹⁷⁰. Se trata de la cubierta de un sarcófago que presenta una figura masculina yacente identificado con Bernat de Boixadors¹¹⁷¹, comitente de la capilla. Ataviado con cota de malla que le cubre cabeza, cuello y manos, porta un gambesón hasta las rodillas, en el que exhibe el escudo de una cierva con dos cuernos en el centro del pectoral, grebas en los pies y se apoya sobre un cojín con los motivos heráldicos propios en las esquinas, así como

¹¹⁶³ La espada corresponde al tipo XIV de R. E. Oakeshott: De Riquer, M. *L'Arnès del cavaller: armes i armadures catalanes medievals*. Barcelona, 2011, p. 66.

¹¹⁶⁴ De Sagarra, *Sigil·lografia catalana*, II, p. 2, núm. 256.

¹¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 279, núm. 2068.

¹¹⁶⁶ *Ibidem*, pp. 346-347, núm. 2545.

¹¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 248, núm. 1860.

¹¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 4, núms. 265 y 266.

¹¹⁶⁹ Serrano Coll, M. *Effigies Regis Aragonum. La imatge figurativa del rey de Aragón en la Edad Media*. Zaragoza, 2015, p. 500, fig. 378.

¹¹⁷⁰ Oliver, "Primeres notícies", p. 144.

¹¹⁷¹ En un primer momento, a partir de la heráldica que fue profusamente esculpida tanto en la armadura como en el cojín, se identificó con dudas al militar con un miembro de la familia Cervelló: *Ibidem*, p. 145. No obstante, ya en 1993, Español consideró que se trataba de Bernat de Boixadors, hipótesis que todavía se defienden distintos investigadores y con la que estoy de acuerdo: Español Bertran, E. "Els sepulcres monumentals d'època gòtica a l'Urgell". *Urtx: Revista cultural de l'Urgell*, 5 (1993), pp. 114-115.

decoración vegetal que rodea el perímetro del soporte. Las armas que incorpora son una espada y una daga profusamente ornamentadas. Bajo las escarpas del caballero reposa una figura muy deteriorada de un can, prácticamente descabezado.

Español ha propuesto adscribir esta pieza escultórica a Guillem Seguer por sus concomitancias estilísticas con otras realizaciones de características similares del artista, aunque no se conserva ningún documento que lo acredite¹¹⁷². En mi opinión, lo que parece irrefutable es que el maestro escultor encargado de labrar este sepulcro monumental también se ocupó de la clave de bóveda descrita en las líneas precedentes. En ambos casos Bernat de Boixadors se exhibe prácticamente idéntico, ataviado con la misma indumentaria, coincidente hasta en los detalles: la ondulación de la cota de malla que le cubre hasta las manos, el pomo redondeado de la espada e, incluso, los motivos de su vaina. De este modo, pienso que si se acreditara la participación de Guillem Seguer en esta pieza escultórica, también habría que atribuirle la clave de bóveda.

La capilla de los Alemany

Respecto a la capilla localizada en el costado norte del templo, toda la decoración heráldica que fue localizada en esta zona durante las intervenciones arqueológicas del equipo de Vila, se ha vinculado a la familia Alemany (fig. 2/307a)¹¹⁷³. De hecho, actualmente todavía se conservan *in situ* algunos de los capiteles decorados por escudos con el ala que los caracteriza (fig. 2/307b). Este linaje tuvo el señorío de Guimerà hasta 1343, cuando Francesca d'Alemany y Felip de Castre y de Aragón, quien hacía uso de un escudo cuartelado completamente diferente, se unieron en matrimonio, por lo que parece lógico pensar que con posterioridad a este año no se construyera una capilla únicamente con los blasones de los Alemany.

En mi opinión, Vila está en lo cierto cuando sugiere que ambas capillas fueron construidas paralelamente o con escasa diferencia cronológica durante la década de 1340¹¹⁷⁴. Incluso pienso que pudieron ser obra de los mismos artífices, pues, además de compartir planta poligonal, los enjarjes de los nervios conservados en el lugar presentan una plantilla prácticamente idéntica a la de los arranques esculpidos en la clave de la capilla de los Boixadors. Por otro lado, desde 1339 y al tiempo que Sibil-la ejercía como priora, Berenguera d'Alemany ocupaba el cargo de abadesa en Vallsanta, por lo que ambas podrían haber gestionado la administración de esta obra costeadas por sus familias.

¹¹⁷² Español, "Els sepulcres monumentals", pp. 117-118. Sobre la relación del yacente de Vallsanta con otras realizaciones del artista véase también: Idem. *Guillem Seguer de Montblanc. Un mestre trescentista, escultor, pintor i arquitecte*. Montblanc, 1994.

¹¹⁷³ Vila, "Recerca històrica i arqueològica", p. 227.

¹¹⁷⁴ *Ibidem*.

5. APLICACIONES CONCRETAS: LAS PARROQUIAS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA

5.1. Sant Martí de Vilaverd

La parroquia de Sant Martí de Vilaverd de la Conca de Barberà es un edificio que ha sufrido continuas remodelaciones a lo largo de su historia y cuyas fases arquitectónicas resultan difíciles de precisar con exactitud debido a la complejidad que presenta. De acuerdo con algunos autores, debió de ser construida durante la segunda mitad del siglo XII y su planta pudo ser de una sola nave y cabecera plana¹¹⁷⁵. A partir del siglo XIV es cuando se cree que se amplió el edificio añadiéndole las capillas en los muros laterales de la nave, un transepto, cubierto en el tramo central con bóveda de crucería, y una nueva cabecera (figs. 2/315 y 2/316)¹¹⁷⁶.

El tipo de nervio que presenta el tramo del crucero, un baquetón semicircular con base rectangular (núm. 3), es el mismo localizado en la catedral de Tarragona y en la capilla de Santa Tecla la Vella. De hecho, su dependencia con la mitra está documentada desde el año 1178, cuando el término de Vilaverd pasó a obedecer directamente al arzobispo de Tarragona por un intercambio entre Berenguer de Vilademuls y el rey Alfonso II de unos derechos en Lleida que pertenecían al prelado¹¹⁷⁷. Más tarde, Guerava de Cardona, quien conservaba todavía algunos derechos en el lugar, con el consentimiento de su marido Guillem de Cardona y su madre Elisèn, el 8 de marzo de 1192 los donó a dicho arzobispo y a su Iglesia¹¹⁷⁸. Sin embargo desconocemos por completo si en este contexto ya existía la primera iglesia románica de la que hablan algunos autores, pues en la bula de 1193 de Celestino III, en la que confirmaba las posesiones del arzobispado tarraconense, solo se menciona el lugar con los términos: *Villam viridem cum pertinentiis suis*¹¹⁷⁹. No es hasta 1275-1280, momento en el que el rector contribuyó junto al resto de parroquias tarraconenses a la décima papal, cuando se documenta por primera vez la parroquia: *Item a rectore de Villaviridi*¹¹⁸⁰. Nuevamente, en los años 1354-1355 consta que el *Rector Ville Viridis* pagó al visitador 25 sueldos y 6 dineros en concepto de décima papal¹¹⁸¹.

A mi modo de ver, y teniendo en cuenta que este tipo de nervios ya se estaba utilizando en la catedral tarraconense durante los primeros años del siglo XIII y que más tarde se tomaron también como modelo para la capilla de Santa Tecla la Vella, creo que no se puede fechar la obra del transepto, junto con la bóveda del crucero, y el presbiterio, en el siglo XIV. Como he justificado, a partir de 1300, aproximadamente, se introduce un nuevo perfil que incorpora un filete dorsal decorativo en los nervios formados por molduras cóncavoconvexas y, por lo tanto,

¹¹⁷⁵ Español Bertran, F. *L'arquitectura religiosa romànica a la Conca de Barberà i Segarra tarragonina*. Tarragona, 1991, pp. 353-355. Español Bertran, F. "Sant Martí de Vilaverd". En: *Pladevall Font, A. (dir.). Catalunya Romànica. El Tarragonès. El Baix Camp. L'Alt Camp. El Priorat. La Conca de Barberà*. Vol XXI. Barcelona, 1995, p. 554. Guirao Carrillo, E. "Iglesia de Sant Martí de Vilaverd". En: Pérez (dir.), *Enciclopedia del románico en Cataluña*, pp. 343-344.

¹¹⁷⁶ Cortiella i Ódena, F. *Guia de Vilaverd: Conca de Barberà*. Tarragona, 1980, pp. 45-51.

¹¹⁷⁷ Blanch, *Arxiepiscopologi*, pp. 113-114. Morera, *Tarragona cristiana*, I, p. 493. Español, *L'arquitectura religiosa romànica*, pp. 353-355. Español, "Sant Martí de Vilaverd", p. 554. Guirao, "Iglesia de Sant Martí de Vilaverd", p. 343.

¹¹⁷⁸ Blanch, *Arxiepiscopologi*, p. 114. Guirao, "Iglesia de Sant Martí de Vilaverd", p. 343.

¹¹⁷⁹ Villanueva, *Viage literario a las iglesias de España*, XIX, pp. 300-304, doc. XXXVIII.

¹¹⁸⁰ Rius Serra, J. *Rationes decimarum Hispaniae: 1279-80*. Barcelona, 1946-1947, p. 152.

¹¹⁸¹ Trenchs Ódena, J. "Los diezmos de la Diócesis de Tarragona (1354-1355)". *Miscelánea de textos medievales*, 2 (1974), p. 21.

esta innovación decorativa permite acotar cronologías en los procesos constructivos de algunos edificios. Por todo esto, creo que se podría establecer un arco cronológico entre 1200 y 1250 aproximadamente para la conclusión de esta obra que, obviamente por el aspecto que presenta en la actualidad, seguiría sufriendo remodelaciones y enlucidos tanto en el interior como en el exterior.

5.2. Santa Maria de Guimerà

A menos de quince kilómetros del monasterio cisterciense de Vallbona de les Monges, en el extremo sur de la provincia del Urgell, está el pueblo de Guimerà, antigua capital de la baronía y más tarde condado del mismo nombre¹¹⁸². En la parte más alta, cerca del castillo, se encuentra la parroquia de Santa Maria conformada por una sola nave de tres tramos, con capillas laterales entre los contrafuertes y un ábside poligonal, todo cubierto con bóvedas de crucería (figs. 2/317a, 2/317b, 2/318). En un primer momento, la iglesia dependió del obispado de Vic, según se indica en una relación de parroquias de la diócesis fechada a mediados del IX¹¹⁸³, aunque fue una de las propiedades que el arzobispo de la Tarraconense Bernat Tort reclamó después de la restauración y que el papa Anastasio IV asignó definitivamente a Tarragona en la bula de 1154¹¹⁸⁴. No obstante, la bula se refiere al primer edificio del que no queda vestigio alguno, salvo por el testimonio documental. Tampoco se conoce su situación exacta: mientras que una hipótesis sostiene que estaba ubicada donde está construida la actual, otra defiende que se encontraba en el castillo, funcionando como capilla de la fortaleza¹¹⁸⁵.

En cuanto al edificio conservado, existe cierta unanimidad en considerar que pudo construirse durante el primer tercio del siglo XIV¹¹⁸⁶. Los escudos de los Alemany figurados en las ménsulas colocadas entre en segundo y tercer tramo, en las que apoyan los nervios de la bóveda, y nuevamente las armas de los Alemany junto a las de la familia Rocabertí en la portada de la iglesia (fig. 2/326, 2/327b y 2/327c), han llevado a afirmar que debió erigirse entre 1316 y 1343, fechas en las que Guerau Alemany y Guerau de Rocabertí fueron los señores de Guimerà¹¹⁸⁷. Sin embargo, existen algunos elementos que hacen dudar de esta cronología. En 1937, Mills creyó probable que Guimerà pudo haberse inspirado en la iglesia del monasterio de Vallbona de les Monges para levantar las bóvedas de crucería de la nave, pues los tres

¹¹⁸² Protegida por uno de los antiguos castillos de la Marca, vinculado desde el siglo XI con los Cervelló o Alemany de Cervelló, la villa creció escalonándose sobre los estratos calcáreos de la ribera derecha del Corb.

¹¹⁸³ ACA, Cancillería, extra inventario, carpeta 360, núm. 4702. Cfr. Pladevall Font, A.; Benet Clarà, A. "Relació de parròquies del bisbat de Vic". En: Pladevall Font, A. (dir.). *Catalunya Romànica. Osona I*. Vol. II. Barcelona, 1984, pp. 72-76. El documento en cuestión, del que se adjunta una fotografía procedente del Arxiu Mas, fue utilizado por los autores como referencia número 3 del cuadro comparativo de las parroquias del obispado. La iglesia de Guimerà corresponde al número 190 de la relación parroquial.

¹¹⁸⁴ Marí, *Exposició cronològicohistòrica*, p. 117.

¹¹⁸⁵ Duch Mas, J.; Fuentes Gasó, M.M. "Sant Sebastià de Guimerà (abans Santa Maria)". En: Pladevall Font, A. (dir.). *Catalunya Romànica. El Segrià, les Garrigues, el Pla d'Urgell, la Segarra, l'Urgell*. Vol. XXIV. Barcelona, 1997, p. 531. Fuguet, "Altres esglésies de l'Arxidiòcesi", pp. 130-131.

¹¹⁸⁶ Duch; Fuentes, "Sant Sebastià de Guimerà", p. 531. Fuguet, "Altres esglésies de l'Arxidiòcesi", pp. 130-131.

¹¹⁸⁷ Fuguet, "Altres esglésies de l'Arxidiòcesi", pp. 130-131. Capdevila, S. *Santa Maria i Sant Esteve de Guimerà. Notes històriques. Edició ampliada a cura de Mn. Armand Puig i Tàrrach i Roser Puig i Tàrrach*. Guimerà, 1986, pp. 11-26.

tramos presentan el mismo tipo de nervio que el presbiterio de la iglesia monacal¹¹⁸⁸: un baquetón almendrado, flanqueado de otros dos de sección circular que reposan sobre la base rectangular (núm. 13). De este modo, el uso del baquetón almendrado junto con las ménsulas sencillas, y las claves de bóveda circulares y pequeñas, talladas con motivos florales complementados con figuras y un escudo heráldico, llevaron al autor a plantear la posibilidad de remontar más atrás en el tiempo la construcción de la iglesia. Sin embargo, el corto tramo de nervadura que va desde la clave de bóveda absidial, hasta el arco transversal que marca el inicio de la nave, hizo que replantease su hipótesis, por lo que concluyó que la construcción de la iglesia de Guimerà debía datar en la década de 1330¹¹⁸⁹. Mills desconocía que el ábside poligonal que actualmente presenta la iglesia de Santa Maria se construyó a mediados del siglo XIX y que originalmente presentaba cabecera plana¹¹⁹⁰, por lo que el único detalle que le hizo dudar de proponer un arco cronológico más temprano para su construcción, hay que descartarlo. Teniendo en cuenta que se ha propuesto datar el presbiterio de Vallbona en una fecha cercana a 1275¹¹⁹¹, propongo adelantar la cronología de la parroquia de Guimerà a finales del siglo XIII, durante el señorío de Ramon Alemany¹¹⁹², padre de Guerau Alemany, que murió antes de 1316¹¹⁹³.

Por último, Capdevila defendió en su estudio sobre el edificio que el tercer tramo de la nave debió de erigirse al mismo tiempo que la portada principal (fig. 2/327a), pues identificó los señales de los Rocabertí y los Alemany en las ménsulas de los arcos y en la clave de bóveda¹¹⁹⁴. Es cierto que en los capiteles de la portada están esculpidos los escudos de ambas familias, pero tanto en las ménsulas como en la tortera del último tramo de la iglesia solamente se encuentra la heráldica de los Alemany (figs. 2/322 y 2/326). Pequeñas diferencias en el estilo de estas piezas respecto a las de los tramos anteriores de la edificación me llevan a respaldar la hipótesis de Capdevila. Es posible que la construcción del tercer y último tramo comenzara a partir de 1316, cuando Guerau Alemany fue nombrado señor de Guimerà, y que las obras se prolongaran hasta 1325, año en que se casó con Guerau de Rocabertí, quien también contribuiría en los gastos de la obra y, por tanto, a la que también se conmemoraría a través de su heráldica, en este caso los roques de la portada principal.

Las capillas:

El perfil de nervio compuesto por un baquetón decorado con un filete dorsal, una mediacaña enmarcada por aristas de ángulo recto y un bocel que lo une a la base

¹¹⁸⁸ Mills, "A group of catalan", p. 414.

¹¹⁸⁹ Ibidem, pp. 412-415.

¹¹⁹⁰ Durante estas obras contemporáneas se añadieron la sacristía y las capillas más cercanas al presbiterio. Se advierte por el uso de diferentes aparejos: mientras que en la nave, las capillas antiguas, la fachada y en campanario son de sillares bien dispuestos en hiladas isódomas, las construcciones modernas son de mampostería: Fuguet, "Altres esglésies de l'Arxidiòcesi", p. 130.

¹¹⁹¹ En este año recordaremos que se trasladaron los restos de la esposa de Jaime I, Violante de Hungría, a un sencillo sarcófago empotrado en el muro sur del presbiterio: Janini, J. "Los manuscritos del monasterio de Vallbona (Lérida)". *Hispania Sacra*, 15 (1962), pp. 440-441, nº 2. Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, p. 96.

¹¹⁹² Según afirma Duch, Ramon Alemany, hijo de Guerau Alemany, fundó una capellanía en la capilla del castillo en 1272: Duch Mas, J. "Fets històrics i arqueològics de pedres i escuts a Guimerà". *Urtx: Revista cultural de l'Urgell*, 17 (2004), p. 33.

¹¹⁹³ Idem, "Els Anglesola i els senyorius de Guimerà". *Anglesola i els nobles Anglesola. Estudis sobre la vila i la nissaga. Actes de la XXXIX Jornada de treball*. Lleida, 2010, pp. 311 y 117.

¹¹⁹⁴ Capdevila, *Santa Maria i Sant Esteve de Guimerà*, p. 23.

rectangular (núm. 16), fue utilizado en dos de las capillas de la iglesia parroquial de Santa Maria: en la del Roser y en la de la Santíssima Trinitat (figs. 2/319b y 2/319c). Aunque son pocos los datos que se conservan, Capdevila afirmó que la capilla abierta en el segundo tramo de la nave, en el lado del Evangelio, estuvo originalmente dedicada a san Antonio por la antigüedad y decoración que presenta, pero al fundarse la cofradía del Roser, su altar debió de ser trasladado a la antigua capilla de Sant Joan Evangelista, derrumbada hacia 1440 y emplazada en el lado de la Epístola del tercer tramo de la nave (fig. 2/319a)¹¹⁹⁵. A pesar de estos datos, es difícil establecer una cronología clara para su construcción, pues los escudos de armas que decoran los nervios y el cuerpo de la clave de bóveda, en cuyo campo figura un hacha, no se han podido identificar (fig. 2/324b). Por otro lado, la de la Santísima Trinidad, localizada en el tercer tramo de la nave, también en el costado del Evangelio, podría ayudar a establecer una cronología aproximada para ambas capillas pues también Capdevila identificó tres señales heráldicas diferentes: un león rampante, propio del vizconde de Canet, cuatro barras onduladas que atribuye al pavorde de Tarragona a pesar de que siempre hizo uso siempre los roques como figura heráldica¹¹⁹⁶, y el escudo de los Rocabertí, acaso de Gueraua, señora de Guimerà, viuda de Guerau Alemany, y hermana del pavorde tarraconense¹¹⁹⁷. Aunque durante el trabajo de campo únicamente pude localizar el primer escudo descrito (fig. 2/323b)¹¹⁹⁸, Capdevila aseguró que ambas capillas debieron de erigirse en un mismo marco cronológico y junto a la nave de la iglesia, quizá en alguna fecha cercana a 1344, año en que Gueraua de Rocabertí indicaba que era tutora y curadora de su hijo Ramon, vizconde de Canet, por presentar las dos el mismo estilo¹¹⁹⁹. No obstante, el tipo de nervio utilizado me permite afirmar que primero fue erigida la nave y más adelante, hacia la década de 1340, debieron de empezarse abrir las capillas laterales como consta en la documentación.

5.3. Santa Maria de Montblanc

La iglesia de Santa Maria de Montblanc¹²⁰⁰ (figs. 2/328a y 2/328b) es un templo de nave única, con ábside poligonal de siete paños y cubierto con bóveda de crucería en

¹¹⁹⁵ De acuerdo con Capdevila, la capilla de San Juan Apóstol y Evangelista fue mandada construir por Elisenda, mujer de Ramon Tíjar, según consta en su testamento firmado en 1348, en el que legaba cuatro piezas de tierra, una casa y un huerto a las obras de la misma: *Ego Elisendis uxos q^a Raymundi [Tíjar] habitatrix loci de Guimerano [...] De aliis bonis meis dimito ad opus capelle per me constructe in ecclesia loci Guimerano sub invocatione Bti Joannis Apostoli et Evangeliste*: Capdevila, *Santa Maria i Sant Esteve*, p. 37. Sin embargo, hacia 1440 sufrió un derrumbamiento: *judicar e declarar lo decaïment o roynació de la església de Guimerà ni de la Capella de Sant Johan Aptol e digeren e respouneren que sta en veritat per abó del decaïment de la Capella de San Johan e non pas per la Església*: Ibidem, pp. 38-41.

¹¹⁹⁶ Así se deduce de la profusión heráldica Rocabertí que todavía hoy decora los muros, ménsulas y nervios de la capilla del *Corpus Christi* en la catedral de Tarragona, costeadá por el Guerau de Rocabertí junto a su hermana Gueraua. El permiso de construcción fue concedido al pavorde el 17 de septiembre de 1330: Morera, *Tarragona antigua y moderna*, p. 122.

¹¹⁹⁷ Capdevila, *Santa Maria i Sant Esteve*, p. 29.

¹¹⁹⁸ Desde hace unos años se ha instalado una pantalla en el muro del fondo de la capilla en la que se proyecta un audiovisual a los turistas visitantes.

¹¹⁹⁹ Capdevila, *Santa Maria i Sant Esteve*, pp. 37-38.

¹²⁰⁰ En 1170 ya se documenta la iglesia de Santa Maria en la villa de Montblanc, dotada de cementerio, frente a un solar que estaba en venta: Pons, *Cartulari de Poblet*, pp. 215-216, docs. 351 y 353. Conforme a las excavaciones de 1987, el antiguo cementerio del templo ocupaba la actual plaza de la iglesia y el rellano de las Escribanías, mientras

sus tres tramos, siendo el segundo el doble de ancho que las dos restantes (fig. 2/331)¹²⁰¹. Entre los contrafuertes, que se distribuyen por todo el perímetro de la iglesia, se alzan las capillas de sección cuadrada, cuyas bóvedas presentan el perfil de nervio compuesto por un baquetón decorado por un filete dorsal, un bocete y una gola que reposa sobre la base rectangular (núm. 23) (figs. 2/329 y 2/330). En los últimos años, el proceso constructivo de la nueva iglesia ha sido revisado por Felip, quien utilizó un documento conservado en el Archivo Parroquial de Montblanc, conocido como *Sequntur beneficia ecclesiastica instituia et fundata in ecclesia maiori marie villa de Montblanc*, en el que se recoge un inventario de los beneficios fundados en la iglesia de Santa Maria hasta 1623¹²⁰². A partir de este manuscrito, el autor propuso situar el inicio de la obra a finales del siglo XIII en la capilla central del ábside, pues consta que Pere Colom y su esposa Margarita instituyeron un beneficio a la beata Caterina Virgen en 1313¹²⁰³, localizado en la segunda capilla inmediata a la axial, en el lado del Evangelio, lo que implicaría que las dos anteriores ya estarían concluidas (figs. 2/334a-2/334e)¹²⁰⁴. Sin embargo, Español ha advertido que recurrir a la relación de beneficios para fechar la obra arquitectónica puede ser un error, porque en el documento están todos presentes, los fundados en el edificio primitivo y los de la nueva fábrica gótica¹²⁰⁵. De este modo, propone fechar el inicio de la obra en la década de 1330, cuando se observa una gradación de las fundaciones en relación con la fábrica y se detecta que avanza desde el ábside hacia los pies. Además, existe una coincidencia en las capillas entre las advocaciones de los beneficios, la iconografía de las claves de bóveda y la heráldica que decora los muros y capiteles que pertenecería a los fundadores de los mencionados beneficios¹²⁰⁶. Así las cosas, entre 1334 y 1343, aproximadamente, pudieron proyectarse las capillas hasta el tramo correspondiente a la puerta de entrada pues, a excepción del beneficio fundado en 1349 por Jaume Gener en la primera capilla del presbiterio del lado del Evangelio, es en estas fechas cuando se cumple esta correlación (figs. 2/333a-2/333d).

que el edificio primitivo estaba localizado en el mismo lugar que el actual. Felip, a partir del hallazgo de un capitel supuestamente de la antigua iglesia de Santa Maria en los fundamentos de las antiguas Escribanías, propone acotar cronológicamente entre 1327 y 1362 la destrucción del antiguo edificio, pues en las dovelas centrales de las puertas de las Escribanías figuran los escudos de Andreu de Contijoc, rector de la parroquia entre 1327 y 1362: Felip Sánchez, J. “Troballa de les restes de l’antiga església romànica de Santa Maria de Montblanc”. *Aplec de treballs*, 26 (2008), pp. 119-120 y 123-124.

¹²⁰¹ Las bóvedas de crucería del ábside y la nave son posteriores a la cronología que comprende esta tesis doctoral, por este motivo no se han incluido en el estudio: Felip Sánchez, J. “L’església gòtica de Santa Maria de Montblanc”. *Aplec de treballs*, 8 (1987), pp. 78-80. No obstante, es necesario aclarar que las obras de la iglesia se paralizaron antes de finalizar la nave, por esto no tiene la longitud originalmente proyectada.

¹²⁰² El autor afirma que este documento podría ser una copia de otro más antiguo, pues si se compara con los inventarios de los siglos XVIII y XIX destacan detalles que no constan en el manuscrito de 1623. Sin embargo, esta copia es la más fiable y completa de todas: Felip, “L’església gòtica”, pp. 88-89.

¹²⁰³ Felip, “L’església gòtica”, pp. 91-92.

¹²⁰⁴ En la clave de bóveda SMariaMontblanc_CapAb_3 se observa a santa Catalina, de pie, vestida con túnica y manto, coronada y portando la rueda dentada, símbolo de su sacrificio, junto con la palma del martirio. Además, los muros, capiteles, arcos cruceros y el cuerpo de la clave están ornamentados con dos signos heráldicos: una paloma sobre un fondo liso, atribuido a la familia Colom, y un ala con bordura de ocho piezas, acaso de los Marçal: *Ibidem*, 86.

¹²⁰⁵ Español Bertrán, F. *Guillem Seguer de Montblanc. Un mestre trescentista, escultor, pintor i arquitecte*. Montblanc, 1994, pp. 79-80.

¹²⁰⁶ Por otro lado, Español se sirve de ejemplos como la catedral de Barcelona y la de Girona para justificar que 1313 es una fecha temprana para la cabecera de Santa Maria de Montblanc, pues de ser así, estos grandes edificios del gótico catalán, a pesar de disponer de maestros más aptos y de recursos económicos superiores, se habrían levantado coetáneamente al que tratamos: *Ibidem*, p. 78.

A todo esto, cabe añadir la fundación de un beneficio dedicado a san Nicolás por parte del presbítero Bertomeu Alegre en 1327. De acuerdo con Felip, debió de instituirse en la capilla inmediata a la axial, en el lado del Evangelio, que fue dedicada a la Anunciación¹²⁰⁷, como también corrobora la iconografía de su clave de bóveda en la que fue esculpida la escena protagonizada por el Arcángel Gabriel y la Virgen (figs. 2/335a–2/335e). No obstante, Español atribuyó su escultura al maestro Guillem Seguer y la fechó a principios de la década de 1340, cuando el artista consta viviendo en Montblanc¹²⁰⁸. Esta cronología impide localizar el altar de Sant Nicolau en la capilla de la Anunciación, pues en la fundación del beneficio en 1327 se especificaba, entre otras cosas, que debía tener una lámpara encendida en todo momento delante del ara, que ya estaba construido y bajo bóveda¹²⁰⁹. Es decir, cuando Guillem Seguer estaría trabajando en la capilla de la Anunciación, la que albergaba el altar de Sant Nicolau ya estaba culminada. Sin embargo, el orden de aparición de capillas y beneficios en el mencionado inventario puede ser revelador para este argumento, pues el altar advocado a Nicolás se menciona después del altar principal y antes del de la beata Maria de Març. Si esta disposición se compara con el orden seguido durante la visita pastoral de 1450, observamos que el altar dedicado al santo vuelve aparecer inmediatamente después del de la Anunciación¹²¹⁰. Por último, en otra visita pastoral de 1485 el funcionario inspeccionó *la capella i l'altar de Sant Nicolau, situat damunt la sacristia*¹²¹¹, dependencia que, conforme a Felip, se hallaba en la capilla axial del ábside (fig. 2/336a). Concretamente el autor indica que la parte inferior de esta capilla devino sacristía y la superior, *schola cantorum*¹²¹², función especialmente reveladora si se tiene en cuenta que san Nicolás fue patrón de los escolanos en diversos lugares ya a finales del siglo XII (figs. 336a–336e)¹²¹³. Así pues, si el beneficio de san Nicolás fue de los primeros o, incluso, el primero en fundarse en la nueva iglesia gótica, las obras podrían haberse comenzado durante la década de 1320, poco antes de 1327.

¹²⁰⁷ Felip, “L’església gòtica”, p. 91.

¹²⁰⁸ De acuerdo con la autora, Guillem Seguer se documenta en Montblanc en los años 1341, 1342 y 1348: Español, *Guillem Seguer de Montblanc*, p. 78.

¹²⁰⁹ Conforme a Felip, en la copia del documento de su institución Bertomeu Alegre también asignaba 208 sueldos *minus obolo* censals y una casa cerca de Santa Maria como residencia del beneficiado: APM. Carpeta “Testaments de varies èpoques”, sin clasificar. Se trata de una copia de 1767 de otra copia de 1458: Felip, “L’església gòtica”, pp. 91-92.

¹²¹⁰ Este método es el mismo que utilizó Felip para localizar cada uno de los beneficios en su respectiva capilla. En el caso del de san Nicolás, el autor especifica en una nota de página que “en el benefici núm. 5 del mateix inventari, instituit el 1405, es parla de la Capella de sant Nicolau”, pero lo atribuye a una confusión del redactor: Felip, “L’església gòtica”, p. 91, nota 31.

¹²¹¹ Sans Travé, J.M. “Visites pastorals a Montblanc durant l’època medieval (segle XIV)”. *Podall: Publicació de cultura, patrimoni i ciències*, 5 (2016), p. 51.

¹²¹² Años más tarde cambió la función de la parte superior de la capilla y pasó a ser el archivo de la comunidad de presbíteros. La sacristía estaba dotada de tres puertas: dos de ellas la comunicaban con el templo y la tercera, con el exterior de la iglesia: Felip, “L’església gòtica”, p. 88.

¹²¹³ Serrano pone como ejemplo Fleury-sur-Loire o Einsiedeln, donde los estudiantes protagonizaban dramas en su honor desde la vigilia de la festividad de este santo, el 5 de diciembre, hasta el día de los Santos Inocentes, el 28 del mismo mes. También se atestigua en casi todas las catedrales catalanas de la Corona de Aragón, ente ellas Tarragona: Serrano, “San Nicolás polifacético”, pp. 253-254.

5.4. Sant Miquel de l'Espluga de Francolí

A muy pocos kilómetros del monasterio de Poblet se encuentra el pueblo de l'Espluga de Francolí, donde se alza en pleno casco antiguo la iglesia vieja de Sant Miquel, justo frente a la nueva parroquia construida en el siglo XIX (fig. 2/341a).

De acuerdo con Altisent y la documentación que se conserva, aunque desde 1150 el pueblo ya contaba con un capellán¹²¹⁴, no es hasta 1182 cuando consta un templo dedicado al arcángel¹²¹⁵ que debía de ser el mismo que se cita en la bula papal de Celestino III de 1194 con el nombre de *ecclesiam de Expluga*¹²¹⁶. Esta iglesia, hoy desaparecida, debió de estar edificada en el mismo lugar donde se encuentra la actual iglesia vieja, también dedicada a san Miguel¹²¹⁷, aunque Fuguet ha considerado más plausible que el primer edificio se encontrara cerca o dentro del castillo, ubicación lógica para una iglesia propia del señor del lugar, construida en los orígenes del pueblo. La localización y las dimensiones de la iglesia vieja responderían a una situación urbana y social diferente de la de los años iniciales de l'Espluga: el pueblo había crecido y debían buscar una posición intermedia entre los dos núcleos de población, justo en el plano que se abre a mediodía de la colina que presidía el castillo¹²¹⁸. El templo conservado presenta una nave única, dividida en tres tramos iguales, con una capilla abierta en el segundo, y un ábside pentagonal con capillas radiales de planta cuadrada (figs. 2/342a y 2/342b). Todo el conjunto está cubierto con bóveda de crucería cuyos nervios nacen de ménsulas colocadas a diferentes alturas (figs. 2/343a y 2/343b). En cuanto a las nervaduras, presenta en su nave central y en una de sus capillas laterales el perfil conformado por un baquetón decorado con un filete dorsal, una mediacaña enmarcada por aristas de ángulo recto y un bocel que lo une a una base rectangular (núm. 16)¹²¹⁹; mientras que en las cinco capillas radiales de la cabecera se aplicó el que se compone por un baquetón decorado con un filete

¹²¹⁴ Así consta en una concesión de Ramon de Cervera y su esposa Ponceta a Pere de Pinós *capellano*, a quien le otorgan las capellanías y las iglesias de l'Espluga de Francolí, Tallat, Passanant y Albarca, con sus heredades y derechos para que las posea él y, posteriormente, sus sucesores, con la condición de que sean clérigos y de que dependieran de los donantes y de sus descendientes: Altisent, A. "Un poble de la Catalunya Nova els segles XI i XII. L'Espluga de Francolí de 1079 a 1200", *Anuario de estudios medievales*, 3 (1966), pp. 135-136. Sans Travé, J.M. "Pere de Queralt, primer feudatari de l'Espluga de Francolí (1150-1166)", *Universitas Tarraconensis. Revista de Geografia, Història i Filosofia*, 2 (1977-1978), pp. 33-34. El documento puede consultarse en: Pons, *Cartulari de Poblet*, pp. 132-133, doc. 223.

¹²¹⁵ Así puede leerse en el testamento de Ramon de Cervera, firmado en 1182, en el que dotó: *Sancto Michaeli de Spelunca [...] medierarem illius vinee quam Martinus capellanus plantavit, in terra et in vitibus*: AHN, 2034, 17. Cfr. Altisent, A. *El Monasterio de Poblet durante el abadiato de Esteban II (1181-1186)*. Tesis de licenciatura dirigida por Emilio Sáez. Barcelona, 1965, p. 381, doc. 22. También puede encontrarse transcrito en: Serra Vilaró, J. "Castell de Riner". *Butlletí Arqueològic*, 69-76 (1960-1961), pp. 86-88. Y en otro documento en el que especifica que San Miguel de la Espluga era una parroquia: *in parochia Sancti Michaelis de Espelunca de Franculin, in loco qui nominatur Pratum de Rumegeira*: AHN, 2038, 19-20. Cfr. Altisent, *El Monasterio de Poblet*, p. 479, doc. 72.

¹²¹⁶ La bula papal de Celestino III se encuentra transcrita en: Villanueva, *Viage literario a las iglesias de España*, XIX, pp. 300-304.

¹²¹⁷ Altisent, "Un poble de la Catalunya Nova", p. 170-173. Costa, M.M. "Notícia dels habitants de l'Espluga de Francolí a la segona meitat del segle XV". *Aplec de treballs*, 2 (1980), pp. 6-7.

¹²¹⁸ Fuguet i Sans, J. "L'església vella de Sant Miquel de l'Espluga de Francolí, un bell exemple d'arquitectura templera catalana". *Arrels. Miscel·lània d'aportacions històriques y documentals de l'Espluga de Francolí*, 6 (1990), pp. 130-131.

¹²¹⁹ La bóveda de crucería de la cabecera presenta un tipo de nervio ligeramente diferente al labrado en el resto de tramos de la iglesia, pero se ha analizado de forma conjunta porque, pienso, esta diferencia se debe a una restauración. Ésta también debió de afectar a la tortera, en la que se optó por reproducir solo el perfil del motivo que allí debía de conservarse, omitiendo todo tipo de detalles.

dorsal y una mediacaña, combinados por una arista de ángulo recto, que reposa sobre la base rectangular (núm. 21) (fig. 2/341b).

Las noticias documentales que pueden arrojar luz al proceso constructivo del templo se enmarcan en un período cronológico de 68 años, comprendido entre 1297 y 1365. La fecha más temprana consta en la inscripción conservada en un sillar de uno de los contrafuertes del exterior que flanquean la portada sur de la iglesia, aunque su mala conservación ha dificultado su lectura, lo que ha supuesto interpretaciones diferentes (fig. 2/346)¹²²⁰. Una parte de la historiografía ha considerado que la inscripción debía de conmemorar el inicio de la fábrica¹²²¹, mientras que Fuguet se decantó por interpretarla como una remembranza de la construcción de la galilea que protege la portada¹²²². Esta hipótesis implicaría que la iglesia, sin capillas en la cabecera y cubierta con bóveda de crucería descargada en una estructura de contrafuertes externos, hubiera sido iniciada durante el último cuarto del siglo XIII y se hubiese culminado con cierta rapidez, pues propone el año 1297 como fecha límite para el fin de las obras dada su unidad constructiva y estilística tal y como corroboran las marcas de cantero¹²²³. A mi modo de ver, los dos planteamientos proponen cronologías muy tempranas, especialmente el defendido por Fuguet, pues convertiría este edificio en el primero de la diócesis tarraconense en incorporar el filete dorsal en los nervios cruceros con casi veinte años de anterioridad respecto a la capilla de Sant Salvador de la catedral. Por otra parte, aunque la inscripción estuviera conmemorando el inicio de la fábrica, implicaría su construcción cohetáneamente a grandes edificios como la catedral de Barcelona, con recursos económicos y mano de obra muy superiores a los de esta parroquia¹²²⁴.

Quizá sea posible precisar algo más teniendo en consideración algunas referencias intermedias correspondientes a la fundación de diversos beneficios en las capillas absidiales: por ejemplo, en 1328 consta el de san Pedro, instituido por Guillem Ferrer;

¹²²⁰ La primera transcripción fue realizada por Pau Miquel en 1814, quién leyó: *Septimo [...] Anno Domini MCCXCIII hoc opus fuit inceptum Petrum Grau et [...] Magistros*, publicada por Roca Armengol, J. “L’Esglesia Vella. La historia ens hi acostà”. *Clam: revista de l’Espluga de Francolí*, 11 (1978), p. 13. Su transcripción no es tan completa como la de Liaño, pues intentó aclarar algunas de las palabras que Pau Miquel dejó en blanco y propuso nombre para los maestros: *SEPTIMO K-S MADII : ANNO : DNI : M : CC : XC : IIII HOC OP9 FUIT INCEPTUM : PETRU TRAB (?) E (?) : ET GUALF9 ELIES :* Liaño Martínez, E. “L’església gòtica de Sant Miquel, a l’Espluga de Francolí”. *Arrels. Miscel·lània d’aportacions històriques i documentals de l’Espluga de Francolí*, 1 (1979), p. 116. Por otro lado, Felip insistió en la transcripción utilizando un interesante método fotográfico, cuyo resultado modificó ligeramente la cronología hasta el momento propuesta y el nombre de los maestros. Para el autor la fecha sería el 25 de abril de 1297 y los maestros Pere Grau y Guillem ¿Malet?: Felip Sánchez, J. “La inscripció fundacional de l’església de Sant Miquel de l’Espluga de Francolí”. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 3 (1989), pp. 41-44. Cabe mencionar que De Dalmases y Jose aceptaron como correcta esta interpretación: De Dalmases; José, *Història de l’Art Català*, II, p. 55. Así como Fuguet, “L’església vella de Sant Miquel”, p. 131.

¹²²¹ Roca, “L’Esglesia Vella”, p. 13. Liaño, “L’església gòtica de Sant Miquel”, p. 116. Felip, “La inscripció fundacional”, p. 41-44. De Dalmases; José, *Història de l’Art Català*, II, p. 55.

¹²²² Según afirma, estas construcciones eran muy comunes para proteger los sarcófagos más notables que se encontraban en el cementerio de la iglesia, situado a su alrededor. Una inscripción similar se ha localizado en Vallfogona, donde se conmemora la construcción de una galilea, hoy desaparecida, que protegía los osarios de la comunidad de presbíteros, y en Santa Maria dels Àngels de Horta de Sant Joan, donde se conserva una inscripción mutilada que parece conmemorar la construcción de la galilea que precede la portada: Fuguet, “L’església vella de Sant Miquel”, p. 131, nota 12. De todos modos, en la inscripción de l’Espluga de Francolí no hay nada que aluda a la galilea.

¹²²³ Fuguet, “L’església vella de Sant Miquel”, pp. 136-137.

¹²²⁴ Sigo el mismo criterio que ha defendido Español con respecto a la cabecera de Santa Maria de Montblanc: Español, *Guillem Seguer de Montblanc*, p. 78. Por otro lado, conviene recordar que la parroquia de Santa Maria de Guimerà todavía estaba utilizando nervios de perfil almadrado en sus bóvedas de crucería.

en 1330, Arnau Pavia fundó el dedicado a las Once Mil Vírgenes; en 1333, a san Mateo y san Nicolás, por Mateu Roig; y, en 1348, Pere Bosom lo dedicó a la Asunción¹²²⁵. Si bien es cierto que Español advirtió que recurrir a la relación de beneficios para fechar una obra arquitectónica puede ser un error¹²²⁶, la coincidencia en algunas capillas entre la heráldica de la persona fundadora y la que ostenta la capilla, sugiere que la institución de ese beneficio pudo implicar la construcción de la capilla y el altar en el que instituirlo. De este modo, la identificación del escudo de los Ferrer en la capilla axial de la cabecera permitiría fechar su construcción en una cronología cercana a 1328 (figs. 2/351, 2/352a y 2/352b)¹²²⁷, momento en que seguramente también se proyectó el resto de capillas si se tiene en cuenta que presentan un mismo estilo arquitectónico y decorativo (fig. 2/334): se hace evidente en el uso del mismo tipo de claves, nervios y ménsulas aplicados, así como el uso del idéntico arco decorativo en el acceso a las mismas¹²²⁸. Por otro lado, la figuración de san Mateo y san Nicolás en la clave de bóveda de la capilla abierta en el lado del Evangelio del primer tramo de la nave, sugiere su edificación hacia 1333, año en que se fundó el beneficio dedicado a los santos por parte de Mateu Roig (figs. 2/353 y 2/354). En este caso, el año de su institución podría ser evocador para fechar el levantamiento de las bóvedas de la iglesia, pues se repite el tipo de nervio así como también las ménsulas desde donde arrancan.

Así las cosas, es posible que la iglesia se iniciara en 1297, como indica la inscripción conservada en el contrafuerte exterior, y que los trabajos se paralizaran por algún motivo que desconocemos y que quizá podría ponerse en relación con las vicisitudes de la Orden del Temple, de la que dependía la parroquia¹²²⁹. Más tarde, volverían a reanudarse, aunque modificando parcialmente el plano original y algunas de las partes ya erigidas, pues solo así se explicaría la mutilación de los vanos abiertos en las tres caras centrales del ábside, especialmente del axial que solamente se conserva la parte superior (fig. 2/344)¹²³⁰, el cambio en el tipo de ménsulas a partir del segundo tramo (fig. 2/353)¹²³¹ y la alteración del aparejo por ejemplo en la cabecera, donde

¹²²⁵ Roca Armengol, J. “Els beneficis de la parroquia de Sant Miquel Arcàngel de l’Espluga”. *Arrels. Miscel·lània d’aportacions històriques i documentals de l’Espluga de Francolí*, 1 (1980), p. 159.

¹²²⁶ Español, Guillem Seguer de Montblanc, pp. 78-80.

¹²²⁷ Fuguet, “L’església vella de Sant Miquel”, pp. 137-138. Roca, “Els beneficis de la parroquia”, pp. 159-161.

¹²²⁸ La que se abre más al sur, en el lado de la Epístola, es la más rica ornamentadamente hablando de todo el conjunto, pues fue decorada con un arco de intradós trifoliado. Sin embargo, presenta un estilo muy similar a las demás con el mismo perfil de nervio en la bóveda de crucería. Posiblemente fuera redecorada en 1375, año en que Guillem Berenguer fundó el beneficio de la Santísima Trinidad: Fuguet, “L’església vella de Sant Miquel”, pp. 137-138. Roca, “Els beneficis de la parroquia”, pp. 159, 163-164.

¹²²⁹ En este sentido, creo que debe tenerse en cuenta que en 1307 fue suprimida la Orden del Temple y que todos sus bienes en la Espluga Subirana pasaron a manos de la Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén a finales de 1317, cuando Jaime II ordenó entregar al fraile Martín Pérez de Orós, castellano de Amposta y máximo responsable de la Orden Sanjuanista en Catalunya y Aragón, todos los bienes que habían pertenecido a los Templarios: Sans Travé, J.M. “Dos intents de compra de l’Espluga per part de Poblet”. *Arrels. Miscel·lània d’aportacions històriques i documentals de l’Espluga de Francolí*, 1 (1980), pp. 98-100. Bonet Estradés, M. “Un ejemplo de núcleo urbano bipolar de la Catalunya Nova: l’Espluga de Francolí”. *En la España medieval*, 7 (1985), pp. 1470-1472. Sobre la aparición, implantación y desarrollo de la orden de San Juan de Jerusalén en la Corona de Aragón y Navarra remito a: Bonet Donato, M.; Pavón Benito, J. “Los hospitalarios en la Corona de Aragón y Navarra. Patrimonio y sistema comendaticio (siglos XII y XIII)”. *Aragón en la Edad Media*, 24 (2013), pp. 5-54.

¹²³⁰ También es necesario llamar la atención en que las cinco capillas absidiales presentan ventanales en forma de aspillera a excepción de la axial, que muestra uno geminado, de estilo más avanzado y de dimensiones similares a los abiertos en las tres caras centrales. Asimismo se repite en la capilla abierta en el segundo tramo de la nave, en el lado del Evangelio.

¹²³¹ Hasta el segundo tramo de la nave los arcos perpiaños y cruceros arrancan desde ménsulas colocadas a diferente altura. Sin embargo, en el tercero, además de haberse colocado alineadas, se observa un cambio en el tipo utilizado.

Fuguet señaló que algunos sillares habían sido recortados para poder abrir las capillas radiales¹²³². Igualmente, cobraría sentido la presencia del filete dorsal en los nervios, pues las bóvedas no se habrían levantado durante la primera fase de construcción convirtiendo al edificio en ejemplo pionero de la diócesis tarraconense, sino que se habrían erigido durante la segunda etapa constructiva en la que se documentan los beneficios de las capillas y que se prolonga hasta 1365, año en que consta el acta de consagración por parte del arzobispo de Tarragona Pere de Clasquerí¹²³³. Sin embargo, la complejidad del edificio requiere un análisis mucho más profundo a nivel arquitectónico y documental que se escapa de los límites de esta tesis doctoral¹²³⁴.

5.5. Santa Maria de Ciutadilla

La parroquia de Ciutadilla, localizada a los pies del castillo en la parte más alta del pueblo (fig. 2/355), como Guimerà y el Vilet, fue propiedad del obispado de Vic hasta 1154, cuando el arzobispo de Tarragona, Bernat Tort, la reclamó después de la restauración de la diócesis¹²³⁵. En ese momento el templo debía de estar dedicado a santa María, pues así consta en el testamento de Bernat de Oluja, firmado en 1165, en el que dotaba a *Sancte Marie de Ciutadilla* para que un presbítero celebrara el culto en ella y viviera forma permanente¹²³⁶. El nuevo templo gótico presenta una tipología similar al de Guimerà, que se encuentra a poco más de cuatro kilómetros de distancia, pues se conforma por una nave rectangular, dividida en tres tramos cubiertos por bóvedas de crucería, cuyo perfil de nervio se compone por un baquetón decorado por un filete dorsal enmarcado por un bocel y una mediacaña, combinados por una arista de ángulo recto, que lo unen a la base rectangular (núm. 24), y reforzada por una estructura de ocho contrafuertes, dos de los cuales fueron destruidos en el siglo XVIII al edificarse la fachada y el campanario (fig. 356)¹²³⁷. Estas analogías han llevado a la historiografía a fechar la construcción de Sant Miquel de Ciutadilla durante la primera mitad del siglo XIV y deducir que es contemporánea al sepulcro bajo arcosolio que se conserva en el segundo tramo de la iglesia, pues la dedicación del edificio a san Miguel descubre innegables connotaciones funerarias (figs. 2/357 y 2/358a-2/358e)¹²³⁸. Durante los últimos años Fuguet ha podido confirmar esta cronología con el hallazgo de algunos datos inéditos, como el testamento de Bernat

¹²³² Fuguet, Joan. “L’església vella”, pp. 133-134. Igualmente, desde el exterior de la iglesia, también puede apreciarse un cambio en el aparejo.

¹²³³ El acta se transcribe en Liaño, “L’església gòtica”, p. 118.

¹²³⁴ Esta dificultad se incrementa a causa de las numerosas alteraciones y restauraciones que ha sufrido el templo. Por ejemplo, en el lado de la Epístola, en el tramo más cercano al presbiterio, se conserva una arcada que daba acceso a una capilla, que fue destruida y su acceso tapiado en alguna fecha que ignoramos. Algunos investigadores han propuesto la posibilidad de que hubiera tenido otra simétrica en el lado del Evangelio, con la voluntad de dotar a la iglesia de crucero: Liaño, “L’església gòtica de Sant Miquel”, pp. 108-109. Fuguet, “L’església vella de Sant Miquel”, pp. 134-135. En una imagen conservada de 1917 puede apreciarse este espacio abierto, aunque no se puede afirmar que se trate de la supuesta capilla a modo de crucero de la que hablan los investigadores. Por otro lado, la bóveda de crucería de la cabecera también parece haber sido restaurada.

¹²³⁵ El documento transcrito puede consultarse en Marí, *Exposició cronològicohistòrica*, pp. 117-118, doc. VIII.

¹²³⁶ Fuentes Gasó, M.M; Miró Rosinach, J.M. “Sant Miquel, abans Santa Maria, de Ciutadilla”. En: Pladevall Font, A. (dir.). *Catalunya Romànica. El Segrià. Les Garrigues, El Pla d’Urgell. La Segarra. L’Urgell*. Vol. XXIV. Barcelona: 1997, pp. 526-527.

¹²³⁷ Posiblemente en este momento fue alterado el último tramo de la iglesia parroquial, pues es el único de los tres que exhibe los cruceros y la clave de bóveda enlucidos.

¹²³⁸ Español Bertran, F. “Els sepulcres monumentals de l’època gòtica a l’Urgell”. *Urtx*, 5 (1993), p. 112.

de Guimerà, firmado el 19 de abril de 1323, en el que dotaba con 5.000 sueldos a la obra de la iglesia y pedía ser enterrado en ella con los honores apropiados: *in qua meam eliguo sepulturam quam volo ibi fieri honoriffice sicut decet*¹²³⁹. Para el autor no cabe duda que la iglesia estaba en construcción en ese momento y que el mencionado sepulcro perteneció a este noble¹²⁴⁰, aunque para Español el receptor de la sepultura debió de ser su nieto Gispert de Guimerà, casado con Isabel de Boixadors, que murió poco después de firmar su testamento en 1354 en el que también especificaba *Et eligo sepulturam meam in ecclesia parochiali de Ciutadilla*¹²⁴¹. En este sentido, puede ser evocadora la heráldica esculpida, y repintada en época moderna, en las ménsulas (figs. 2/360a, 2/360b y 2/360c)¹²⁴², pues el ala y los tres roques podrían pertenecer a Guerau Alemany y Guerau de Rocabertí, señores de Guimerà entre 1316 y 1343, aunque es necesario aclarar que contrajeron matrimonio en 1325 y Guerau falleció un año más tarde¹²⁴³, por lo que si fuera correcta su identificación permitiría acotar la fábrica de la iglesia y fecharla durante la década de 1320.

5.6. Santa Maria de Conesa

La iglesia de Santa Maria de Conesa (fig. 2/363) presenta un único perfil de nervio de sección triangular clasificado en la diócesis de Tarragona durante la primera mitad del siglo XIV. Conformado por un baquetón decorado por un filete dorsal y un talón que reposa sobre la base rectangular (núm. 25), fue aplicado en los dos tramos de bóveda que cubren la nave del templo (fig. 2/366).

Según la documentación conservada¹²⁴⁴, se conoce que el solar donde se localiza la iglesia actual se adquirió por trescientos sesenta sueldos, pagados en dos plazos, siendo el último en 1347¹²⁴⁵, y que en noviembre de 1335 se contrató el proyecto edilicio del templo al maestro de obras Guillem Pedrola, de Guimerà, facilitándole las herramientas y materiales necesarios y otorgándose las épocas a favor de tres vecinos: Pere Grau, Berenguer Almenara i Grau de Oluja¹²⁴⁶. También constan algunos pagos iniciales, el primero de 2.700 sueldos y el segundo de 200, por la construcción de los contrafuertes; el 14 de noviembre de 1338 recibió otros 700 sueldos por las obras que se iban realizando y el 8 de septiembre de 1344, cobró la cantidad de 200 sueldos por la construcción de la fachada, que se había decidido levantar en el muro norte del

¹²³⁹ ACA, Fons Setmenat, *Arxiu patrimonial dels Guimerà*. Cfr. Fuguet, “Altres esglésies de l’Arxidiòcesi”, pp. 131-132.

¹²⁴⁰ Fuguet, “Altres esglésies de l’Arxidiòcesi”, pp. 131-132.

¹²⁴¹ Español, “Els sepulcres monumentals”, pp. 112-113.

¹²⁴² Conviene recordar el león rampante figurado en la capilla de la Santísima Trinidad de la parroquia de Guimerà fue identificado por Capdevila como propio de Ramon, vizconde de Canet, hijo de Guerau Rocabertí: Capdevila, *Santa Maria i Sant Esteve*, p. 29.

¹²⁴³ Fuguet, “Altres esglésies de l’Arxidiòcesi”, pp. 130-131. Capdevila, *Santa Maria i Sant Esteve*, pp. 11-26.

¹²⁴⁴ Se ha conservado un manual, fechado el 20 de junio de 1724, que fue entregado por fray Isidre Domingo, monje de Santes Creus, vicario-regente entre 1720-1728. Cfr. Grau Pujol, J.M.T.; Gual Vilà, V.; Pijoan Parellada, J.; Puig Tàrrach, R. *Conesa*. Valls, 1989, p. 38.

¹²⁴⁵ De acuerdo con Fuguet, esta adquisición plantea la posibilidad de que la primera iglesia de Conesa, que consta en la bula de Celestino III (1194), no ocupara el mismo lugar que la actual, sino que se ubicara en el castillo derribado en el siglo XVI: Fuguet, “Altres esglésies de l’Arxidiòcesi”, p. 128.

¹²⁴⁶ El libro menciona cuatro vecinos, aunque solamente nombra a tres.

edificio en un acuerdo firmado el 10 de junio de 1340 (fig. 2/364)¹²⁴⁷. Sin embargo, la obra no llegó a culminarse: en 1347 se paralizó su edificación, habiéndose cubierto únicamente dos de los tres tramos que se habían proyectado originalmente¹²⁴⁸. De hecho, todavía se conservan los arranques de los nervios de la bóveda de crucería del tercer tramo que presentan el mismo perfil que los dos anteriores (fig. 2/367).

En cuanto a las dos capillas abiertas en el muro sur de la iglesia (fig. 2/365b), han sido catalogadas como góticas, aunque no se ha propuesto ninguna cronología aproximada para su construcción ni se especifica si fueron proyectadas junto a los tramos de la nave¹²⁴⁹. No obstante, el perfil de nervio que presentan, de sección triangular y conformados por la sucesión dos cavetos unidos a una base rectangular, aparece en construcciones del silo XV, como se deduce de su uso en otros edificios de la diócesis de Tarragona¹²⁵⁰.

5.7. Sant Jaume de Montagut

La antigua parroquia de Sant Jaume de Montagut (fig. 2/370) se levanta a los pies del monte Montagut, donde también se conservan escasos restos del castillo homónimo¹²⁵¹, aislado entre campos y bosques, y accesible únicamente por una pista de montaña (fig. 2/371a). La primitiva iglesia se documenta por primera vez en 1154, en la bula papal donde Anastasio IV confirmaba al arzobispo tarraconense las posesiones de la archidiócesis; más tarde, en 1194, Celestino III vuelve a mencionarla con el nombre *Ecclesiam de Monteacuto*¹²⁵². Conforme a Adell y Español, este edificio debió de ser el mencionado en el testamento de Guillem de Montagut, firmado en 1168, en el que indicaba *Reliquit Sancto Cucufato montis acuti ipsum campum quod clericus se tenuit prope dictam ecclesiam*¹²⁵³. Se desconoce si esta primera parroquia fue demolida para construir la nueva iglesia gótica y si formaba parte del castillo de Montagut o, por el contrario, conformaba un conjunto arquitectónico como el actual: iglesia-cementerio-rectoría. Sin embargo, es posible deducir cuando ocurrió esta renovación, pues Adell y Español localizaron un testamento, firmado entre 1314 y 1319, en el que una tal Gueraua dotaba con dos suelos a la *operis* de la iglesia de

¹²⁴⁷ Grau; Gual; Pijoan; Puig, *Conesa*, pp. 38-40. Conforme a los autores, el mismo 8 de septiembre, día de la Natividad de la Virgen, se resolvían unas grandes cuestiones entre el jurado y el maestro de la obra Guillem de Pedrola, pues este requería unos peones que el pueblo se resistía a concederle.

¹²⁴⁸ *Ibidem*, p. 38.

¹²⁴⁹ *Ibidem*, pp. 35-40. Fuguet, "Altres esglésies de l'Arxidiòcesi", pp. 128-129.

¹²⁵⁰ Aunque este perfil de nervio se escapa de la cronología tratada en esta tesis doctoral, se ha incluido en la clasificación del *Anexo II* (núm. 29) puesto que se identifica en algunos de los edificios estudiados en este apartado, como la catedral de Tarragona o Santa Maria de Conesa.

¹²⁵¹ El castillo de Montagut se menciona por primera vez en el año 975, en el acto de venta del de Queralt como linde del segundo: Segura Valls, J. *Història de Santa Coloma de Queralt. Santa Coloma de Queralt*. 1953, p. 20. Cfr. Adell Gisbert, J.A.; Español Bertran, F. "L'església gòtica de Sant Jaume de Montagut". *Bulletí Arqueològic*, 1 (1979), p. 147. Por otro lado, entre los años 990 y 1007, se han documentado algunas transacciones en el término de Montagut que acabaron por constituir la base patrimonial de los Cervelló, pues se ha constatado a un tal Hug adquiriendo tierras y que acabó poseyendo los castillos de Montagut, Querol y Pinyana: Udina, *El "Llibre Blanch"*, pp. 3-8, docs. 3, 4, 5, 6, y 7. Morera, *Tarragona cristiana*, I, pp. 331-332 y apéndice núm. 4.

¹²⁵² Marí, *Exposició cronològicohistòrica*, p. 127, doc. XV.

¹²⁵³ Adell; Español, "L'església gòtica de Sant Jaume", p. 149. El documento transcrito puede consultarse en Miret, *Les cases dels templers*, pp. 321-323.

Montagut¹²⁵⁴. Las siguientes noticias que se conservan son de 1387, cuando fue ordenada la construcción de un tabernáculo para el altar mayor de la iglesia¹²⁵⁵, y de 1394, año en que fue redactado en el Pont d'Armentera un testamento en el que constan algunas dotaciones a los altares de Montagut, por lo que puede deducirse que la nueva construcción ya estaba culminada y en uso¹²⁵⁶. Relacionada tipológicamente con Sant Miquel de la Espluga de Francolí y con el templo del monasterio de Vallsanta, la iglesia parroquial de Montagut presenta una nave única cubierta por dos sectores de bóveda de crucería y rematada, sin discontinuidad espacial, por un ábside heptagonal también cubierto con crucería, en cuyos costados se abren siete capillas rectangulares (fig. 2/372c). Los arcos torales y los nervios cruceros son todos idénticos y repiten un perfil de sección rectangular ya descrito: una faja gruesa, sin molduras, de sección poligonal, con los costados labrados a bisel (núm. 17).

¹²⁵⁴ AHAT. Arxiu parroquial de la Selva del Camp. *Llibre de Testaments, anys 1314-1319*, fol. 34 r. Cfr. Adell; Español, "L'església gòtica de Sant Jaume", p. 151.

¹²⁵⁵ AHAT. Arxiu del Vicariat eclesiàstic. *Register negotiorum 1387-1389*, fol. 194. Cfr. Ibidem.

¹²⁵⁶ AHAT. Arxiu parroquial del Pont d'Armentera. *Llibre de Testaments, anys 1385-1397*, fol. 217 r. Cfr. Ibidem.

6. APLICACIONES CONCRETAS: OTROS EDIFICIOS Y CAPILLAS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA

6.1. El convento de Sant Francesc de Montblanc

En el convento de Sant Francesc, emplazado al sur de las murallas de Montblanc, en el exterior del recinto junto al camino real de Tarragona, presenta una nave rectangular y cabecera poligonal cubierta con techumbre de madera y bóveda de crucería, respectivamente (figs. 2/374a y fig. 2/374b). Aunque son pocas las noticias que se han conservado, el testamento de Berenguer de l'Aguda, firmado el 21 de mayo de 1238¹²⁵⁷, y el de Elisenda de Falcs, castellana de la Guàrdia dels Prats, de 1253¹²⁵⁸, permiten constatar su existencia, a pesar de que no aportan dato adicional a propósito de su organización o arquitectura. Más tarde, entre 1286 y 1287, se ha documentado una serie de donativos de particulares destinados a la fábrica de los franciscanos que podrían estar relacionados con alguna reforma, una ampliación del complejo o con una construcción *ex novo*, y que son testigo, afirma Conejo, del compromiso de la población y del grado de aceptación de la orden en Montblanc¹²⁵⁹. Por otro lado, en 1330 consta que el convento estaba dotado de un altar dedicado a Sant Macià¹²⁶⁰ y, que en 1339, se deberían estar realizando algunos trabajos, pues el trapero Jaume Marçal dota con diez sueldos las obras del *monestir dels framenors*¹²⁶¹. Posteriormente, en 1397, el infante Martín, quien devendría el Humano, lo puso bajo protección real.¹²⁶²

Como consecuencia de la escasez de noticias, se han planteado diferentes hipótesis sobre el devenir de las obras del convento. A modo de ejemplo, Liaño ha fechado el inicio de la obra hacia finales del siglo XIII y, con mayor probabilidad, a principios del XIV, conforme al estilo que presenta, aunque no debieron de alargarse más allá del primer cuarto de aquel siglo, pues en 1330 ya consta el altar de Sant Macià (figs. 2/375a y 2/375b)¹²⁶³. Posteriormente debió de sufrir algunas ampliaciones y reformas, como la construcción de las capillas entre los contrafuertes, que son casi todas desiguales y diferentes a la nave y la cabecera (fig. 2/375c y 2/375d)¹²⁶⁴. En la misma línea, Fuguet ha defendido que la nave y el ábside poligonal debieron de construirse al mismo tiempo porque los arcos diafragmáticos y los cruceros presentan la misma sección de molduras, aunque no lo considero así (figs. 2/376a y 2/376b)¹²⁶⁵. Por este

¹²⁵⁷ Giné Torres, A.M. "Establiments franciscans a Catalunya. Arquitectura franciscana". *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 19 (1989), p. 131. Conejo Da Pena, A. "El convent de Sant Francesc de Montblanc". En: Pladevall Font, A. (dir.). *L'art gòtic a Catalunya*, I, pp. 186-188.

¹²⁵⁸ Palau, M. "Breus dades de la vila de Montblanc". *Aires de la Conca*, 131 (1930), p. 4. Cfr. Liaño, *Contribución al estudio*, p. 141.

¹²⁵⁹ Conejo Da Pena, A. "Convents de Montblanc". En: Fuguet, J.; Plaza, C. (coord.). *Història de la Conca de Barberà. Història de l'Art*. Montblanc, 2008, pp. 152-153.

¹²⁶⁰ "Relíquia de San Macià, patró de la vila". *Aires de la Conca*, 49 (1927), p. 1.

¹²⁶¹ Conejo, "Convents de Montblanc", p. 154.

¹²⁶² Palau Dulset, A. *Conca de Barberà. Guia de Montblanc*. Vol. I. Barcelona, 1931, p. 104.

¹²⁶³ "Relíquia de San Macià", p. 1. Liaño, *Contribución al estudio*, pp. 141-142.

¹²⁶⁴ Liaño, *Contribución al estudio*, p. 141.

¹²⁶⁵ En este sentido, el autor indica que únicamente podría retardar la construcción de ábside poligonal hasta el siglo XIV en el caso de que las ojivas hubieran copiado la morfología de los arcos de la nave, fechada por el autor en los últimos años del XIII: Fuguet Sans, J. "Any 1307, un capítol provincial dels templers catalanoaragonesos a Sant Francesc de Montblanc". *El Foradot*, 52 (2009), p. 21. En realidad, el arco diafragma que separa el ábside poligonal del cuerpo de la nave presenta una moldura más compleja, pues la faja gruesa de sección poligonal, con

motivo, ha concluido que la iglesia debió de ser culminada antes de 1307, cuando en el día de san Jorge acogió un capítulo provincial de la Orden del Temple¹²⁶⁶. Sin embargo, Conejo propone dividir el proceso constructivo en tres fases¹²⁶⁷. Durante la primera se habría construido una iglesia de una sola nave rectangular, reforzada con contrafuertes exteriores, sin ábside poligonal ni capillas, cubierta con techumbre de madera a dos aguas y reforzada por seis arcos diafragma. Durante la segunda, debieron de abrirse las capillas laterales, que no presentan ningún vínculo de unión entre unas y otras (figs. 2/375c y 2/375d), se debió de proyectar el acceso principal de la fachada norte, decorada con escudos de la ciudad de Montblanc y de los Marçà o Alenyà (figs. 385a y 2/385b), y, ya más avanzado el siglo XIV, debió de construirse el ábside con sus dos capillas (figs. 2/378a, 2/378b y 2/378c)¹²⁶⁸. Por último, a la tercera y última etapa correspondería el claustro, desaparecido en el siglo XIX después de la desamortización y coincidiendo con la transformación del convento en una destilería¹²⁶⁹.

A partir de las molduras de los arcos diafragmáticos, así como de los nervios cruceros, es posible concluir que la iglesia del convento de Sant Francesc debió de cubrirse durante el siglo XIV, pues todos presentan el característico filete dorsal decorativo. Por ejemplo, ya en la cabecera, se utilizó, como en una de las capillas del lado de la Epístola, un perfil de nervio derivado del (núm. 17), pero algo más complejo: una faja gruesa, sin molduras, de sección poligonal, con los costados labrados a bisel y culminada por un baquetón decorado con un filete dorsal (núm. 20). Quizá las obras pudieron comenzar bastante antes, en alguna fecha cercana a 1286 y 1287, cuando constan algunos donativos de particulares destinados a la fábrica de los franciscanos, como ya se ha comentado. Sin embargo, no todos los arcos diafragmáticos presentan el mismo tipo de perfil, pues el que separa el ábside poligonal del cuerpo de la nave presenta una moldura más compleja que, además, parece alterada en su unión con los nervios de la bóveda de crucería absidial (fig. 2/376a), por lo que podría ser lógico pensar que el ábside fuera añadido posteriormente¹²⁷⁰, como ya defendió Conejo¹²⁷¹, quizá hacia 1339 cuando vuelve a documentarse la obra del *monestir dels framenors*. Sin embargo, esta mención también podría aludir a alguna las capillas abiertas entre

los costados labrados a bisel y culminada por un baquetón con un filete dorsal, se halla sobre otra faja poligonal, con los dos costados biselados.

¹²⁶⁶ Ibidem, pp. 20-22.

¹²⁶⁷ Conejo, "Convents de Montblanc", pp. 152-153.

¹²⁶⁸ A mi modo de ver, las capillas adosadas a la cabecera fueron proyectadas posteriormente a la finalización del ábside, como ya advirtió: Liaño, *Contribución al estudio*, pp. 134-135. La cabecera presenta en cada uno de los cinco costados un ventanal de doble vano, rematado por trilóbulos apuntados, que se manifiestan mucho más cortos solamente en los muros donde abren estas capillas. Es lógico pensar que los vanos fueron reducidos en el momento de la construcción de los dos oratorios y que, originalmente, presentaban el mismo tamaño que los otros tres. En el exterior, también se advierte un recorte en los contrafuertes para permitir la erección de la capilla, así como un cambio en el aparejo de los muros. Así pues, si el ábside sí defendemos que la construcción de la cabecera pudo ocurrir en una fecha cercana a 1339, es muy probable que la construcción de estas capillas acaeciera en una cronología más avanzada que sobrepasa los límites de esta tesis doctoral. No obstante, sus claves de bóveda están catalogadas en el *Anexo 3* de la presente tesis doctoral.

¹²⁶⁹ Conejo, "Convents de Montblanc", pp. 152-153.

¹²⁷⁰ El ideario de pobreza que abanderaron los franciscanos en su etapa inicial les llevó a recurrir a la madera en sus naves centrales, reservando la bóveda de piedra para los espacios culturales, ya fueran las capillas abiertas entre los contrafuertes, o la mayor: Español Bertrán, F. "Calendario litúrgico y usos áulicos en la Corona de Aragón bajomedieval: arquitectura y ornamenta". *Studium Medievale*, 2 (2009), p. 190. Sobre la arquitectura franciscana en la Corona de Aragón y su relación con la casa real, remito también a: Ibidem, "Formas artísticas y espiritualidad. El horizonte franciscano del círculo familiar de Jaime II y sus ecos funerarios". En: Beceiro Pita, I. (dir.). *Poder, piedad y devoción. Castilla y su entorno (siglos XII-XV)*. Madrid, 2014, pp. 383-418.

¹²⁷¹ Conejo, "Convents de Montblanc", pp. 152-153.

los contrafuertes, que debieron de ser proyectadas de forma independiente y en distintos momentos según los diferentes perfiles de nervios que presentan, así como también la diferencia de alturas que puede apreciarse desde el exterior¹²⁷².

Precisamente, de la única capilla que se conocen noticias, aunque indirectas, es de la abierta al tercer tramo de la nave, en el lado de la Epístola (fig. 2/379a), es decir, la que le corresponde la clave CFrancesc_CapEp_3 y que podría haber sido construida al mismo momento que la bóveda poligonal del ábside pues, además de los nervios cruceros, el arco apuntado que da acceso a este espacio presenta el mismo perfil de molduras (fig. 2/379b). Conforme a una descripción del siglo XVIII, la capilla, dedicada en ese momento a santo Domingo pero originalmente a los santos Matías y María, conservaba en su interior un sepulcro de piedra, cuya inscripción rezaba: *Anno Domini MCCCXXX Venerabilis Mathias Januarii et Domina Catharina uxor quondam Guillelmus Ros, instituerunt / presentem capellam sub invocatione Beati Mathie Apostoli et Beate Marie, et facerent fieri hanc sepulturam in qua / sepulti sunt una cum venerabile Mathia et Domina Maria, uxor eius, el Franciscus, eorum filius, et ipsa Domina Catharina / et Guillelmus Ros, eius vir, et eorum filius Guillelmus Ros quod anime requiescat in pace. Amen*¹²⁷³. Flanqueando la leyenda, dos escudos de armas: *a la dreta de aquell las armas de Ros que son axi: lo camp dorat y las travesseras de las armas petites negras tambe camp dorat y en mig de ditas armas la rosa dorada. Las armas de Gener son las de la part esquerra que son un arbre bert en camp dorat pro ut. Despres en los dos pilars que pujan sobre dita sepultura que rematen en una piràmide en quatre angles de dits pilars estan las mateixes armas a tres parts de quiscun pilar*¹²⁷⁴. De este modo, es lógico concluir que esta capilla debió de erigirse en una fecha anterior a 1330, conforme a la inscripción del sepulcro, lo que puede ser evocador también para acotar un poco más la cronología de la cabecera de la iglesia de Sant Francesc.

Por otro lado, la única capilla que se conserva abierta al claustro del convento, fue cubierta con el perfil de nervio que se conforma por un baquetón decorado por un filete dorsal y, combinado por una arista de ángulo recto, una gola que reposa sobre la base rectangular (núm. 15) (fig. 2/383). No obstante, si merece especial mención es por el motivo iconográfico que decora su clave de bóveda, pues podría ser nuevamente evocador para establecer una cronología constructiva aproximada: un escudo triangular curvilíneo en el que campea una mata de enebro (fig. 2/384). Este motivo heráldico aparece repetido en diversas ocasiones en Montblanc, aunque en algunos casos incorpora bordura y otras no. Dentro de la iglesia de Sant Miquel, por ejemplo, ornamenta los muros, las ménsulas, el arco de acceso y la clave de la capilla abierta al segundo tramo de la nave en el lado del Evangelio¹²⁷⁵, así como la lauda sepulcral¹²⁷⁶ y el osario bajo arcosolio de la capilla colindante¹²⁷⁷. En ambos casos la mata de enebro se presenta con bordura de 36 y 12 piezas, respectivamente (figs. 2/398 y 2/401). Sin

¹²⁷² La deficiente conservación en la mayoría de los casos, junto con la falta de documentación, no permite avanzar sobre su posible cronología de construcción más allá de establecer una fecha *post quem* 1300.

¹²⁷³ Aunque no indica cuáles, Español aporta la transcripción de dicha inscripción extraída de dos fuentes diferentes del siglo XVIII: Español, *Guillem Seguer de Montblanc*, p. 90, nota 226.

¹²⁷⁴ *Ibidem*.

¹²⁷⁵ Español, *Guillem Seguer de Montblanc*, p. 89. Felip Sánchez, J. “Mestre Joan de Tarragona: hipòtesi sobre la seva obra general i la seva producció a la Conca de Barberà (segle XIV)”. *Aplec de Treballs*, 34 (2016), p. 185 doc. 4. La interpretación de la heráldica les ha llevado a ubicar la construcción de esta capilla en una fecha cercana a 1348.

¹²⁷⁶ Liaño, *Contribución al estudio*, p. 62, fot. 11.

¹²⁷⁷ Conforme a Palau, la heráldica pertenece a la familia Llordat: Palau, *Conca de Barberà*, I, p. 96.

embargo, en Santa Maria se observa en el interior de dos capillas de las que se conocen sus fundadores, hecho que permite especular sobre el linaje a quien pudo pertenecer la heráldica del convento franciscano. De la primera capilla, ubicada en el presbiterio, en el lado del Evangelio, se conoce que Jaume Gener fundó en 1349 un beneficio bajo la advocación de la Ascensión, por lo que los escudos que campean en los muros, capiteles, arcos y en la clave, con una mata de enebro y bordura de 10 piezas, se atribuye a la familia Gener (figs. 2/333a–2/333d)¹²⁷⁸. Por otro lado, de la segunda, abierta al primer tramo de la nave, en el lado del Evangelio, se documenta que fueron Pere Guillermoneta y su esposa Guillermoneta los que costearon su construcción e instituyeron en 1340 un beneficio dedicado a los santos Domingo de Guzmán, Pablo y Pedro mártir (figs. 2/332a–2/332d). De este modo, los escudos en los que campea una mata de enebro sin bordura, se atribuye a los Guillermoneta¹²⁷⁹. A mi modo de ver, podría considerarse a esta misma familia como posible promotora de la capilla abierta al claustro del convento de Sant Francesc y situar su construcción en una fecha cercana a 1340, pues parece que los Gener, aunque también utilizaron la mata de enebro como figura heráldica, su escudo incorpora una bordura de 10 piezas. Por otro lado, la cronología propuesta también cercana al resto de espacios que aplicaron el mismo perfil de nervio (núm. 15), por ejemplo la capilla de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges de la catedral de Tarragona (1340-1344) o el claustro del monasterio de Santes Creus (1313-1340).

En cuanto a las 4 capillas restantes, de las que no conservamos noticias directas ni indirectas, solamente puedo decir que fueron cubiertas con bóveda de crucería de nervaduras diversas: la CFrancesc_CapEv_8, presenta el perfil de nervio compuesto por un baquetón decorado con un filete dorsal, enmarcado por un talón y unido mediante una arista de ángulo recto a un bocete que reposa sobre la base rectangular (núm. 19); las capillas CFrancesc_CapEp_5 y CFrancesc_CapEv_7, aplicaron el que se conforma por un baquetón decorado con un filete dorsal y una mediacaña, combinados por una arista de ángulo recto, que reposa sobre la base rectangular (núm. 21); y, por último, la CFrancesc_CapEp_4, utiliza el conformado por un baquetón decorado por un filete dorsal, un bocete y una gola que reposa sobre la base rectangular (núm. 23).

6.2. Santa Maria del Vilet

La iglesia del Vilet, una entidad singular de población del municipio de Sant Martí de Riu Corb, como sufragánea de la parroquia de Sant Martí de Maldà, constaba como parte del obispado de Vic, según indica una relación de parroquias del siglo IX¹²⁸⁰. Fue una de las propiedades que el arzobispo Bernat Tort reclamó después de la restauración y que el papa Anastasio IV asignó definitivamente a Tarragona en la bula

¹²⁷⁸ Felip, “L’església gòtica”, pp. 86 y 92. Según García Carraffa, A.; García Carraffa, A. *El solar Catalán, Valenciano y Balear*. Vol. III. San Sebastián, 1968, p. 28, núm. 52: “de oro, con mata de enebro de sinople y bordura de ocho piezas de sinople”. Según De Riquer, *Heráldica catalana*, p. 399 y 780: “Jener, dor e un genebre de sinoble e una bordura de pessés”.

¹²⁷⁹ Felip, “L’església gòtica”, p. 82. Español, *Guillem Seguer de Montblanc*, p. 89.

¹²⁸⁰ ACA, Cancillería, extra inventario, capeta 360, núm. 4702. Cfr. Pladevall; Benet, “Relació de parròquies del bisbat de Vic”, pp. 72-76. La iglesia de Sant Martí de Maldà corresponde al número 208 de la relación parroquial.

de 1154¹²⁸¹. El templo presenta una sola nave cubierta con dos tramos de bóveda de crucería, un transepto construido posteriormente y un ábside que no sobresale en planta (fig. 2/386). Los nervios cruceros presentan un perfil que recuerda al de la cabecera del convento de Sant Francesc de Montblanc, pero ligeramente más complejo: una faja gruesa y labrada a bisel, decorada en ambos lados por un bocel semicircular y rematada por un baquetón decorado por un filete dorsal (núm. 22). Aunque las únicas noticias que se han conservado sobre la parroquia fechan del siglo IX y XI, a mi modo de ver, cuanto menos las bóvedas de crucería de la nave deberían fecharse a partir de 1300 conforme al uso del filete dorsal como elemento decorativo en los nervios (2/387). Por otro lado, existe un gran parecido entre las claves de bóveda de Santa Maria del Vilet (fig. 2/388 y 2/389a) y la de Sant Llorenç de Rocallaura (fig. 2/414a y 2/414b), por lo que muy posiblemente fueron labradas por el mismo maestro y en un mismo arco cronológico¹²⁸². Sin embargo, la poca documentación que dude a ambos edificios, no permite acotar las fechas de su construcción.

6.3. Las capillas de Sant Eloi y Sant Llorenç del convento de la Mercè de Montblanc

De acuerdo con la historiografía, la llegada de los mercedarios a Montblanc debió de suceder a finales de la década de 1280, pues se conserva un documento del 25 de febrero de 1288 en el que el rey Alfonso III aprobaba la donación del lugar y la iglesia del Milagro¹²⁸³, por parte de los prohombres y jurados del pueblo, a la orden de la Merced representada por los frailes Pere d’Amer y Ferran Torrent, maestro general y procurador, respectivamente¹²⁸⁴. Aunque en un primer momento parece que optaron por realizar una reforma en el edificio existente, a principios de la década de 1340 la comunidad decidió erigir una nueva iglesia, quizá promovida por un grupo de fieles acomodados y bien relacionados con la comunidad¹²⁸⁵. El actual templo presenta una nave única, dividida en cuatro tramos mediante arcos diafragmáticos que originalmente sostenían una techumbre de madera a dos aguas modificada a principios del siglo XIX (figs. 2/391 y 2/392). Entre los contrafuertes se abrieron algunas capillas laterales, siendo las del segundo tramo las correspondientes a la fábrica primitiva y las que presentan el perfil de nervio (núm. 23), compuesto por un

¹²⁸¹ El documento transcrito puede consultarse en Marí, *Exposició cronològico-històrica*, pp. 117-118, doc. VIII.

¹²⁸² Sobre este asunto véase el epígrafe 6.6. *La capilla de Santa Maria de Rocallaura* de la presente tesis doctoral.

¹²⁸³ Una pequeña iglesia, advocada a María, de la que ya se tiene constancia en 1246, cuando los prohombres de Montblanc designaron a un capellán para que se hiciera cargo del edificio. Hasta la llegada de los mercedarios, debió de haber siempre capellanes seculares, de hecho en 1258 y en 1270 se tiene documentado uno llamado Pere Esteve. Algunos investigadores afirman que el edificio fue fundado por Jaime I en 1240 aunque Felip considera que no hay justificación alguna que lo respalde: Felip Sánchez, J. “El convent de la Mercè, segles XIII-XVI”. En: VV.AA. *Historia del convent i del col·legi episcopal Mare de Déu de la Mercè de Montblanc*. Montblanc, 1994, pp. 33-32.

¹²⁸⁴ El documento se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón: ACA, Cancillería, registro núm. 74, folio 85. Transcrito por: De Bofarull, F. “Documentos para escribir una monografía de la villa de Montblanch”. *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras*, 6 (1898), p. 475, doc. 32. También: Felip, “El convent de la mercè”, p. 44, doc. 1.

¹²⁸⁵ Felip, “El convent de la mercè”, p. 36. Otros investigadores han supuesto como causa más probable para la construcción de un nuevo edificio el incremento de la comunidad: Conejo Da Pena, A. “Els convents mercedaris”. En: Pladevall, *L’Art Gòtic a Catalunya*, I, 2002, p. 236. Sin embargo, Felip indica que en época del comendador Jaume Baró el convento no acogía más de cinco personas: Felip, “El convent de la Mercè”, p. 36.

baquetón decorado por un filete dorsal, un bocete y una gola que reposa sobre la base rectangular (figs. 2/393 y 2/395). Precisamente este mismo tipo de nervaduras fue utilizado en las capillas radiales de la iglesia de Santa Maria de Montblanc, ubicada a escasos metros del convento de la Mercè, y fechadas entre 1327 y 1359, aproximadamente, cronología en la que encaja la construcción del nuevo edificio mercedario.

Según se recoge en las visitas pastorales de 1450 y 1485, la iglesia estaba dotada de cuatro altares: el mayor, con un retablo y una imagen de la Virgen con el Niño, el de san Eloy, el de san Lorenzo, con dos retablos, uno dedicado a la Virgen y otro a san Cristóbal, y el de santa Margarita, del que dice que necesitaba ser remodelado¹²⁸⁶. Precisamente los altares de san Eloy, en el lado del Evangelio (fig. 2/394), y de san Lorenzo, en el de la Epístola (2/396), son los que ocupan las dos capillas laterales en cuestión, conforme a la iconografía que presentan sus claves de bóveda¹²⁸⁷.

6.4. Las capillas de Sant Miquel de Montblanc

La pequeña iglesia de Sant Miquel, ubicada dentro de las murallas de Montblanc, se conforma por una única nave extraordinariamente amplia, que mide 35m de largo, por 15m de ancho, y cubierta por una estructura de arcos diafragma que sostienen una techumbre de madera que todavía conserva parcialmente su decoración original. A ambos lados se abrieron capillas entre los contrafuertes, las cuales se cubrieron con bóveda de crucería (fig. 2/397). En el muro occidental se abre la puerta principal, con arco de medio punto capialzado, sin tímpano, con anchas dovelas reseguídas por una imposta y un guardapolvo moldurados. Sobre ella una ventana de medio punto, abocinada, ambas carentes de decoración.

En cuanto a sus capillas, tres de ellas fueron cubiertas con bóveda de crucería de nervios conformados por un baquetón decorado con un filete dorsal, enmarcado por un talón y unido mediante una arista de ángulo recto a un bocete que reposa sobre la base rectangular (núm. 19). La primera (fig. 2/402), localizada en el lado del Evangelio del quinto tramo de la nave, fue dedicada a los Cuatro Santos Doctores y ricamente decorada con la figuración de san Ambrosio, san Agustín, san Jerónimo y san Gregorio Magno en las ménsulas, que Español atribuyó al escultor Guillem Seguer (figs. 2/404a y 2/404b)¹²⁸⁸. En la clave, los nervios y los plementos de la bóveda, así como en los muros y el arco de acceso a la capilla, fueron esculpidos dos escudos en los que campean, respectivamente, una rosa y un árbol, identificados por Liaño como propios de los linajes Llordat y March (figs. 2/403a y 2/403c)¹²⁸⁹. Sin embargo, a partir de la presencia de la figura heráldica del árbol en el interior de dos capillas de la parroquia de Santa Maria de Montblanc, de las que se conocen los fundadores, la copia de una inscripción de un sepulcro trecentista que se conservaba en la iglesia de Sant Francesc, también en Montblanc, y el dibujo de la heráldica que ostentaba,

¹²⁸⁶ Sans, "Visites pastorals a Montblanc", pp. 44-45 y 58. El fragmento del texto correspondiente a la visita de la iglesia de Santa Maria del Miracle se encuentra transcrito en: Felip, "El convent de la Mercè", pp. 45-46, doc. 3.

¹²⁸⁷ Sobre este tema véase los epígrafes 7.10. *San Eloy* y 7.11. *San Lorenzo* de la tercera parte de esta tesis doctoral.

¹²⁸⁸ Español, *Guillem Seguer de Montblanc*, p. 89

¹²⁸⁹ Liaño, *Contribución al estudio*, p. 72.

precisamente un árbol y una rosa, ayudan, conforme a Español, a aclarar esta identificación: para la autora se trataría de los Gener y los Ros¹²⁹⁰. En este sentido, Felip ha publicado recientemente una noticia extraída del *Libro Verde de la Comunidad de Presviteros de Montblanc* sobre los beneficios instituidos en esta capilla¹²⁹¹. De acuerdo con el texto, Francesc Janer (Gener), hijo y heredero de Macià Janer (Gener) y de María, instituyó un beneficio eclesiástico bajo la advocación de los Santos Cuatro Doctores en 1332. Unos años más tarde, en 1348, se fundó un nuevo beneficio con la misma advocación por parte de Caterina, mujer de Guillem Ros. Así pues, esta última fundación coincidiría con la construcción de una nueva capilla con bóveda de crucería, en la que consta la heráldica de la familia Ros y de la familia Janer o Gener¹²⁹².

La segunda capilla, abierta en el sexto tramo del lado del Evangelio (fig. 2/405), fue construida a instancias de la cofradía de Sant Joan i Sant Eloi, fundada ya en 1326 por los carpinteros y herreros de la villa, según afirma Palau. De hecho, las ménsulas y la clave de bóveda presentan escudos de armas en los que campea un hacha, un utensilio habitual en el oficio de los carpinteros (fig. 2/406b)¹²⁹³. De este modo, es posible que perteneciera y fuera financiada por el gremio de carpinteros y herreros, como ya propuso Palau, lo que permitiría fecharla *post quem* 1326, aunque teniendo en cuenta que utilizó el mismo tipo de nervio que la anterior, quizá podría considerarse que se erigió más o menos coetáneamente, es decir, entre las décadas de 1330 y 1340.

La tercera, ubicada en el lado de la Epístola y frente a la de los Santos Doctores, pudo ser construida acaso en una fecha cercana a las anteriores por tener sus bóvedas con el mismo tipo de nervio (fig. 2/407). Pero, de nuevo, la falta de documentación que se agrava por la inexistencia de motivos heráldicos en su interior, no permiten corroborarlo.

Finalmente, la capilla del tercer tramo en el lado del Evangelio (fig. 2/398), como sus colindantes, presenta planta rectangular y bóveda de crucería, pero con un perfil de nervio diferente: compuesto por un baquetón decorado con un filete dorsal, una mediacaña enmarcada por aristas de ángulo recto y un bocel que lo une a una base rectangular (núm. 16). Llama la atención por la gran profusión de escudos heráldicos atribuidos por Palau a la familia Llordat¹²⁹⁴, en cuyo campo presenta un árbol y bordura de treinta y seis piezas, que decoran los muros, el arco de acceso a la capilla

¹²⁹⁰ Español, *Guillem Seguer de Montblanc*, p. 89.

¹²⁹¹ El autor adjunta una copia transcrita del documento: Felip, "Mestre Joan de Tarragona", p. 185 doc. 4.

¹²⁹² *Ibidem*, p. 176.

¹²⁹³ Conviene mencionar que durante la primera mitad del siglo XIV los emblemas de oficio o profesión comienzan a ser habituales en la heráldica mediante una doble fórmula: los escudos de armas personales de artesanos y mercaderes y los escudos de armas gremiales, representativos de aquella corporación que acogía a todos los que ejercitaban un oficio y dotada de personalidad jurídica. Son numerosos los ejemplos de muebles heráldicos que desde el ámbito puramente gremial llegaron a ser introducidos en la heráldica medieval, gran parte de ellos tomados de antiguos emblemas o signos que habían sido utilizados como medio de identificación profesional, tanto por artesanos como por comerciantes. En la Corona de Aragón, a causa del gran desarrollo de la burguesía comercial y artesanal urbana, existe un mayor volumen de testimonios de blasones corporativos gremiales: por ejemplo en los muros y pavimentos de lonjas mercantiles o de catedrales como la de Barcelona o Mallorca, pero también en capillas y claustros de monasterios y de iglesias parroquiales. En la Seu de Barcelona se conserva un escudo cuadrilongo ligeramente apuntado del gremio de carpinteros y ebanistas de la ciudad en el claustro, fechado en el siglo XIV, que parece reproducir los utensilios más habituales del oficio: un hacha, un cepillo y una escuadra: Martínez Llorente, F. "La heráldica profesional o la formulación de un nuevo imaginario emblemático y heráldico". *Emblemata*, 18 (2012), pp. 196-203.

¹²⁹⁴ Palau, *Conca de Barbarà*, I, p. 96.

(figs. 400a y 400b), la clave de bóveda que la timbra (fig. 2/399a y 2/399b) y el osario bajo arcosolio encastrado en el muro este (fig. 2/401)¹²⁹⁵. Aunque aquí tampoco se ha conservado documentación que permita dilucidar una cronología aproximada, la iconografía de su clave, en la que figura una *Maiestas Domini* sosteniendo la Sagrada Forma, permite deducir que se trata de la capilla dedicada al *Corpus Christi* mencionada en un visita pastoral de 1445 (fig. 2/399a)¹²⁹⁶. En este sentido, es llamativo el parecido formal que mantiene, en cuanto a su composición iconográfica, con la capilla de la misma dedicación en la catedral tarraconense: ambas se cubren con bóveda de crucería, cuyos nervios se apoyan sobre ménsulas decoradas con el Tetramorfos y cuyas claves presentan una *Maiestas Domini* sosteniendo la Sagrada Forma (fig. 2/180, 2/181a–2/181d y 2/185). Asimismo se repite la profusión de heráldica, pues en Tarragona se identifica la de los Rocabertí, promotores de la capilla y responsables de su uso carácter funerario, como en Montblanc (fig. 2/184)¹²⁹⁷. Así pues, estas similitudes formales podrían ser un indicativo para proponer una fecha aproximada, acaso algunos años más tarde de la capilla tarraconense, cuya construcción consta hacia 1330¹²⁹⁸.

6.5. Una capilla en Sant Jaume de Vallespinosa

La parroquia de Sant Jaume de Vallespinosa es un templo que se cree construido en el siglo XIII de una sola nave cubierta con bóveda de cañón apuntado, con tres capillas añadidas posteriormente (fig. 2/409)¹²⁹⁹. La sur fue cubierta con bóveda de crucería de nervios conformados por un baquetón decorado con un filete dorsal, una mediacaña enmarcada por aristas de ángulo recto y un bocel que lo une a la base rectangular, correspondientes al (núm. 16) (fig. 2/410). No obstante, es muy difícil establecer una cronología para su construcción, pues ha sido muy restaurada y presenta una clave de bóveda completamente enlucida y policromada con una roseta hexápeta (fig. 2/411)¹³⁰⁰. En cuanto al conjunto de la parroquia, se documenta por primera vez en el testamento de Bernat de la Llacuna de 1309, en el que dota con 5

¹²⁹⁵ El osario también presenta otro escudo de armas: un jefe de plata sobre campo de gules.

¹²⁹⁶ Sans, “Visites pastorals a Montblanc”, p. 35.

¹²⁹⁷ Conforme a la documentación, Guerau y Guerau de Rocabertí, patrocinadores de la capilla tarraconense, trasladaron los restos de su tío, el arzobispo Benet de Rocabertí, muerto en Huesca en 1268, y lo enterraron junto a su hermano Jofre, padre de los promotores, en el centro de la capilla bajo la gran losa circular dividida en tres segmentos: Morera, *Tarragona antigua y moderna*, p. 122. Morera, *Memoria o descripción histórico-artística*, p. 148. Serrano; Boto, “*Memoria per corporis*”, pp. 136-137.

¹²⁹⁸ Capdevila, *La Seu de Tarragona*, p. 87.

¹²⁹⁹ Español, *L'arquitectura religiosa romànica*, pp. 331-338. Sobre el patrimonio artístico que ornamentaba originalmente la iglesia de Sant Jaume de Vallespinosa y que se conserva en el Museu Diocesà de Tarragona remito a: Mata de la Cruz, S. “El patrimoni artístic de l'església de Sant Jaume de Vallespinosa (Santa Perpètua de Gaià, Conca de Barberà), custodiat al Museu Diocesà de Tarragona”. *Aplec de treballs*, 17 (1999), pp. 75-90.

¹³⁰⁰ En 1991 Español afirmaba que tanto en el arco de acceso como en la clave de la capilla se había esculpido el escudo de los Cervelló. Actualmente, solo se conserva en el exterior, en forma de losange y junto a otro signo heráldico, también en losange, en el que campea un grifo rampante, todavía sin identificar: Español, *L'arquitectura religiosa romànica*, pp. 337-338. Idem, “Sant Jaume de Vallespinosa”. En: Pladevall (dir.), *Catalunya Romànica*, XXIV, p. 518.

sueldos a las obras de templo y con otros 3 al rector¹³⁰¹. Más tarde, vuelven a documentarse otras donaciones en testamentos firmados en 1334¹³⁰².

6.6. La capilla de Santa Maria de Sant Llorenç de Rocallaura

La iglesia de Sant Llorenç de Rocallaura (fig. 2/412) se menciona por primera vez en la relación de parroquias del obispado de Vic del siglo IX¹³⁰³ junto con las de Maldà, Nalech, Guimerà, Rocafort, Maldanell o Belisantes, entre otras, que el papa Anastasio IV asignó al arzobispo de Tarragona Bernat Tort en 1154¹³⁰⁴. Aunque el edificio ha sido objeto de muchas restauraciones a lo largo del tiempo, la capilla de Santa Maria¹³⁰⁵ parece no haber sufrido demasiadas modificaciones (fig. 2/413): de planta cuadrada, fue cubierta con bóveda de crucería, de nervios compuestos por un baquetón decorado con un filete dorsal, enmarcado por un talón y unido mediante un arista de ángulo recto a un bocete que reposa sobre la base rectangular (núm. 19), en cuya clave figura un *Agnus Dei* sobre un fondo tallado en forma de margarita y, en el cuerpo, una Virgen con el Niño casi de bulto redondo y un escudo de armas con tres bandas de roques (figs. 2/414a, 2/414b y 414c). En este caso, resulta muy evocador el gran parecido iconográfico y estilístico que existe entre esta clave de bóveda y las que timbran la iglesia de Santa Maria del Vilet, erigida a escasos 10 kilómetros de distancia, lo que me lleva a plantear la posibilidad de que fueran obra de un mismo maestro escultor. En ambos casos se muestra el motivo iconográfico sobre un fondo de margarita prácticamente idéntico; el cordero figurado en la misma postura, sostiene un báculo muy similar, con una cruz patada y decorada con un losanje en el centro (fig. 2/389a); y la Virgen, representada de frente y con actitud mayestática, sostiene un libro en su mano derecha mientras coge al Niño, que sostiene un ave en sus manos (fig. 2/390). En este sentido y a pesar de que el uso del filete dorsal permite fechar la bóveda a partir de 1300, la poca documentación que refiere tanto a la iglesia de Rocallaura como a la del Vilet, no admite acotar las fechas de su construcción¹³⁰⁶.

6.7. Las capillas del convento de la Mare de Déu de la Serra de Montlanc

¹³⁰¹ Tarragona, AHAT, Arxiu de Barberà, Mn. Not. Núm. 50 (1309-1344). Caixa núm. 2, fol. núm. 9. Cfr. Español, *L'arquitectura religiosa romànica*, p. 334. Español, "Sant Jaume de Vallespinosa", p. 518.

¹³⁰² Tarragona, AHAT, Arxiu de Santa Coloma de Queralt. Manual Not. Núm. 3852 (1334-1335). Caixa núm. 35, fol 7v. Cfr. Español, *L'arquitectura religiosa romànica*, p. 334. Español, "Sant Jaume de Vallespinosa", p. 518.

¹³⁰³ ACA, Cancillería, extra inventario, capeta 360, núm. 4702. Cfr. Pladevall; Benet, "Relació de parròquies del bisbat de Vic", pp. 72-76. La iglesia de Sant Llorenç de Rocallaura corresponde al número 203 de la relación parroquial y aparece citada primero como *Pbr. de Llorens*, y posteriormente como *[P]br. de Lorensie*.

¹³⁰⁴ El documento transcrito puede consultarse en Marí, *Exposició cronològica-històrica*, pp. 117-118, doc. VIII.

¹³⁰⁵ La dedicación se deduce de la documentación conservada sobre las rentas de esta capilla y que ha recogido Bonales. Según afirma, debía de percibir alguna renta monetaria fruto de la creación del beneficio y, además, contaba con dos tierras campas, muy próximas entre ellas, y con una casa localizada en la Villa, muy cerca del Portalet: Bonales Cortés, J. *Història de Rocallaura*. Lleida, 2015, p. 162.

¹³⁰⁶ En cuanto a la heráldica de la clave, solo podemos decir que es atribuible a los Rocabertí, tal y como se ha podido constatar en el caso de la fachada de Santa María de Guimerà o en la capilla del *Corpus Christi* de la catedral de Tarragona. No obstante, ningún testimonio documental permite acreditar que algún miembro de esta noble familia costeara la obra de esta capilla.

Conforme a la documentación conservada, el lugar de la Serra en Montblanc fue donado a iniciativa del rey Jaime II a la princesa bizantina Irene Láscaris el 20 de enero de 1296, con la finalidad de levantar un convento de monjas clarisas¹³⁰⁷. Una de las noticias más tempranas que se conocen sobre la financiación de la obra es la concesión de indulgencias otorgada el 7 de agosto de 1298 por el arzobispo tarraconense Rodrigo Tello¹³⁰⁸. Más tarde, en 1311 y como consecuencia de las dificultades económicas, las monjas solicitaron al rey la concesión de materiales de la antigua sinagoga en ruinas, petición que fue puntualmente atendida¹³⁰⁹. Las obras continuaron con sucesivas muestras del beneplácito real: en 1313 el monarca se declaró protector del monasterio¹³¹⁰; en 1322 cedió a las monjas algunos terrenos de su propiedad¹³¹¹; en 1323 las eximió de tributos y contribuciones¹³¹², privilegio que fue confirmado por sus sucesores en 1331 y 1341¹³¹³; y, también en 1341, Pedro el Ceremonioso ordenó el pago de 1000 sueldos de limosna a la abadesa del convento para la construcción de su iglesia¹³¹⁴. Todavía en 1349 se seguían recaudando fondos para la obra según consta en un documento del 29 de julio del mismo año, en el que la abadesa Constança de Llobets nombra procurador a Miquel Ça Bernarda, de la diócesis de Girona, y le encarga el cobro de todas las limosnas que dan los habitantes del campo, ciudad y archidiócesis de Tarragona, para el monasterio y su fábrica¹³¹⁵. También deja constancia de haber recibido 18 sueldos de Pedro Mora, presbítero de la Selva, y 6 denarios de Barcelona de unos prohombres del mismo lugar¹³¹⁶. Además, las fuentes de financiación del nuevo convento también procedían de las bulas eclesiásticas que otorgaban indulgencias a los que favorecieran al monasterio. Después de la primera concesión por parte del prelado Rodrigo Tello, le siguieron la carta de indulgencias expedida por Clemente V des de Aviñón en 1345¹³¹⁷; la de 1355, por el abad Francisco del monasterio de san Pedro¹³¹⁸; la carta de 1362, por parte de los obispos Hugo, Esteban y Arnau, de la curia de Aviñón; y la del 1366 otorgada por el obispo Ramon

¹³⁰⁷ Conforme a Liaño, existían dos documentos en el archivo del convento, desaparecidos después de 1936, de los que Poblet hizo copia. El primero, fechado el 20 de enero, era una escritura firmada por Mateo Benanchasa, Jaume de Conflent, Berenguer March y Bernat Peyronet, síndicos de la Universitat de Montblanc, en la que cedían, a ruegos del rey Jaime II, el lugar de Santa María de la Serra a la infanta Irene para que edificara un monasterio. El segundo, del 13 de febrero del mismo año, era un acta autorizada por Pere Marsal, notario de la villa, donde constaba la llegada a Montblanc la citada princesa, hija del emperador bizantino Teodoro Láscaros II: Liaño, *Contribución al estudio*, p. 122. La transcripción y traducción del primer documento también puede consultarse en: Plaza Arqué, C. *El monestir i la Mare de Déu de la Serra de Montblanc: entre història i llegenda*. Valls, 2016, pp. 87-89.

¹³⁰⁸ Liaño, *Contribución al estudio*, p. 123. Conejo, "Convents de Montblanc", p. 157.

¹³⁰⁹ Bofarull Sans, F. *Documentos para escribir una monografía de la villa de Montblanc*. Barcelona, 1896, pp. 476-477, doc. 34. También en: Liaño, *Contribución al estudio*, pp. 226-227, doc. 9.

¹³¹⁰ Palau, *Conca de Barbarà*, I, p. 119. Liaño, *Contribución al estudio*, p. 123. Conejo, "Convents de Montblanc", p. 157.

¹³¹¹ Palau, *Conca de Barbarà*, I, p. 119. Liaño, *Contribución al estudio*, p. 123. Conejo, "Convents de Montblanc", p. 157.

¹³¹² Palau, *Conca de Barbarà*, I, p. 119. Liaño, *Contribución al estudio*, p. 123. Conejo, "Convents de Montblanc", pp. 157-158.

¹³¹³ Liaño, *Contribución al estudio*, p. 123. Conejo, "Convents de Montblanc", pp. 157-158. Plaza, *El monestir i la Mare de Déu*, p. 47.

¹³¹⁴ ACA, Cancillería, Cartas Reales, Pedro III [IV], 1430. Cfr. Plaza, *El monestir i la Mare de Déu*, p. 48.

¹³¹⁵ AHAT, documento fechado a 29 de julio de 1349. Cfr. Liaño, *Contribución al estudio*, p. 123.

¹³¹⁶ Ibidem.

¹³¹⁷ Publicada por Mateu Ibars, M.D. *Carta de perdó i indulgències concedida per diversos prelats al santuari i monestir de Nostra Senyora de la Serra de monges clarisses de Montblanc*, en 1345. Barcelona, 1996, pp. 74-79. Cfr. Plaza, *El monestir i la Mare de Déu*, p. 48.

¹³¹⁸ Conforme a Plaza, esta carta y las que le siguen, excepto la de 1395, se conservan en pergamino en el Archivo Histórico Comarcal de la Conca de Barbarà, fondo 35: Ibidem.

de Vic¹³¹⁹. Finalmente, la consagración del edificio tuvo lugar el 10 de agosto de 1365 en un acto litúrgico presidido por el fraile Pere, obispo de Pandora y auxiliar de Tarragona (fig. 2/415)¹³²⁰.

Sin embargo, a pesar de las cuantiosas noticias sobre la financiación de la obra, se desconoce cuando fueron erigidas las tres capillas cubiertas con bóveda de crucería cuyo perfil de nervio se corresponde al que se conforma por un baquetón decorado con un filete dorsal y una mediacaña, combinados por una arista de ángulo recto, que reposa sobre la base rectangular (núm. 21). Conforme a Liaño, las dos abiertas en el primer tramo de la nave deben considerarse gemelas (fig. 2/416a), pues además de presentar la misma moldura en los nervios cruceros, exhiben idénticas ménsulas y claves de bóveda muy similares: con el cuerpo labrado en forma ligeramente de campana o cono liso, y la tortera enmarcada por el mismo marco sogueado (figs. 2/417 y 2/418)¹³²¹; por lo que es lógico pensar que debieron de edificarse de forma contemporánea e incluso quizá por el mismo taller. En cuanto a su cronología, el doble osario que se conserva en la capilla del lado del Evangelio podría orientar sobre esta cuestión pues, según afirmó Sánchez Real, alberga los restos de las abadesas Bateta y Ricarda traspasadas en 1319 y 1329, respectivamente, lo que hace suponer que se sucedieron en el cargo y en el óbito, y que su colocación en este lugar se hizo al mismo tiempo y después de la muerte de Ricarda (fig. 2/416b)¹³²². Respecto a la tercera capilla abierta en el cuarto tramo de la nave, la presencia del mismo tipo de nervio en la bóveda de crucería podría sugerir que fue erigida en un mismo arco cronológico que las dos anteriores, pero las diferencias de estilo que existen entre ellas, tanto en el tipo de clave de bóveda como en el vano abierto al exterior, no permiten asegurarlo¹³²³.

6.8. Una capilla en Sant Pere de Mont-ral

La parroquia de Sant Pere de Mont-ral aparece mencionada por primera vez como *ecclesiam de Monte Reial* en la bula papal de Celestino III, fechada en 1194, en la que confirmó las pertenencias y privilegios de la Iglesia Tarraconense¹³²⁴. Conforme a Zaragoza, se trata de un edificio tardorrománico de nave única cubierta con bóveda de cañón apuntada que arranca de una imposta y ábside semicircular (fig. 2/420). Posteriormente se añadieron las capillas laterales, siendo la del lado del Evangelio la que está cubierta por una crucería gótica, y una sacristía instalada bajo la torre del campanario que data del siglo XVIII¹³²⁵. El perfil de nervio utilizado en la capilla mencionada se corresponde al (núm. 21), conformado por un baquetón decorado con

¹³¹⁹ Plaza todavía aporta más cartas de indulgencias que fechan hasta finales del siglo XIV: Ibidem.

¹³²⁰ Palau, *Conca de Barbarà*, I, p. 119. Liaño, *Contribución al estudio*, p. 124. Plaza, *El monestir i la Mare de Déu*, p. 48.

¹³²¹ Liaño, *Contribución al estudio*, pp. 115-116.

¹³²² Sánchez Real, J. "Las inscripciones funerarias de la Serra de Montblanc". *Butlletí Arqueològic*, 2 (1980), pp. 135-137.

¹³²³ Es posible que simplemente se quisiera mantener una unidad estética entre capillas, como ocurre en la nave central de la catedral de Tarragona. De hecho, desde el exterior del convento puede apreciarse un cambio en el aparejo de ambas capillas, lo que, a mi modo de ver, podría ser resultado de una campaña constructiva algo posterior.

¹³²⁴ Villanueva, *Viage literario a las iglesias de España*, XIX, pp. 300-303, doc. XXXVIII.

¹³²⁵ Zaragoza Gonzalvo, V. "Iglesia de Sant Pere". En: Pérez (dir.), *Enciclopedia del románico en Cataluña*, pp. 135-136.

un filete dorsal y una mediacaña, combinados por una arista de ángulo recto, que reposa sobre la base rectangular, y que también fue aplicado en otras pequeñas edificaciones como Sant Salvador de Vimbodí o el convento de la Mare de Déu de la Serra de Montblanc. Desafortunadamente no consta ningún dato textual que nos permita concretar cual es su cronología aproximada (figs. 2/421 y 2/422).

6.9. El nuevo presbiterio de Sant Jaume de Rocamora

La parroquia de Sant Jaume es el único edificio que se conserva del antiguo pueblo de Rocamora de Sant Magí, situado en el lado oriental del término municipal, en la comarca de la Conca de Barberà¹³²⁶. Las primeras noticias documentales referentes a este lugar corresponden a la segunda mitad del siglo XII, cuando en 1168 Guillem de Cervelló dejaba a su hijo mayor las prerrogativas que tenía sobre algunos términos, entre los que figuraba el de Rocamora y el de Brufaganya. Más tarde, en 1196, se documenta la parroquia con su nombre completo, en el testamento de Pere de Rocamora¹³²⁷. En cuanto a la iglesia, que actualmente se encuentra completamente abandonada y en progresivo estado de degradación (fig. 2/423), originalmente debió de ser de una sola nave, con cabecera recta y cubierta con techumbre de madera que más tarde, en algún momento que se desconoce, se sustituyó por una bóveda de cañón apuntado que nace directamente de los muros de la nave (fig. 2/424a)¹³²⁸. Así parece indicarlo la diferencia de aparejo que existe tanto en el interior como en el exterior del edificio y la presencia de orificios a un mismo nivel y a lo largo de ambos muros de la nave¹³²⁹. Por otro lado, se cree que el presbiterio, de planta cuadrada y cubierto con bóveda de crucería con nervios de sección poligonal, con los costados labrados a bisel (núm. 17), debió de ser construido en la segunda mitad del siglo XIV (fig. 2/424b), después de que durante la visita pastoral de 1359 se determinara que el edificio no se encontraba en buenas condiciones, por lo que se instaba a su reparación y se excomulgaba a la gente del lugar hasta que se cumpliera la orden. Este castigo fue retirado en abril del año siguiente, lo que permite suponer que las obras, cuanto menos, ya se habrían iniciado entonces. De acuerdo con Español, su construcción

¹³²⁶ Según Español y Benet, el lugar de Rocamora está documentado mucho más tarde que su iglesia, cuya primera mención fecha en 1059, cuando un presbítero llamado Esclua hizo una donación de todos sus bienes al monasterio de Sant Llorenç del Munt, en el que se había ordenado monje. Los términos de los bienes fueron descritos y jurados por tres de los prohombres que estaban presentes, y lo hicieron “*sobre l’altar consagrat de sant Jaume i sant Cugat*” que, según el documento, había sido construido en la iglesia que el mismo Esclua hizo levantar en honor a san Jaime. No obstante, la incursión sarracena de 1033 arrasó la zona Queralt-Argençola, por lo que se cree que el presbítero huyó y se refugió en la sierra de la Brufaganya. Aquí debió de fundar la iglesia y formar una cofradía para poder enterrar sus cuerpos y que no fueran profanados por los sarracenos. De la construcción de la iglesia afirman que se encargó el presbítero Esclua y que estuvo originalmente incluida en el condado de Barcelona: Español Bertrán, F.; Benet Clarà, A. “Sant Jaume de Rocamora”. En: Pladevall Font, A. (dir.). *Catalunya Romànica. Vol XXI. El Tarragonès. El Baix Camp. L’Alt Camp. El Priorat. La Conca de Barberà*. Barcelona, 1995, p. 520.

¹³²⁷ En el documento el testador indicaba que el diezmo que poseía en Rocamora y que después de su muerte debía heredar su hijo Guerau, junto con el resto de sus propiedades, pasara a la iglesia del lugar: Español; Benet, “Sant Jaume de Rocamora”, p. 520. Conviene aclarar que se desconoce en qué momento la iglesia adquirió funciones parroquiales, pues no aparece en ninguna de las bulas papales del siglo XII que confirman las iglesias de la diócesis Tarraconense.

¹³²⁸ Sin embargo, recientemente Bricio ha afirmado que el análisis del paramento pone en evidencia que la bóveda fue concebida en el mismo momento que la construcción de los muros de la nave: Bricio Segura, L. “Iglesia de Sant Jaume de Rocamora”. En: Pérez (dir.), *Enciclopedia del románico en Cataluña*, pp. 309-310.

¹³²⁹ Español, *L’arquitectura religiosa romànica*, pp. 244-245.

debió de ser costeada por el señor del lugar, cuya heráldica, un escudo de armas con forma de triangulo curvilíneo en el que campean tres fajas, decora la clave de bóveda (fig. 2/425)¹³³⁰.

6.10. Una capilla en Sant Joan Baptista de Vallverd

La iglesia de Sant Joan Baptista de Vallverd, abandonada y en ruinas (fig. 2/426), conserva únicamente en pie una capilla cubierta con bóveda de crucería de nervios de sección poligonal, sin molduras y con los costados labrados a bisel (núm. 17) (fig. 2/427). En cuanto a la documentación, no se ha conservado ninguna noticia de la parroquia anterior a 1300, aunque Fuentes ha considerado razonable que ya existiera en época románica, quizá como parte del antiguo castillo de Vallverd documentado en 1073, cuando Ramon Berenguer I cedió a Udalguer Ramon el término de Bufalla, antiguo nombre de Vallverd, para que lo erigiera¹³³¹. Es posible que el edificio existiera ya en el siglo XI o XII, pero la capilla mencionada debió de ser añadida con posterioridad.

6.11. Las capillas de Santa Maria de Querol

En la provincia del Alt Camp y más concretamente en el municipio de Querol, se encuentra la iglesia de Santa Maria (fig. 2/428). De estructura irregular, fruto de las modificaciones que ha experimentado a lo largo de los años, presenta una sola nave con capillas laterales y ábside semioctogonal, en cuya parte posterior se erigió la sacristía. El conjunto está cubierto en la nave con bóveda de cañón apuntado en la nave y en sus capillas, con bóveda de crucería con nervaduras de sección rectangular, sin molduras y con los costados labrados a bisel. El acceso se realiza por uno de los costados, frente al cementerio, donde se conserva un arco de medio punto dovelado y flanqueado por grandes sillares regulares, seguramente de época románica (fig. 2/429). Aunque las noticias conservadas son escasas, es posible documentarla por primera vez en la bula papal de Celestino III, fechada en 1194, en la que se vuelven a confirmar las pertenencias y los privilegios de la Iglesia Tarraconense, con el nombre de *ecclesiam de Cerol*¹³³².

La capilla adosada al muro sur (fig. 2/430), que es la mejor conservada de las dos, presenta un escudo de armas en el cuerpo de la clave, en el que parece distinguirse un ajedrezado en losange y que podría tener una estrecha relación con su promoción (fig. 2/431b). En este sentido, Morera indicó que nuevas familias que, bien por descender de la antigua nobleza, bien por adquirir por donación real o por compra algún señorío, tenían el derecho de usar escudo de armas y de que se les considerase asimismo nobles¹³³³. En el caso de Querol, que hasta el momento los Cervelló eran

¹³³⁰ Ibidem, p. 248. Español; Benet, "Sant Jaume de Rocamora", p. 521.

¹³³¹ Fuentes Gasó, M.M.; Menchon Bes, J.J. "Sant Joan Baptista de Vallverd (Sarral)". Pladevall Font, A. (dir.). *Catalunya Romànica*. Vol. XXI. Barcelona 1995, p. 453.

¹³³² Villanueva, *Viaje literario a las iglesias de España*, XIX, pp. 300-304, doc. 38.

¹³³³ Morera, *Tarragona cristiana*, II, p. 931.

los que controlaban los castillos de la zona, como también el de Montagut o de Pinyana, se estableció la familia de los Astor, a quien quizá pudo pertenecer este escudo.

7. A MODO DE CONCLUSIÓN

Se señalaba en la introducción a este capítulo que el discurso se ha organizado por edificios para ofrecer una concepción completa del proceso constructivo de cada conjunto en cuestión a través del levantamiento de sus bóvedas de crucería, desde las más primitivas hasta las más complejas. No obstante, con la voluntad de subrayar el valor del estudio de los procesos constructivos a partir de las nervaduras y las claves de las bóvedas de crucería, he considerado conveniente ordenar esta recapitulación de forma cronológica y centrándome en estos importantes elementos arquitectónicos. Pienso que esta organización puede ofrecer, además, una visión más completa i transversal.

La introducción de las bóvedas de crucería en la diócesis de Tarragona y las primeras nervaduras de tradición románica

Las bóvedas de crucería se incorporan en la arquitectura religiosa de la diócesis de Tarragona de la mano de la orden del Císter, concretamente de los monjes de Fontfroide a quienes Ramon Berenguer IV (1113-1162) donó el territorio junto al río Francolí conocido como *hortus populetum*, para que levantaran un nuevo monasterio: el de Santa Maria de Poblet. Aunque conviene aclarar que los cistercienses no inventaron la bóveda de crucería, sí que tuvieron un papel importante en la extensión de su uso por tratarse de un sistema sencillo y económico de cubrición. Así pues, la rápida expansión de la Orden los llevó a implementar este sistema de cierre, junto a otros elementos, en todas las regiones donde estaban establecidos, siendo normalmente los primeros en utilizarlo. Sin embargo, no adoptaron todas las consecuencias que se derivaban de su uso, por lo que sus construcciones continuaron siendo plenamente románicas, tanto en planta como en sistema de soporte, espesor del muro, iluminación, diseño espacial, etc.

Entre las causas que debieron de incentivar el uso de la bóveda de crucería en las edificaciones cistercienses destacan el sistema de filiación entre monasterios, que no solo implicaba la visita una vez al año del abad de la casa madre sino también el procedimiento de construcción de los edificios en el que eran los propios monjes, enviados a las nuevas fundaciones de la Orden, quienes supervisaban la edificación de las nuevas casas, tanto desde un punto de vista institucional como constructivo. Además, conforme a Sánchez Márquez, también se constata la participación de arquitectos conversos, junto a maestros de obra laicos, con un conocimiento teórico y técnico en el diseño, quienes adquirieron un rol preponderante en la edificación de los monasterios de la Orden. Ambas razones permitieron la creación de una tradición arquitectónica, basada en los mismos procesos constructivos que habían tomado de las abadías de las que dependían, y propiciaron un continuo intercambio de ideas y procesos constructivos de los que los monjes fueron parte activa. De este modo, en las regiones donde se establecían, los cistercienses introdujeron fórmulas arquitectónicas desconocidas e innovadoras, pero comunes de su lugar de origen. Como consecuencia, por medio de los artífices y obreros locales que contribuyeron a levantar sus templos, se propagó el uso de la bóveda de crucería en aquellos nuevos territorios.

Caso ejemplar es la construcción del monasterio de Poblet, cuya iglesia es un claro ejemplo de edificio románico cubierto con bóvedas de crucería en la girola y las naves

laterales. Precisamente el tipo de nervio utilizado es el primero y más antiguo de la diócesis tarraconense, conformado por un baquetón liso y de sección circular, lo que ha llevado a algunos autores a describir sus bóvedas como de arista reforzadas con bordones circulares. No obstante, a pesar de su diseño y perfil poco evolucionado, podrían considerarse como bóvedas de crucería primitivas que parten del concepto tectónico de las de arista, es decir, como paso intermedio entre los dos tipos de cubierta, en la que la intersección de las nervaduras se solucionó con una pieza común que actúa clave de bóveda, tectónicamente hablando. Por otro lado, el hecho de que los arcos diagonales se estrechen en su arranque para insertarse en bisel sin soportes propios, podría explicarse por ser la consecuencia lógica de la sustitución de la bóveda de arista, en la que no era necesario dejar cierto espacio para las intersecciones, por la de crucería. Este recurso también se utilizó en varios conjuntos cistercienses franceses, entre los que se encuentra la casa madre de Poblet, la abadía de Fontfroide, y de la Península, como en los monasterios de Veruela y de la Oliva, todos de cronologías similares. También, en la diócesis tarraconense, encontramos más ejemplos: en el claustro de la catedral de Tarragona, en el del monasterio de Vallbona de les Monges y en la sala capitular del de Santes Creus.

La presencia de este tipo de bóvedas nervadas en otros conjuntos arquitectónicos cistercienses que mantienen evidentes relaciones de afiliación y de estilo con el cenobio de Poblet, permite corroborar que la iglesia debió de ser erigida entre la década de 1160 y la de 1190, como ya habían propuesto Domenech y Montaner, Dimier, Altisent y, recientemente, Lozano y Serrano. Estas bóvedas nervadas fueron el paso previo a las levantadas en los ábsides secundarios y en los dos primeros tramos de las naves laterales de la catedral de Tarragona entre 1170 y 1190, de acuerdo con las nuevas investigaciones lideradas por miembros de TEMPLA. Como en la iglesia de Poblet, los nervios aplicados en la sede tarraconense son sencillos y de perfil semicircular, aunque no se estrechan en su arranque enjarjándose en bisel, sino que mantienen en toda su extensión el mismo grosor, apoyándose sobre las columnas adosadas a los pilares cruciformes.

Como se ha argumentado en el texto, el proceso constructivo de la catedral se desarrolló en unas cronologías más tempranas de las que hasta el momento había defendido la historiografía tradicional. No cabe duda de que el diseño geométrico *ad triangulum* y los usos de la iglesia se determinaron desde el principio, cuyo proyecto adoptó desde el primer momento la fórmula por antonomasia en Catalunya para la topografía de una catedral: un ábside con cinco altares escalonados, un transepto desarrollado y tres naves con cinco secciones separadas por pilares con dobles columnas a ambos lados. De hecho, la construcción de esta inmensa catedral debe entenderse como una expresión de la arquitectura del poder, que superaba intencionadamente la catedral de Toledo, entonces todavía en la edificación que antaño fue la mezquita de la ciudad, con el fin de reivindicar la supremacía eclesiástica de Tarragona ante Toledo y fortalecer el papel del arzobispo en la ciudad, pues compartía gobierno jurisdiccional con el príncipe militar Robert Bordet.

No obstante, aunque no afectó al diseño en planta ni a los usos de la iglesia, cuando se estaban concluyendo los seis primeros tramos abovedados, el proyecto sufrió cambios significativos con respecto al volumen, la altura y la estructura del resto de las bóvedas del edificio. Esta variación implicó el uso de un nuevo tipo de nervadura,

todavía de tradición románica, de sección cilíndrica con base rectangular, que fue aplicado en las bóvedas del ábside principal, en las de los dos brazos del crucero y en las de los cinco tramos de la nave central hasta el hastial. Según mi parecer, los primeros tramos abovedados aplicando el nuevo perfil en las crucerías debieron de ser los dos correspondientes al ábside principal en un marco cronológico comprendido entre los últimos años de la década de 1190 y los primeros de la de 1200, de acuerdo a la cronología constructiva de algunas obras contemporáneas a la seo tarraconense y con las que muestra ciertas analogías en cuanto a su arquitectura, como son la iglesia del monasterio cisterciense de Fitero, la catedral de Tudela o la de Lleida. Igualmente, en estas fechas se habían producido algunas donaciones reales de gran importancia, así como préstamos al rey Pedro II y compras de diversos territorios por parte del arzobispo Ramon de Rocabertí (1199-1215), situación de bonanza económica que hace muy posible que se impulsara la construcción del gran ábside central de Tarragona.

La construcción de las bóvedas debió de continuar por el transepto y el primer tramo de la nave central de acuerdo con la unidad arquitectónica y ornamental que existe en esta parte de la iglesia. De hecho, se cree que debieron de ser proyectadas aproximadamente entre los años 1210 y 1240, fechas que convergen con el diseño litúrgico de la catedral, pues la fundación de dos capellanías en el ara de san Agustín alrededor de 1215 sugiere que la instalación de los cinco altares de la cabecera había sido culminada sobre estas fechas. Este devenir de los hechos coincide con el parecer de Morera, quien afirmó que el culto pleno en la catedral se inició durante el pontificado de Aspàrec de la Barca (1215-1234). Por último, el resto de tramos de la nave central, aunque son más avanzados cronológicamente, presentan el mismo tipo de nervio siendo el deseo de uniformidad lo único que explicaría el mantenimiento del mismo sistema hasta la última bóveda. Un fenómeno que también ocurre en cierta medida con el repertorio decorativo de los capiteles. De este modo, el segundo y tercer tramo debieron de ser cubiertos *ante quem* 1269 por la identificación del *Agnus Dei* figurado en la clave de bóveda del tercer tramo con las armas del canónigo P. Sancho de Casals; mientras que los dos últimos habrían sido concluidos durante el pontificado de Rodrigo Tello, según indica el escudo del prelado esculpido en una de las claves.

Precisamente, el uso de este mismo tipo de nervio de sección cilíndrica con base rectangular aplicado en las bóvedas de la pequeña capilla de Santa Tecla la Vella, me ha llevado a dudar de su construcción a instancias del arzobispo Bernat d'Olivella (1272-1287), quien organizó su monumento funerario adyacente a la antigua sala axial con el fin de que albergara su cuerpo bajo arcosolio, visible desde los dos costados. Aunque es cierto que en el testamento del prelado se la nombra por primera vez con el calificativo de "*veteris*", la falta de documentación no permite comprobar que no estuviera ya construida con anterioridad. De hecho, que no se le atribuyera la construcción de la capilla, según suele hacerse en este tipo de documentos testamentarios, sugiere que ya había sido edificada y que el prelado escogía ser enterrado en ella proveyéndola con capellanías y libros litúrgicos. A todo esto conviene añadir las evidentes concomitancias en cuanto al estilo que mantiene con el transepto de la catedral, especialmente con los motivos decorativos del rosetón de la cara norte y del cimborrio, que debió de ser erigido aproximadamente *ante quem* 1250, una cronología que creo más apropiada para la edificación de la capilla.

El último tipo de nervio considerado de tradición románica es el compuesto por una faja gruesa, sin molduras y de sección rectangular, aunque su uso se extendió en el tiempo y se siguió utilizando durante el siglo XIII en la arquitectura monástica, civil y militar, acaso por su simplicidad estructural y su sencillez decorativa. Entre los edificios que lo aplicaron, destaca el monasterio cisterciense de Santes Creus, cuya fundación por la abadía de la Grandselve fue efectiva a la tercera tentativa mediante la donación de los terrenos por parte de los hermanos Guerau Alamany de Cervelló, Guerau de Jordà y Guillem de Montagut en 1160. Conforme a la documentación aportada en el texto, las obras de la iglesia debieron de iniciarse durante la década de 1170 y avanzaron de forma rápida y segura gracias a las donaciones privadas que se iban sucediendo. De hecho, la cabecera debía de estar prácticamente culminada antes de finalizar el siglo XIII, como se deduce por las donaciones a los altares, mientras que el transepto junto con la sacristía, debieron de cubrirse entre 1191, año en que se coloca la primera piedra del dormitorio, y 1211, cuando la comunidad comenzó a utilizar el nuevo edificio. Así lo acusan las concomitancias señaladas, tanto iconográficas como estilísticas, entre las claves de bóveda de ambos espacios. Finalmente, el 22 de marzo de 1225 se confirmaba el traslado a la iglesia mayor para celebrar el rezo de *maitines*, por lo que el dormitorio ya debía de estar en uso. Asimismo, se ha concluido que los tres primeros tramos de la nave central y del Evangelio, y los cuatro primeros de la Epístola, debieron de cerrarse durante el primer tercio del siglo XIII, ya que se observan evidentes diferencias con las bóvedas del resto de tramos, con el estilo y la iconografía de las claves y con el tipo de aparejo que, junto a las señales en los muros laterales, denotan que la construcción fue interrumpida y continuada en unas fechas más avanzadas.

Sobre la culminación de la iglesia santacruzense, aunque se han planteado diferentes hipótesis, creo que son especialmente sugestivas para su datación las dos últimas claves de las naves laterales, en las que se presenta el palado del rey de Aragón y el águila de los Hohenstaufen y que propongo interpretarlas como una proclamación regia través de la heráldica de Pedro III y Constanza de Hohenstaufen, quienes fueron proclamados reyes de Sicilia en 1282. De hecho, son numerosas las relaciones entre el rey y el cenobio, así como las donaciones que realizó, a lo que debe añadirse las similitudes de esta iconografía con la acuñación de una moneda de oro en Mesina, conocida como el pirral, por parte de los reyes, en la que precisamente figura en el anverso el escudo de rey de Aragón y en el reverso el águila de los Hohenstaufen. Por ello, creo posible que la finalización de la iglesia pudo tener lugar entre los años 1282-1292, pues considero poco probable que cuando Jaime II decidió iniciar el importante proyecto artístico del panteón dinástico lo hiciera en un templo todavía por culminar.

Por último, muy cerca del monasterio de Santes Creus se erigió la iglesia de Sant Ramon, antes de Santa Maria, en la localidad del Pla de Santa Maria. De hecho, como se ha justificado, la proximidad y la relación de dependencia que la iglesia del Pla tenía con respecto al cenobio santacruzense podría explicar las evidentes relaciones constructivas y estilísticas que se observan entre ambas iglesias, siendo la más destacada la réplica del rosetón de Santes Creus en el frontal de la pequeña parroquia. No obstante, también existen concomitancias en las bóvedas de crucería: presentan el mismo tipo de nervio, unas ménsulas muy similares y, además, las claves fueron esculpidas con los mismos motivos ornamentales. Estas evidentes relaciones permiten proponer que la fábrica de Santa Maria del Pla debió de sucederse en el mismo marco

cronológico en el que se colocó el rosetón y se erigieron las bóvedas del transepto y de la nave de la iglesia de Santes Creus, es decir, entre 1191 y 1225, aproximadamente. Que algunos estudios hayan señalado la participación de los mismos artífices que intervinieron en los capiteles del claustro tarraconense, vuelve a situarnos en una fecha cercana a 1190.

Las nervaduras del siglo XIII

Durante el siglo XIII continuaron los trabajos en importantes centros eclesiásticos como los monasterios de Santes Creus, Poblet y Vallbona de les Monges o la catedral de Tarragona, en los que se aplicaron nervaduras de molduras más complejas y elaboradas llegando a sucederse un total de diez perfiles diferentes.

Entre las primeras obras erigidas se encuentra el claustro de la catedral tarraconense, donde se aplicaron tres tipos de nervaduras en sus bóvedas de crucería: los números 4, 5 y 6. Sobre la prioridad o no de los claustros cistercienses respecto al de Tarragona, se ha puntualizado que además de algunos datos cronológicos, la estructura de las galerías tarraconenses presenta soluciones más tempranas propias de un momento en el que todavía se estaba experimentando con el soporte adecuado para las ojivas, motivo que justificaría el modo en que apean los nervios, que se estrechan en su arranque para insertarse en bisel sin espacio propio.

En cuanto a su cronología, a partir de la interpretación de la heráldica esculpida en los cimacios de la galería noroeste por parte de Lozano y Serrano, se ha constatado que la escultura del claustro, que responde a un programa iconográfico coherente, fue obra de un mismo maestro o taller y estaría concluida a lo largo de la década de 1190. De este modo, en 1214 cuando el pavorde Ramon de San Lorenzo prometió al camarero Ramon Guillem, encargado de la dirección de los trabajos del claustro, asumir la manutención de los maestros y poner a su disposición todas las canteras de su dominio, y el arzobispo Ramon de Rocabertí dotó a las *operi claustru Terrachonae* con mil sueldos en su testamento, lo que se estaría construyendo son las bóvedas y las ménsulas sobre las que reposan sus nervaduras. Una fecha que parece corroborarse por el parecido que se ha señalado entre algunas claves del claustro y de la iglesia, pues las del primer y tercer tramo de la panda este están labradas con una flor y un dragón, respectivamente, que parecen ser una reinterpretación de la flor y el dragón de los primeros tramos de las naves laterales de la iglesia. Así pues, de acuerdo con las nuevas cronologías propuestas, resulta razonable suponer que los maestros que trabajaron en el claustro hacia 1214 pudieron inspirarse en los repertorios decorativos de las claves de la iglesia que ya estarían finalizadas desde 1190, aproximadamente. Asimismo, conviene volver a subrayar que la construcción de las galerías claustrales fue un trabajo uniforme y que debió de completarse con cierta rapidez como manifiesta su homogeneidad y el uso de dos tipos de nervios que a lo largo de los tramos se alternan en todo el claustro con una única excepción. Esta alteración que rompe el juego decorativo de la alternancia no se debe a un error del artífice, sino que fue esculpido expresamente con un tercer perfil de nervio para señalar de forma delicada y sutil un espacio tan importante y relacionado con los circuitos de paso como era el tramo que conecta la sacristía y el presbiterio de la iglesia con el recinto claustral.

Uno de los tipos de nervaduras del claustro tarraconense (núm. 4), fue utilizado en otras construcciones, como la sala capitular del monasterio de Santes Creus y la galería sur del claustro de Poblet. En cuanto a la primera, se han puesto de manifiesto las relaciones estructurales entre este conjunto arquitectónico cisterciense y la sede tarraconense, similitudes que se extienden además a las fachadas hacia el claustro de las respectivas salas capitulares, siendo la de Santes Creus posterior a la de Tarragona y anterior a la de Poblet. Sin embargo, las concomitancias más claras se producen con el *lavacrum* del propio claustro santacruzense, iniciado hacia 1191, tanto por su estructura como por los motivos decorativos de los capiteles y de la clave de bóveda. Teniendo en cuenta que también en 1191 consta la colocación de la primera piedra del edificio del dormitorio, que la primera noticia que menciona específicamente la sacristía fecha del 14 de enero de 1217 y que el traslado al nuevo dormitorio debió de efectuarse hacia 1225, es posible concluir que la sala capitular de Santes Creus pudo haberse cerrado entre 1211 y 1225, lo que nos situaría en una cronología prácticamente contemporánea a las bóvedas del claustro de Tarragona pero anterior a la construcción de las de Poblet.

Por otro lado, el claustro de Poblet se proyectó con bóvedas de crucería, en substitución de un método de cubierta anterior, cuyas nervaduras son las mismas que en uno de los sistemas aplicados en el claustro catedralicio de Tarragona. Las obras debieron de comenzar en una fecha cercana a 1225 por la panda colindante a la iglesia, momento en el que también se estaba trabajando en el refectorio de conversos, conforme a la documentación que aludimos en el texto. De hecho, en esta dependencia se han localizado claves de bóveda muy parecidas a las de la mencionada galería claustral, lo que, a mi modo de ver, sugiere un trabajo contemporáneo por parte de un mismo taller pero con artífices diferentes, pues las del claustro presentan una mayor calidad artística que las del refectorio de conversos. En estas fechas la nave de la iglesia ya estaba finalizada, por lo que fue necesario romper el ordenado aparejo del muro perimetral para remeter las ménsulas desde donde arrancan las nervaduras de la bóveda. Este detalle es especialmente evocador para comprender el devenir del proceso edilicio del resto del claustro pues, mientras se aprecia la misma técnica en el muro del refectorio, no la encontramos en los muros perimetrales de la cocina, de las dependencias monacales ni de las de conversos, donde las bóvedas fueron edificadas previendo la colocación de las ménsulas para las correspondientes nervaduras. También es especialmente llamativo que entre las dependencias claustrales de Poblet se documenten con anterioridad las obras del refectorio y del dormitorio de conversos, que las de la sacristía o la sala capitular. Sin embargo, Martínez de Aguirre ha señalado que en aquellas donaciones en las que se indica su destino se habla de espacios nuevos, lo que implicaría la existencia de otros viejos a sustituir. De este modo, se habría seguido el orden habitual y, después de la iglesia, se habrían alzado una primera sacristía, ya documentada en marzo de 1198 como se ha subrayado en una donación de la reina Sancha de Castilla, junto a una sala capitular, un locutorio y un dormitorio, que serían sustituidos a partir de la década de 1240, cuando comienzan las donaciones.

En términos generales, a partir de la identificación de los escudos esculpidos en las claves de la galería norte se ha propuesto que, salvo las bóvedas de la panda colindante a la iglesia que pudieron ser construidas con algunos años de antelación, hacia 1225, las de las otras tres galerías debieron de ser levantadas al mismo tiempo que se erigían

o se renovaban algunas de las dependencias claustrales, por lo que podrían datarse en un mismo arco cronológico comprendido entre 1240 y 1260. De hecho, se ha subrayado la homogeneidad que presentan las cubiertas de las cuatro galerías, un detalle que no se ajusta con la hipótesis de que su fábrica se dilatara en el tiempo hasta 1298, cuando se documenta el *claustrum opere inchoato*. No obstante, es en el tramo de conexión entre el claustro y el *lavacrum* donde se ha detectado un importante cambio en el tipo de nervio utilizado, pues incorpora el filete dorsal decorativo en el baquetón central de la nervadura, un detalle que, como queda dicho, se incorporó a las nervaduras a partir del siglo XIV, por lo que es posible afirmar que cuanto menos este espacio no estaba concluido en 1298.

Aún en el monasterio de Poblet, pese a que la sala capitular fue erigida coetáneamente a la galería colindante del claustro, se le aplicó un perfil de nervio diferente (núm. 9). No obstante, si conviene llamar la atención nuevamente sobre esta dependencia es por el estilo que ostentan sus claves de bóveda, que las relacionan directamente con la escuela derivada del llamado Maestro del Frontal de Santa Tecla por Español; una escuela o taller en el que pervivió el estilo del maestro principal, aunque con una cierta degradación en sus formas basadas en esquemas fijos y reiterativos. Sus obras se enmarcan ya en siglo XIII y se ha podido constatar que trabajó en el interior de la misma catedral de Tarragona, en la fachada del antiguo Hospital de Santa Tecla, en la portada de la iglesia de Sant Ramon del Pla de Santa Maria y en la sala capitular populetana. En esta misma línea, Liaño también señaló la participación en Poblet de escultores próximos al mencionado Maestro que trabajaron en la sede tarraconense, seguramente gracias a la influencia del arzobispo Pere d'Albalat, quien mantenía una estrecha relación con el cenobio. Sin embargo, creo poder completar el devenir de los hechos: una vez finalizados los trabajos en la sala capitular de Poblet, el taller se trasladó de nuevo a Tarragona para trabajar en las claves de bóveda de los tres últimos tramos de las naves laterales. Es decir, el taller realizaría un trabajo de ida y vuelta.

También se ha planteado que el uso del mismo perfil de nervio en el crucero y en el nártex del monasterio de Poblet, y en las galerías este y sur del cenobio de Vallbona de les Monges, sirve de argumento para fechar las tres obras en un mismo arco cronológico comprendido entre finales del siglo XII y principios del siglo XIII, conforme a las características formales ornamentales que presentan. La bóveda del crucero populetano recuerda claramente a la utilizada en el mismo espacio de la iglesia de Fontfroide y, además, mantiene la misma particularidad que las crucerías del deambulatorio y la nave lateral de la Epístola populetanas: con los nervios cruceros estrechándose en su arranque y penetrando en bisel en los ángulos entrantes. No obstante, las bóvedas del nártex parecen haber sido improvisadas, pues la molduración de los arranques no coincide con la de las nervaduras.

Finalmente, en lo que concierne a las nervaduras de sección rectangular, es importante remarcar que el claustro de la catedral de Tarragona también ha sido clave para arrojar luz a la cronología constructiva de la capilla de Sant Pau del Seminari. Los dos conjuntos presentan claras relaciones formales, estilísticas e iconográficas que no pueden obviarse, siendo especialmente relevantes el uso del mismo perfil de nervio en las crucerías de la capilla y en los arcos perpieños del claustro, así como la aplicación en ambos casos de una cornisa decorada por arquillos ciegos pentalobulados en Sant Pau y heptalobulados en el claustro, que descansan sobre

pequeñas ménsulas esculpidas. En este sentido, si en 1234, año en que se instituyó la congregación de los capellanes de Sant Pau, la capilla dedicada al santo ya debía de estar culminada y en uso, creo que puede concluirse que su edificación se sucedió después de 1214, fecha *post quem* para la erección de las bóvedas del claustro catedralicio, y *ante quem* 1234.

Igualmente, en la misma catedral de Tarragona fueron aplicados otros dos perfiles de nervio de sección rectangular: el número 10, en el cimborrio, y el número 11, en los tres últimos tramos de las naves laterales. Aunque no se conservan documentos que hagan referencia a la construcción del cimborrio, la historiografía ha identificado los precedentes de esta estructura en los templetos del *lavacrum* de los claustros de Poblet y Santes Creus, así como en el claustro de la catedral y en las capillas de Sant Pau del Seminari y de Santa Tecla la Vella. Precisamente, elementos como los pilares angulares con columnas encastadas y rematadas con capiteles que se repiten en el cimborrio y en las mencionadas capillas, así como las afinidades que existen en la ornamentación y el estilo de las tres estructuras arquitectónicas, llevan a concluir que pudieron ser erigidas en un arco cronológico no muy dilatado en el tiempo. En este sentido, se ha propuesto fechar su construcción durante la década de 1240, momento en que la iglesia de Tarragona vivía un período de esplendor económico bajo el pontificado de Pere d'Albalat y en el que se estarían concluyendo las cubiertas del transepto y el primer tramo de la nave central.

En cuanto a las bóvedas de los tramos finales de las naves laterales, fueron levantadas con nervios de baquetones dobles en cabeza, unidos mediante una cinta central decorada con losanges, una tipología muy diferente en comparación con las demás y que sugiere una construcción unitaria. A pesar de la gran disparidad de hipótesis constructivas y cronológicas, el parecido que existe entre las claves de bóveda de la sala capitular de Poblet y las esculpidas en estos seis tramos ha permitido concluir que debieron de ser obra de un mismo taller que, al finalizar las obras en el cenobio, se habría trasladado de nuevo a la sede catedralicia, quizá a instancias del arzobispo Pere d'Albalat, que tanta relación mantuvo con el cenobio populetano. En estas fechas, Raimon de Milà ocupaba el cargo de canónigo obrero en la catedral de Tarragona, por lo que se le ha atribuido la administración financiera de esta construcción, identificando así seis de las diez bóvedas que, conforme a su lauda conmemorativa, levantó durante su gestión. No obstante, aunque la historiografía ha insistido en intentar descubrir cuales debieron ser, no es posible identificarlas ni asegurar que se encuentren todas ellas en la iglesia catedral, por lo que creo que podrían encontrarse en cualquier dependencia del conjunto catedralicio.

Por último, en este apartado es necesario subrayar que durante la prelatuza de Bernat d'Olivella la catedral debió de quedar prácticamente culminada, pues en julio de 1277 el arzobispo contrataba la obra de la fachada al maestro Bartomeu de Girona. En este sentido, la hipótesis de Español que entiende el papel del maestro desde una perspectiva arquitectónica, ha permitido proponer una explicación a las concomitancias que se han observado entre la fachada de la Seo y la capilla de Sant Salvador, abierta en el primer tramo de la nave lateral de la Epístola. Documentada desde 1260, presenta en su clave de bóveda un *Agnus Dei* prácticamente idéntico a los dos animales cuadrúpedos que decoran uno de los capiteles ubicado del muro interno de la fachada, y una particular cruz de grandes dimensiones como remate del báculo

que es una clara copia de la cruz que culmina la portada central y que se repite en la lauda sepulcral del cónonigo hospitalero Guillem Esteve de 1286. Estas concomitancias anulan uno de los argumentos utilizados por la historiografía para descartar la participación del maestro Bartomeu en la fachada central tarraconense, pues este proyecto no es incompatible con la noticia de que las dos últimas bóvedas previas al frontispicio permanecieron sin culminarse hasta la prelatura de Rodrigo Tello: una cosa es el cierre de las bóvedas y otra el levantamiento de los pilares y la construcción de los tramos correspondientes. Asimismo, debe subrayarse el papel que debió de ejercer en esta operación el canónigo obrero Pons de Guàrdia, quien ocupó el cargo desde 1283 hasta 1302, es decir, durante el período en que el taller del maestro Bartomeu se encontraba en la catedral, y quien dotó en su testamento a la mencionada capilla de Sant Salvador con una lámpara y treinta sueldos barceloneses. Personalmente, creo que este canónigo pudo encargar la construcción de la bóveda de crucería de la mencionada capilla al taller del maestro Bartomeu, cuyas relaciones con los proyectos arquitectónicos y escultóricos del norte de Francia justificarían la temprana introducción del filete dorsal en sus nervaduras, un motivo decorativo que, como ha quedado dicho, comenzó a utilizarse alrededor de 1270 en la catedral de Saint-Étienne de Limoges y en Saint-Nazaire de Carcassone y entre finales del siglo XIII y principios del XIV en edificios cistercienses de Francia. A todo esto, es necesario añadir la posible participación de este mismo taller en la cabecera de la iglesia de Sant Feliu de Girona, fechada entre 1315 y 1321, donde la clave que timbra el espacio presenta un *Agnus Dei* muy similar al tarraconense.

Las nervaduras de transición: del siglo XIII al XIV

A partir de la segunda mitad del siglo XIII las molduras de los nervios comienzan a estilizarse llegando a perfilarse en un baquetón adelgazado con forma almendrada. De acuerdo con Mills, aunque este motivo decorativo fue muy utilizado en las primeras obras góticas de la *Ile-de-France*, en el reino de Aragón no tuvo demasiada repercusión. Aún así, indicó que había sido aplicado en algunos edificios fechados en la segunda mitad del siglo XIII, como la catedral de Valencia, el claustro de la catedral de Tortosa o las iglesias de San Salvador de Sagunto y Santa Anna de Barcelona, ejemplos a los que deben añadirse la galería este del claustro de la Seu Vella de Lleida y la sacristía del monasterio de Santa Maria de Benifassà, en Castellón. Un tipo de nervio que debió de ser el precedente del que incorpora el filete dorsal, una ornamentación que se añadió al baquetón central de la nervadura entre finales del siglo XIII y principios del XIV y que, en la diócesis de Tarragona, como se ha argumentado, se aplicó por primera vez en la seo de la ciudad.

Precisamente, el uso de ambos motivos decorativos en las bóvedas de Vallbona de les Monges me ha llevado a defender la existencia de dos fases de construcción en el conjunto de la iglesia, como ya sugirieron Puig i Cadafalch, Falguera y Goday i Casals, y, posteriormente, apoyaron Lavedan y Piquer. Durante la primera, debió de construirse todo el conjunto de la iglesia con las mismas dimensiones que la actual y ya estaría finalizada o prácticamente culminada cuando, en 1251, la reina Violante solicitó ser enterrada en el monasterio, aunque es difícil precisar si fue cubierta con bóveda de cañón apuntada, como en los ábsides laterales, o con techumbre de madera, como sugirió Mills, pues la escasez de datos y las cicatrices en los muros no permiten

esclarecerlo. Por otro lado, durante la segunda etapa se erigieron las bóvedas de crucería: hacia 1271, debió de comenzarse la construcción de la del presbiterio, en la que se aplicaron nervaduras conformadas por un baquetón almendrado, y en 1275 ya estaría concluida, pues en este año consta que los restos de la reina Violante de Hungría y su hija Sancha fueron trasladados a unos sencillos sarcófagos empotrados a derecha e izquierda del presbiterio. Más tarde, durante la prelatura de Blanca d'Anglesola debió de erigirse el resto de las bóvedas de crucería, que presentan el mencionado filete dorsal. De este modo, se ha podido concluir que la heráldica esculpida en las claves de bóveda de la nave pertenecería al rey Jaime II, vinculado al cenobio por renovar unas donaciones de su predecesor Jaime I, y a la abadesa mencionada. Esta interpretación parece reforzarse con la resolución capitular firmada por Blanca d'Anglesola en febrero de 1313, un acto de agradecimiento que posiblemente celebre el inicio o el fin de las obras de la iglesia rememorando al mismo tiempo tanto a los benefactores como a las hermanas que habían sufrido las penurias en beneficio de esta edificación. Además, después de la muerte de la prelada Anglesola, el monasterio vivió un período convulso causado por los enormes gastos a los que tenía que hacer frente, que se prolongó hasta el nombramiento de la abadesa Elisenda de Copons, en 1340. La promoción por su parte del cimborrio-campanario sobre el tercer tramo de la nave en una iglesia que ya estaba culminada, me lleva a pensar que la construcción de las bóvedas de crucería del transepto y la nave trascurriera durante el abadiato de Blanca d'Anglesola.

Por otra parte, la coincidencia en el uso del mismo tipo de nervio de baquetón almendrado permite conjeturar que la iglesia de Santa Maria de Guimerà pudo haberse inspirado en la del monasterio de Vallbona, ubicado a menos de quince kilómetros, para levantar las bóvedas de crucería de la nave. De este modo, el uso del baquetón almendrado junto con las ménsulas sencillas y el tipo de clave de bóveda, sugieren que la parroquia de Guimerà pudo iniciarse a finales del siglo XIII, durante el señorío de Ramon Alemany, quien falleció en 1316. Sin embargo, las obras se alargarían ultrapasado 1325, año en que Guerau Alemany, hijo de Ramon, se casó con Gueraua de Rocabertí, pues en la portada de la iglesia fueron esculpidos escudos pertenecientes a los dos linajes.

Las nervaduras del siglo XIV

A partir del siglo XIV el uso de la bóveda de crucería como tipo de cubrición se extendió de forma general en prácticamente todos los edificios religiosos de la diócesis Tarraconense que fueron edificados o que sufrieron alguna modificación. De este modo, desde la aparición del filete dorsal hacia 1300, se han clasificado un total de dieciséis perfiles de nervios diferentes en un arco cronológico de tan solo 50 años. Esta diversificación se une a la inexistencia de un criterio cronológico en su utilización pues, así como en los años precedentes es posible establecer una secuencia evolutiva, en el siglo XIV el uso de un mismo tipo de nervio en un extenso marco temporal y de forma coetánea a otros perfiles dificulta su clasificación. Así pues, es más conveniente hablar de tendencias o preferencias por un tipo u otro en función de la zona donde se encuentre el conjunto arquitectónico e, incluso, el taller que haya realizado el trabajo de estereotomía.

Se ha puesto como ejemplo el perfil de nervio número 15, que se aplica por primera vez en la capilla de Sant Salvador de la catedral de Tarragona *ante quem* 1302 y que también se ha localizado en otros ámbitos de la misma catedral: en la capilla de la Mare de Déu de la Guia (1293-1323), en la de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges (1340-1344), en la pequeña sacristía de Santa Maria dels Sastres (1346-1349) y en la capilla de Santa Bàrbara (ca. 1362). Asimismo, fue utilizado en las bóvedas del claustro de Santes Creus, iniciado hacia 1313, a instancias de los reyes de Aragón Jaime II y Blanca d'Anjou, en sustitución del construido parcialmente hacia 1200. Conforme a lo expuesto en líneas precedentes, la construcción de este claustro, culminado en 1341, presenta en sus nervaduras idéntico perfil de molduras en todos sus tramos excepto en seis de la panda occidental. En cuanto a sus claves, figuran de forma alterna y con una sola irregularidad, también en la misma galería, los palos del rey de Aragón y el sembrado de lises y lambel de cinco pendientes de la reina angevina. Ambas anomalías se han relacionado con la obra de fortificación iniciada por el rey Pedro el Ceremonioso y finalizada por Juan I, pues afectaron notablemente toda el área oeste del cenobio. De hecho, consta que la construcción de la muralla y, sobre todo, las obras de demolición dañaron las claraboyas de la galería del claustro, de forma que a principios del siglo XVI se contrató a Guillem Moreu y Jordi de Ternats para encargarse de su reconstrucción. En conclusión, la demolición pudo afectar también a las bóvedas, siendo necesaria su reparación con un nuevo perfil de nervio compuesto por un baquetón decorado por un ancho filete dorsal y, combinado por una arista de ángulo recto, una media caña que reposa sobre una base de sección poligonal con los costados superiores labrados a bisel.

No obstante, mediante el concienzudo análisis que he realizado puedo concluir que no todos los perfiles de nervios se utilizaron durante toda la primera mitad del siglo XIV, pues, por ejemplo, el perfil de nervio (núm. 23) parece que fue aplicado en un breve arco cronológico de aproximadamente 30 años en cuatro conjuntos arquitectónicos muy cercanos geográficamente: en las capillas que se distribuyen por todo el perímetro de la iglesia de Santa Maria de Montblanc erigidas entre 1327 y 1359, aproximadamente; en una de las capillas laterales del convento de Sant Francesc de Montblanc, de la que únicamente he podido concluir que fue construida *post quem* 1300 por la incorporación del filete dorsal; en las dos capillas cubiertas con bóveda de crucería del convento de la Mercè, cuyas obras comenzaron hacia 1340; y, por último, en la capilla de Sant Bernat de la iglesia de Vallsanta de la que se conoce que en 1344 la priora Sibil·la de Boixadors completaba unos pagos derivados de la construcción de este espacio promocionado por su hermano.

Por otro lado, entre los nervios más utilizados destacan dos: los núms. 16 y 21. Ambos perfiles se observan en conjuntos arquitectónicos más o menos bien documentados y de los que se conoce con certeza su proceso constructivo, por lo que han sido útiles para dilucidar el devenir de las obras de otros conjuntos edilicios de los que se conservan menos evidencias, como es el caso de la parroquia de Sant Miquel de l'Espluga de Francolí o el monasterio cisterciense de Vallsanta. Del primero, la noticia más temprana que se conoce es del año 1297 y se documenta en una la inscripción incisa en un sillar de uno de los contrafuertes que flanquean la portada sur de la iglesia. Mientras una parte de la historiografía ha asegurado que esta inscripción conmemoraría el inicio de la fábrica, otros autores creen que conmemoraría la construcción de la galilea. A mi modo de ver, los dos planteamientos implican fechas

muy tempranas, pues significaría que Sant Miquel de l'Espluga de Francolí se estaría erigiendo coetáneamente a grandes edificios del gótico catalán, como por ejemplo la catedral de Barcelona, cuyos recursos económicos y de mano de obra eran muy superiores a los de esta parroquia. Además, si se aceptase esta cronología se convertiría en el primer edificio religioso de la diócesis en incorporar el filete dorsal decorativo en sus nervios cruceros, hecho que hemos visto que ocurre en la catedral tarraconense. Igualmente, tampoco se explicaría la mutilación de los vanos abiertos en la cabecera, la alteración del aparejo en algunas zonas concretas o el cambio en el tipo de ménsulas a partir del segundo tramo de la nave. En este sentido, teniendo en cuenta que este mismo perfil fue aplicado en la nave de la Epístola de Poblet, erigida aproximadamente entre 1316 y 1330, así como en la capilla del *Corpus Christi* de Sant Miquel de Montblanc, construida también hacia 1330, creo que es posible explicar las modificaciones que sufrió el conjunto de Sant Miquel proponiendo una construcción en dos fases. La obra se iniciaría hacia 1297, como indica la inscripción, pero, por algún motivo que desconocemos, las obras debieron de paralizarse. Más tarde, cuando se documenta la fundación de diversos beneficios en 1328, 1330, 1333 y 1348, las obras se habrían vuelto a reanudar modificando parcialmente el plano original y algunas de las partes ya construidas.

En cuanto a las bóvedas de la cabecera y del primer tramo de la nave de la iglesia del cenobio de Vallsanta debieron de erigirse en unas fechas muy cercanas y en una única campaña constructiva. Aunque las excavaciones realizadas en la zona y los vestigios que se han conservado han generado un intenso debate sobre la existencia de una o dos iglesias, una románica y otra gótica, y sobre su proceso edilicio, creo que es muy improbable que en menos de cien años se edificaran dos templos diferentes, como ya indicó Torres en su día. Creo que es posible plantear un proceso similar al propuesto en la iglesia del monasterio de Vallbona de les Monges: el edificio pudo comenzarse durante la primera mitad del siglo XIII antes del traslado definitivo de la comunidad de la Bovera al nuevo cenobio y se habría cerrado con techumbre de madera o bóveda de piedra de la que no queda indicio alguno. Posteriormente, a principios del siglo XIV, debieron de levantarse las bóvedas de crucería tanto en el ábside como en sus capillas, según parece indicarlo los vestigios observados en el edificio. De este modo y teniendo en cuenta que las capillas poligonales abiertas en el primer tramo de la nave central se han fechado alrededor de 1343, la obra del ábside debió de iniciarse durante las primeras décadas del siglo XIV. De hecho, en 1336 consta la donación de Mateua, viuda de Romeo Montornès, de 2.000 sueldos a la obra de la iglesia. Esta datación encaja con la cronología de otras obras que aplicaron este mismo perfil de nervio en sus bóvedas: l'Espluga de Francolí, Poblet y Montblanc.

En cuanto al perfil de nervio (núm. 21), fue utilizado en lugares tan destacados como el monasterio de Poblet, concretamente en las capillas abiertas a la nave de la Epístola, que debieron de construirse entre 1330-1336; o en la cabecera de la cercana iglesia de Sant Salvador de Vimbodí, construida a instancias del abad Ponce de Copons durante su mandato en Poblet, como se deduce por la presencia de su heráldica en los muros. También se utilizó para cubrir las capillas radiales del ábside de otros dos conjuntos edilicios: la parroquia de l'Espluga de Francolí y, de nuevo, el monasterio de Vallsanta. Sobre la primera, es posible que fueran cubiertas en fecha cercana a 1328, año en que Guillem Ferrer fundó un beneficio dedicado a san Pedro muy posiblemente en la capilla axial. Por otro lado, en Vallsanta las fechas remiten de nuevo a la década de

1330, cuando consta, como queda dicho, la donación de Mateua Montornès a la obra de la iglesia.

Por último, en razón de las nervaduras de tradición románica se ha puntualizado que el uso de las de sección rectangular se extendió en el tiempo y se siguieron utilizando durante el siglo XIII en conjuntos edilicios monacales, civiles y militares. En este sentido, aunque este perfil no se repite durante el siglo XIV, sí fue utilizado uno muy similar compuesto por una faja gruesa con los costados labrados a bisel. Entre otros ejemplos, fue aplicado en las bóvedas de los dos cuerpos superiores del campanario de la catedral tarraconense y que pueden fecharse entre 1319 y 1334, por la profusión de escudos de armas del canónigo-obrero Hug de Cervelló tanto en las claves de bóveda como en los capiteles en los que apean los nervios. Por otro lado, también se ha identificado en las bóvedas de la parroquia de Sant Jaume de Rocamora, perteneciente a la población de Pontils, que debía de estar en obras hacia 1313-1319, cuando consta la donación de una tal Gueraua a las *operis* de la iglesia de Montagut.

La heráldica en las claves de bóveda

Como bien advertían Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal, el estudio de los emblemas heráldicos insertos en las manifestaciones plásticas, en su sentido más amplio, son de gran valor para el conocimiento de las obras artísticas en las que aparecen, pues puede proporcionar cronologías firmes para aquellas cuyos elementos estilísticos se prestan a diversas interpretaciones. A partir de la identificación de las armerías y, en lo posible, del individuo concreto a quien pudieron pertenecer, junto con una aproximación cronológica a partir de los elementos estilísticos de la obra en cuestión, en ocasiones es posible acotar las fechas de edificación. A modo de ejemplo citaré la capilla de Santa Maria dels Sastres de la catedral de Tarragona, cuya construcción ha suscitado disparidad de opiniones en cuanto a su cronología. No obstante, en las líneas que preceden he señalado un detalle de su arquitectura que podría ser evocador para el debate: la bóveda estrellada de Santa Maria es idéntica a la de Santa Úrsula en cuanto al entramado de sus nervaduras, incluida la inversión de los terceletes en los plementos adyacentes al arco de acceso convirtiéndolos así en ligaduras. Esta peculiaridad, poco común en el ámbito geográfico estudiado, podría explicarse por ser obra de un mismo maestro y por haber sido erigidas en unas cronologías relativamente cercanas. De hecho, la heráldica exhibida en la capilla de Santa Maria así parece indicarlo, pues se han identificado las armas del capítulo catedralicio, las del arzobispo López de Ayerbe (1346-1357) y las de la familia Anglesola que, a mi modo de ver, pertenecerían a Guiller mó d'Anglesola, quien ocupó el cargo de canónigo obrero entre 1346 y 1349. De este modo, la identificación de la personalidad concreta a quien pudieron aludir los emblemas que se exhiben, junto a las peculiaridades arquitectónicas y estilísticas que presenta la capilla, permiten proponer una cronología constructiva más acotada para este espacio. No obstante, durante los siguientes años, y especialmente durante la prelatura de Pere de Clasquerí, continuaron los trabajos de remodelación, momento en que debió de añadirse la heráldica de este último mitrado.

Dos de los primeros emblemas identificables en la diócesis de Tarragona, presentados como señal, sin forma de adarga, se encuentran en los cimacios del claustro catedralicio, es decir, los roques y castillos figurados como armas parlantes atribuidos

recientemente a Berenguer de Castellet y Ramon de Rocabertí, cuando ocupaban los cargos de camarero y archidiácono mayor, respectivamente. Sin embargo, debemos esperar hasta mediados del siglo XIII para encontrar los primeros señales esculpidos en las claves de bóveda tarraconenses. Me refiero al escudo sin identificar y el *Agnus Dei* atribuido a P. Sancho de Casals, del segundo y tercer tramo, respectivamente, de la nave mayor de la catedral de Tarragona, así como a los escudos de la panda norte del claustro del monasterio de Poblet, atribuidos a los Cardona, los condes de Urgell y, quizá, al rey de Aragón, cuya cronología es prácticamente contemporánea a la de las claves tarraconenses.

Como ha quedado dicho, las claves de bóveda constituyeron una ubicación preferente para exhibir heráldica por ser estos elementos arquitectónicos la culminación del edificio en que se quiere dejar constancia de la promoción o protección por parte de la persona a quien pertenecen. Aún siendo consciente de la imposibilidad de garantizarlo con seguridad en cada uno de los casos, es posible plantear que los blasones de las parroquias tarraconenses, estén o no en claves de bóveda, fueron tallados como consecuencia del desembolso económico de sus poseedores a las instituciones respectivas. No obstante, la idea de manifestar pertenencia mediante la introducción de emblemas heráldicos constituye una finalidad que no se persigue en Tarragona hasta el siglo XIV, pues hasta la fecha no existen capillas privadas abiertas al interior de los templos. En un primer momento parece que existe la voluntad de evitar colocar escudos en las claves que timbran un altar. Sin embargo, en las cubiertas acometidas a partir del siglo XIV, los emblemas comienzan a poblar las torteras de las capillas privadas y a extenderse a los nervios, los arcos de acceso y, también, a los muros, según se ha podido observar en las capillas perimetrales de la iglesia de Santa Maria de Montblanc. Incluso en algunos casos, la heráldica llegó a invadir el propio presbiterio, como ocurre en la cabecera del monasterio de Santa Maria de Vallsanta.

Por último, quiero destacar la figura del donante, pues aquellos que promocionaban las bóvedas, en ocasiones, se hicieron retratar en los adelaños del disco inferior, es decir, en el cuerpo de la clave o en los resaltes de los nervios, donde también es frecuente encontrar sus escudos de armas. Skubizewsky, en su estudio sobre la Parusía en las bóvedas angevinas, propuso identificar a algunos de los personajes laicos esculpidos en las ménsulas y claves de iglesias como Saint-Serge de Angers o Saint-Jouin-de-Marnes como personalidades de la realeza o del entorno de los donantes. En este mismo sentido considero que deben interpretarse dos de las efigies escupidas en el cuerpo de una de las claves del claustro de Santes Creus, concretamente la ubicada frente al acceso a la sala capitular. A mi modo de ver, las efigies de los costados este y norte pueden identificarse como retratos de los reyes de Aragón, Jaime II y Blanca de Anjou, promotores del claustro conforme a la documentación conservada y a los numerosos emblemas heráldicos que inundan sus pandas. Además, creo que fueron colocadas en los costados que ocupan de forma intencionada, pues su localización permitía que fuesen vistas cuando la comunidad cisterciense circulaba desde la iglesia a la sala capitular y al salir de esta importante dependencia.

TERCERA PARTE

**El estudio de las
claves de bóveda
en los edificios
religiosos de la
Diócesis de
Tarragona (1150-
1350). Aspectos
iconográficos**

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
ICONOGRAFÍA DEL ESPACIO: LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350)
VOLUMEN I
Xènia Granero Villa

1. INTRODUCCIÓN

Tras el análisis de las claves de bóveda como elemento arquitectónico y de su clasificación morfológica junto a los nervios, el discurso de este epígrafe va a sumergirse en su segunda función más destacada: la decorativa, porque estos elementos fueron importantes receptores de *decus*. Recordaré que la apertura de ventanales y la introducción de las bóvedas de crucería, a pesar de reducir las superficies susceptibles de albergar pinturas de considerables dimensiones, ofrecieron espacios idóneos para exhibir ornamentación. Quizá los sistemas de iluminación condicionaron el desarrollo de las claves también como objeto decorativo¹³³⁴, aunque también debemos tener en cuenta la posibilidad de que la escultura se incorporara únicamente como respuesta al problema que generaba el encuentro de las molduras de los nervios en esta pieza¹³³⁵. El caso es que rápidamente comenzaron a ser decoradas con cruces, entrelazos, elementos geométricos, vegetales, heráldica y motivos narrativos e historiadados, y a estar enmarcadas por un contorno también ornamentado que les confirió singularidad y valor propio¹³³⁶. En este sentido, quiero aprovechar esta breve introducción para, en términos de Sánchez Ameijeiras, hacer hincapié en la revolución que supuso la idea de poblar de escultura las cubiertas de los edificios y, especialmente, de aquellos destinados al culto, un fenómeno sorprendente al que no se le ha concedido la importancia que se merece.

En los edificios religiosos de la diócesis de Tarragona, fueron pocas las claves de bóveda que prescindieron de decoración escultórica y/o pictórica ejecutada en la misma pieza pétrea o, en algún caso, añadida mediante los postizos acoplados a las torteras, que desgraciadamente no se han conservado¹³³⁷. Estos interesantes elementos arquitectónicos sirvieron en la Tarraconense como soporte para plasmar en ellos imágenes, temas, ciclos y programas iconográficos de distinto orden, algunos muy simples y otros más complejos, de carácter vegetal, geométrico, zoomórfico, astrológico, heráldico y sacro. Justamente el último tipo es el que analizaré en este capítulo, porque además de ser el más numeroso, sin intención de menospreciar a los demás, es el que más información ha aportado a esta investigación junto al heráldico. Como se señalaba en un epígrafe anterior, tanto la iconografía como la orientación que presentan algunas de las torteras pueden esconder un significado simbólico o revelar una programación topográfica e informar sobre el uso de los espacios que se abrían en los conjuntos arquitectónicos religiosos, así como ofrecer información sobre los circuitos de paso y celebraciones litúrgicas que allí se desarrollaban. Por otro lado, las torteras de carácter heráldico han sido, en algunos casos, elementales para proponer y corroborar algunas cronologías, como se ha visto en el capítulo anterior

¹³³⁴ Castro Villalba, A. *Historia de la construcción medieval*. Barcelona, 1996, p. 55.

¹³³⁵ Branner, R. "Keystones and Kings. Iconography and topography in the gothic vaults of Ile-de-France", *Gazette des Beaux Arts*, 57 (1961), p. 67. Sobre las funciones desempeñadas por estos elementos arquitectónicos véase el epígrafe 3.4. *Las claves de bóveda: significado y función* de esta tesis doctoral.

¹³³⁶ Destacaré nuevamente que, en algunas ocasiones, la decoración no se limitó a la tortera, pues algunas bóvedas de crucería fueron adornadas en los arranques, nervios e, incluso, plementos, complementando así su significación. A modo de ejemplo, citaré las bóvedas de Notre-Dame de Étampes, donde se esculpieron figuras de reyes y ángeles en los nervios y plementos rodeando radialmente la clave de bóveda: Branner, "Keystones and Kings", pp. 67-68.

¹³³⁷ Recordaré que en el monasterio de Santa María de Poblet el hermano Jesús Oliver Salas certificó la existencia de postizos de madera pero en la actualidad no se preserva ninguno.

de esta tesis doctoral, pues, junto al cuerpo de la clave, fueron apropiadas para mostrar mediante escudos de armas la pertenencia o promoción del espacio que timbraban.

A modo de preámbulo, en la *Introducción* señalaré y explicaré el porque de la inclusión de cada uno de los epígrafes que lo comprenden, además de hacer una breve aproximación a los demás tipos iconográficos, cuyo estudio profundo reservo para futuros proyectos postdoctorales¹³³⁸. El gran bloque central comprende la *Iconografía sacra en las claves de bóveda*, que ofrece el análisis de cada una de las torteras que figuran personajes y escenas de los textos bíblicos, ya sean pertenecientes al relato evangélico canónico o a los textos apócrifos, así como aquellas que se derivan de las celebraciones litúrgicas que tenían lugar en los centros de culto. Para facilitar la lectura, el estudio comienza con las representaciones que se insertan en una única tortera. Empezando por la figura de Cristo-Dios, en la que se analizan diferentes esquemas representativos de su persona, el texto se sumerge también en la iconografía de la Santísima Trinidad, la Virgen María, los ángeles y la hagiografía, para terminar con el estudio de tres imágenes de las que no he encontrado parangón. A continuación, el discurso se centra en aquellos programas iconográficos compuestos por conjuntos de claves y que merecen una especial atención. Estos son el ciclo redentor y el salvífico insertos en el claustro y la sala capitular, respectivamente, del monasterio cisterciense de Santa Maria de Poblet; y las bóvedas estrelladas que cubren las capillas de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges y de Santa Maria dels Sastres, ambas en la catedral de Tarragona. Finalmente, y como viene siendo usual, se culmina el capítulo con una breve recapitulación.

A pesar del abultado número de claves de bóveda que presentan temas sacros y heráldicos, también son muchas las que se decoraron con argumentos de carácter fitomorfo en los edificios religiosos de la Tarraconense; concretamente son un total de 69 torteras las que exhiben todo tipo de flores, rosetas, hojas y entrelazos vegetales. Si bien son mucho más frecuentes entre las más antiguas, estos tipos iconográficos fueron aplicados hasta más allá de las primeras décadas del siglo XIV, fecha en la que concluye este estudio. Sin ser contundente ni subestimar un posible sentido religioso o simbólico, de forma general, se ha considerado que pudieron incorporarse a las claves con el propósito de conseguir algo bello, sin más valor que el del ornato, aunque en realidad no siempre fue así, pues existen casos que encierran una evidente simbología. Así lo defendió Skubiszewski en relación a la nave central de la iglesia cisterciense de Schulpforta (Saxe), donde en la clave de bóveda del tercer tramo, ubicada sobre el altar del coro de monjes, se exhibe a Cristo Juez mostrando las llagas, flanqueado por dos ángeles que portan los instrumentos de la Pasión (fig. 2/446a)¹³³⁹. El resto de torteras que decoran el eje principal hacia el este, timbrando un espacio destinado exclusivamente a los monjes, fueron decoradas con follaje y motivos vegetales, lo que aludiría, afirma, a la vegetación paradisíaca y, por tanto, debe entenderse como una imagen del cielo (figs. 2/446b y 2/446c). Lo mismo propuso Ugalde en relación a la decoración fitomorfa en las bóvedas de la girola de Santo

¹³³⁸ Aunque aquí no he abordado el estudio de todas las claves de bóveda de la Tarraconense receptoras de decoración entre los años 1150 y 1350, sí he realizado un estudio preliminar y han sido catalogadas en el *Anexo III*.

¹³³⁹ Skubiszewsky, P. "Le thème de la Parousie sur les voûtes de l'architecture Plantagenet". En: Christe, Y. (dir.). *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique. Actes du colloque de la Fondation Hardt tenu à Genève du 13 au 16 février 1194*. Poitiers, 1996, p. 143.

Domingo de la Calzada y de la catedral de Burgos¹³⁴⁰. En la primera, un conjunto de flores envuelven al *Agnus Dei* que se exhibe en el tramo central mientras que, en la segunda, a las claves con temática floral se suman otras dos en las que una cabeza surge de un revoltijo de vástagos vegetales, acaso representando a los bienaventurados en el Jardín del Paraíso, y un ángel arrodillado, enmarcado por pámpanos y vides, que señala al fruto que sujeta con un paño. No obstante, Sánchez Ameijeiras ha propuesto recientemente una nueva lectura de este tipo de decoración aunque, sostiene, aún se encuentra trabajando sobre el tema¹³⁴¹. En referencia a la clave de bóveda más antigua de la basílica de Sainte-Marie-Madeleine (fig. 2/447a), ubicada en la tribuna sobre el ingreso principal del templo, que presenta entre los ángulos de los nervios dos serafines y en el cuerpo central lo que se ha definido como una corona de acantos, la autora propone interpretarla como una estrella y entenderla en el marco de la concepción medieval del cosmos ordenado¹³⁴². Conforme a su propuesta, los escultores medievales habrían encontrado la fórmula de representar los cuerpos celestes distribuyendo hojas de acanto de manera radial, pues su perfil quebradizo y su cuerpo perforado de abundante trépano podían evocar el inestable cintilar de las estrellas¹³⁴³. En la Edad Media se consideraba que estos astros eran cuerpos sólidos luminosos y el hecho de que algunas de estas claves de bóveda estén dotadas de orificios o incluso que todavía conserven los ganchos para colgar de ellas las lámparas, incrementa esta percepción. A mi modo de ver, esta debió de ser la intención del maestro encargado de esculpir las dos claves de los tramos inmediatos a los ábsides laterales de la catedral de Tarragona. En la de Santa Maria dels Sastres, cuatro hojas de acanto trabajadas haciendo uso del trépano se encierran en sí mismas conformando una cruz griega de cuyo centro emerge una argolla (fig. 2/114). En el de Sant Joan, hoy de Sant Oleguer, una flor de tres corolas superpuestas, cada una de cuatro pétalos carnosos y con el perfil decorado con líneas ondulantes, se exhibe completamente

¹³⁴⁰ Ugalde Gorostiza, A.I. *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria*. Álava, 2007, p. 99.

¹³⁴¹ Sobre ello véase el último trabajo de la autora titulado “Viendo las estrellas al microscopio: abstracción, figuración y cosmología en las bóvedas góticas” y presentado en el marco del seminario *Microscopías: detalles elocuentes en la historia del arte*, organizado por el grupo *Arte y Pensamiento* del departamento de Historia del arte de la UNED en colaboración con el CENDEAC y coordinado por Antonia Martínez Ruipérez: https://www.youtube.com/watch?v=Rv-BIZAyeu8&cab_channel=CENDEAC [consultado por última vez el 18/10/2021]. Recientemente este ha sido ampliado y presentado bajo el título Sánchez Ameijeiras, R. “From the end to the Beginning: Time, Movement and Cosmology at the Dawn of the Gothic”. *Codex Aquilarensis*, 37 (2022), pp. 377-392. Tuvimos ocasión de escucharla defendiendo un argumento similar en el *Seminari d’Iconografia i arts visuals: Con los pies en el suelo y la mirada hacia el cielo*, donde impartió la conferencia “Los imprecisos límites entre figuración y ornamento en la Edad Media” el 9 de mayo de 2022.

¹³⁴² Conforme a Sánchez Ameijeiras la decoración vegetal se aplicaba en arquitectura en los elementos sustentantes o en las fachadas, pero no en las claves de bóveda, pues, además de ser un elemento de creación medieval que no existía en la antigüedad, el nombre con el que fueron denominadas, *fundamentum clavis*, refiere a su función bloqueante o sustentante del elemento arquitectónico, por lo que su aplicación en ellas no sería adecuado: *Ibidem*. Para la problemática relacionada con los planisferios celestes y su representación en la Edad Media remito a: García Avilés, A. *El tiempo y los astros. Arte, ciencia y religión en la Alta Edad Media*. Murcia, 2001; especialmente el capítulo 6.

¹³⁴³ La autora recuerda la conocida circulación de patrones decorativos aislados y fuera de contexto en los libros de modelos, donde se encuentran este tipo de hojas fáciles de combinar y de crear algo a partir de ellas. Precisamente, estas formas centralizadas y radiales con las que fueron decoradas algunas claves de bóveda también se utilizaron en los manuscritos del Beato para representar las estrellas: Sánchez Ameijeiras, “Viendo las estrellas al microscopio”, *Microscopías*, en línea: https://www.youtube.com/watch?v=Rv-BIZAyeu8&cab_channel=CENDEAC [consultado por última vez el 18/10/2021]. Véase por ejemplo la miniatura de la caída de los astros del Beato de Valcavado donde estos elementos se figuran como margaritas: Biblioteca Histórica de Santa Cruz, Valladolid, cód. 433, fol. 98v.

abierta también con un grillete en la parte central (fig. 2/121). En mi opinión estas dos claves de bóveda decoradas aparentemente con elementos fitomorfos podrían interpretarse, en realidad, como dos cuerpos celestes. De hecho, consta en la Consuetud de la Sede realizada por Pedro Figuerola en 1369 que en determinados días del año litúrgico debían quemar *lantietes* [...] *en cascún rollo de Santa Maria e de Sent Johan*, es decir, en las lámparas que seguramente colgaban de dichas argollas¹³⁴⁴ (fig. 2/448)¹³⁴⁵. La luz de los cirios incidiendo a través de las pequeñas perforaciones realizadas con el trépano de una y en el perfil ondulado y superpuesto de la otra, incrementaría considerablemente la percepción del cintilar de las estrellas del que habla Sánchez Ameijeiras, convirtiéndolas así en verdaderos cuerpos de luz. Por otro lado, esta misma interpretación se merecen, como mínimo, las dos claves de bóveda de temática aparentemente vegetal que se insertan en la sala capitular del monasterio cisterciense de Poblet, y que analizaré de forma más concienzuda en este mismo capítulo, junto al resto de claves de la sala (figs. 2/56 y 2/57).

Esta evocadora lectura puede aplicarse lógicamente a las pocas claves que fueron esculpidas con argumentos de carácter astrológico en los claustros de la catedral de Tarragona y del cenobio populetano¹³⁴⁶, donde en una misma tortera se presenta una bonita composición de la Luna y el Sol (fig. 2/167), cuyos perfiles circulares quizá aludan las siete esferas de los siete planetas que rodeaban la Tierra¹³⁴⁷. En este sentido, la presencia en el claustro tarraconense de formas vegetales y florales de tipo radial en las claves de bóveda, como si fueran margaritas, algunas simples y otras compuestas por más de una corola, me llevan a plantear la posibilidad de que existiera la voluntad de plasmar el sistema cosmológico medieval en las bóvedas que lo cubren (figs. 2/160, 2/164 y 2/166)¹³⁴⁸. Incluso algunos de los animales esculpidos en las torteras podrían

¹³⁴⁴ Esta referencia corresponde a la fiesta *Cor de Déu*, celebrada en la catedral, en la que exactamente se especifica que *a matines e a vespres cremen III lantietes al rollo mayor be II en cascún rollo de Santa Maria e de Sent Johan l'altre axí com luminaria*: Tomás Ávila, A. *El culto y la liturgia en la Catedral de Tarragona (1300-1700)*. Tarragona, 1963, p. 212. Asimismo debía hacerse la Vigilia de Navidad, pues *a les matines deu metre lo mongo mitja VI capes al cor, ço es, acabada la feria e encendre VI lanties petites al rollo maior e tres a los petits a Sent Johan a Sta. Maria deu encendre al altar maior e a tots los altres caneles ho bavechs*; en el día de Pascua, cuando *deuen cremar a matines e a vespres XII lantietes sis al rotlo maior e III a Santa Maria e III al rotlo de Sent Johan deuen cremar a matines e a vespres dos ciris en los canalobres d'aquells dels fas; ay III ciris menuals que cremen tots dies a la missa dos a cada part*; y durante la festividad de santa Tecla, que *a vespres e a matines cremen III lantietes petites en lo rollo mayor e a Santa Maria e Sent Johan en cascun ne cremen II al vitatori dien III preveres tota la octava*: Ibidem, pp. 203, 211 y 214.

¹³⁴⁵ En los fondos del monasterio de Santa María de la Real de Palma se conserva esta lámpara de araña de la segunda mitad del siglo XV que, sin duda, remite a estas lámparas circulares con fuegos que describe la documentación.

¹³⁴⁶ En la diócesis de Tarragona, seis claves de bóveda presentan iconografía astrológica. Además de las dos mencionadas, en el claustro de Poblet también se esculpió una estrella de ocho puntas entre las que se colocaron bezantes. En el refectorio de conversos se repiten la Luna y el Sol y el lucero del claustro, y en una de las capillas abiertas en la nave lateral de la Epístola, otra estrella de seis puntas timbra el espacio abovedado, aunque aquí podría tratarse de un emblema heráldico. Véase las claves MPo-I-Cap5-13, MPo-Cl-48, MPo-RConv-86 y MPo-RConv-88 del *Anexo III*.

¹³⁴⁷ Según el modelo cosmológico medieval, heredero directo del mundo antiguo, el Universo era esférico y, en su centro, inmóvil, se encontraba la Tierra. A su alrededor se desplegaban las esferas o orbes de los siete planetas: Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter y Saturno, en este orden, siguiendo la estructura ptolemaica. Ésta estaba cerrada por la octava esfera o esfera de las estrellas fijas, en la que se disponían las constelaciones. Más allá se encontraba el *primun mobile* que ponía en marcha la maquinaria celeste, siendo identificado en el mundo cristiano con Dios: Fernández Fernández, L. "La octava esfera o la esfera de las estrellas fijas". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 3 (2010), p. 41.

¹³⁴⁸ Sánchez Ameijeiras indicó que el símil vegetal tiene su eco en la ambigüedad semántica de los motivos utilizados para representar los cuerpos celestes. De este modo, las estrellas representadas como rosetas o margaritas se encuentran en varias representaciones: en la Biblia de San Luís o de Toledo (Catedral de Toledo, MSS 1-3, fol. 118r) o en la escena de la caída de los astros del comentario al Apocalipsis de Beato: Sánchez Ameijeiras, R.

identificarse con ciertas constelaciones: me refiero a los dos dragones (figs. 2/162 y 2/165)¹³⁴⁹, el león (fig. 2/174)¹³⁵⁰ y el toro (fig. 2/176)¹³⁵¹. No obstante, también es posible que la presencia de estos animales reales y fantásticos (fig. 2/171 y 2/172), así como los personajes burlescos (fig. 2/161), pertenecientes al imaginario medieval, tengan o respondan a una segunda lectura porque la dirección en la que fueron colocadas algunas de las claves genera una especie de confrontación entre iconografías. A modo de ejemplo citaré, en la panda inmediata a la iglesia, la clave en la que figura el dragón retorcido mordiéndose la cola (fig. 2/162), que se encuentra enfrentado a un ave con el pico abierto del que emerge una rama (fig. 2/163). Si recurrimos a los bestiarios medievales¹³⁵², nos damos cuenta de que estos animales tienen un significado contrario. Mientras que el ave tiene una interpretación benigna y positiva y se relaciona con el alma humana por su capacidad de volar y ascender, el dragón es el más genuino enemigo de Dios y del hombre, pues se relaciona con el pecado y con el demonio¹³⁵³. Así las cosas, es posible que estas figuraciones puedan interpretarse y relacionarse con la *Psychomachia* o la lucha moral del hombre, un argumento que prevalece en el resto de decoración del claustro¹³⁵⁴.

Por último, en lo que se refiere a la iconografía geométrica, diversos entrelazos cubren un total de 30 claves de bóveda de los edificios religiosos tarraconenses¹³⁵⁵. Entre ellas,

“Rebellious architecture: Movement, subversión and transubstantiation in the visionary mode”. *Codex Aquilarensis*, 35 (2019), pp. 101-102. Asimismo fueron figuradas en las representaciones del silencio cósmico, tema sobre el que ha trabajado Prado-Vilar. El autor, además, señala el traslado de esta escena a la arquitectura, pues el monasterio de Santiago de Peñalba fue decorado en sus bóvedas con estrellas que recuerdan a los diseños con los que los miniaturistas ilustraron su silencio en el cielo: Prado-Vilar, F. “Silentium: el silencio cósmico como imagen en la Edad Media y la Modernidad”. *Revista de Poética Medieval*, 27 (2013), pp. 21-43, especialmente 33-34. Para una exploración de las relaciones entre la noción de silencio y las imágenes que lo representan, lo escenifican, lo utilizan, lo niegan y lo exaltan, remito a una de las más completas y recientes publicaciones: Debais, V. *Le silence dans l'art. Liturgie et théologie du silence dans les images médiévales*. Paris, 2019.

¹³⁴⁹ Entre las constelaciones septentrionales, el Dragón, Draco (o la serpiente), suele representarse como una serpiente, con la boca abierta y con el cuerpo enredado en sí, de forma similar a como se presenta el dragón de la clave CTa-Cl-60. Además, en ocasiones, la constelación zodiacal de Escorpio fue figurada como una especie de réptil más cercano a una salamandra o a un dragón, como ocurre en el calendario litúrgico del Ms. Lansdowne 383, conservado en la British Library, del segundo cuarto del siglo XII: Fernández Fernández, L. “La Octava Esfera: iconografía de las constelaciones y los símbolos del zodiaco”. *E-Excellence Liceus*, 2006, pp. 10 y 22. Asimismo, es sugerente añadir que la misma clave CTa-Cl-60 tiene un cierto parecido a Cetus, una constelación meridional que se observa en diversos manuscritos trabajados por García Avilés: Ms. Reg. Lat. 123, fol. 201v., Biblioteca Vaticana, Roma; o lat. 5239, fol. 223r, Bibliothèque Nationale de France, París. Para su reproducción véase: García, *El cielo y los astros*, pp. 250-251.

¹³⁵⁰ El signo del zodiaco Leo normalmente se exhibe de perfil, como en la clave CTa-Cl-77: *Ibidem*, p. 21.

¹³⁵¹ Podría aludir a la constelación de Tauro, cuyo símbolo es un toro de perfil, en reposo o movimiento, como el de la clave CTa-Cl-79: *Ibidem*, p. 20.

¹³⁵² El conocimiento de los animales expuesto en los bestiarios medievales nada tiene en común con las ciencias naturales, porque no los describen como son o como se los puede observar, sino que los presentan tal y como figuran en el universo creado por Dios, destacando su aspecto físico y su comportamiento dentro de una significación religiosa y moral. No obstante, en el discurso interfieren informaciones desde diversos ángulos no siempre coherentes, resultando que un animal puede significar una cosa y también la contraria: Sebastián, S. *Mensaje simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Liturgia e Iconografía*. Madrid, 1994, p. 253.

¹³⁵³ Malaxecheverría, I. *Bestiario Medieval*. Madrid, 1986, pp. 180-183. Boto Varela, G. *Ornamento sin delito: los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*. Santo Domingo de Silos, 2001; sobre la ocupación de la fauna monstruosa en claustros y capítulos véanse especialmente las pp. 199-230. Herrero Marcos, J. *Bestiario románico en España*. Palencia, 2010, pp. 225-232.

¹³⁵⁴ Lozano López, E.; Serrano Coll, M. *Els Capitells historiat del claustre de la Catedral de Tarragona*. Tarragona, 2010. Sobre la *Psychomachia* en la Edad Media citaré un reciente y sintético artículo que, además, aporta una extensa bibliografía del tema: Solivan Robles, J. “La *Psychomachia* en el mundo medieval: de la proyección miniada a la figuración monumental”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 22 (2020), pp. 105-132.

¹³⁵⁵ En su tesis doctoral Ugalde concluyó que el uso y el significado de los entrelazos incisos en las torteras eran desconocidos. Es posible que se tratara de un juego espiritual o de meros ejercicios ornamentales y estéticos,

destacan rosetas hexapétalas (fig. 2/220), superposiciones de formas triangulares y rectangulares conformando así estrellas de seis y ocho puntas (figs. 2/60 y 2/61), cintas onduladas que se enredan entre ellas (fig. 2/63) y, también, el ideograma conocido como nudo de Salomón. Este último, inciso en la sala capitular del monasterio cisterciense de Santes Creus (fig. 2/224) y en la iglesia parroquial del Pla de Santa Maria (fig. 2/258), se conforma por un entrelazo de dos eslabones, cada uno compuesto por un número indeterminado de cordones, cruzados perpendicularmente. Conforme a Lorenzo, este tipo de nudos era utilizado de forma habitual en los mosaicos romanos como motivo estético en forma de secuencia seriada formando grandes composiciones geométricas, pero sin conexión entre ellas. Posteriormente se popularizó en la Edad Media¹³⁵⁶, cuando este nudo se presenta aislado y dotado de dos funciones: ornamental o simbólica, sin que una anule la otra¹³⁵⁷. Por un lado, de su sentido estético da cuenta el manuscrito conocido como *Reiner Musterbuch* (1208-1213), un libro que incluye modelos de repertorios decorativos y que dedica algunos de sus folios a distintos diseños de formas geométricas, entrelazos y nudos, entre ellos el de Salomón (fig. 2/449c)¹³⁵⁸. De hecho, entre los dibujos que recoge se encuentran otros argumentos reconocibles en algunas de las torteras clasificadas y analizadas en esta tesis doctoral: en la parte inferior izquierda del fol. 13r (fig. 2/449d) se observa un entramado geométrico prácticamente idéntico al que fue esculpido en la clave MSCr-I-NEv-14 del monasterio de Santes Creus (fig. 2/221), mientras que a su derecha y en la parte superior izquierda se despliegan otros dos motivos muy parecidos a los de las torteras Mpo-Bib-63 (fig. 2/59) y MPO-Bib-74 (fig. 2/62), ubicadas en la actual biblioteca de Poblet. Más concomitancias se advierten en el fol. 11v (fig. 2/449b), en el que algunos elementos remiten de forma clara a otras tres claves populetanas, dos de ellas del claustro: MPO-Cl-28 (fig. 2/33) y MPO-Cl-29 (fig. 2/34), y una, también, de la biblioteca: MPO-Bib-75 (fig. 2/63).

Volviendo de nuevo a la presencia en la Edad Media del nudo llamado de Salomón, siguiendo a Lorenzo, cuando éste no obedecía a un simple decoro de carácter geométrico, lo hacía en relación con su carácter profiláctico o mágico, que llegó a su culmen cuando se relacionó simbólicamente con la cruz logrando un perfecto sincretismo entre los dos ideogramas¹³⁵⁹. Este simbolismo protector es el que

basados en el arte del trazo. Incluso que encerraran algún simbolismo evidente en su época pero que, actualmente, todavía se presenta enigmático: Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 103.

¹³⁵⁶ Durante la época medieval el que será denominado nudo de Salomón se esculpió y grafiteó sobre piedra, bien vulgar, bien preciosa, sobre enlucidos, se dibujó sobre pergamino y papel, y se utilizó en orfebrería, gofrados, encuadernaciones o como adorno en objetos cerámicos. En el caso que nos ocupa, son escasos los ejemplos medievales conservados en la escultura monumental, siendo uno de los ejemplos más antiguos un capitel de la panda sur del claustro de Santa Maria de l'Estany: Lorenzo Arribas, J. "El nudo de Salomón". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 22 (2020), pp. 14 y 19-20. Conforme al autor, fuera de la estética románica no parece que perviviera la tradición de esculpir este tipo de entrelazos en la escultura monumental, lo que explicaría su catalogación únicamente entre las primeras bóvedas de crucería de la diócesis de Tarragona y en uno de los capiteles del último pilar exento entre la nave mayor y la de la Epístola de la iglesia del monasterio de Poblet.

¹³⁵⁷ Ibidem, p. 8.

¹³⁵⁸ El manuscrito *Reiner Musterbuch* (cód. 507), conservado en Viena, en la Österreichische Nationalbibliothek, se encuentra enteramente digitalizado en: https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_6432503&order=1&view=SINGLE [consultado por última vez el 19/10/2021].

¹³⁵⁹ Lorenzo, "El nudo de Salomón", pp. 9-10. De acuerdo con Cirlot, laberintos en forma de cruz ya se conocían en Italia con el nombre de nudo de Salomón, apareciendo muchas veces en la decoración céltica, germánica y

explicaría que la ubicación preferente de los nudos de Salomón fuera cerca de los accesos, ventanas, y en los lugares transitivos y liminales pues, según la creencia popular, por estos espacios penetraban los espíritus malignos que, al volar en línea recta, quedarían enredados en las circunvoluciones de ideogramas como los entrelazos, laberintos y, especialmente, los nudos de Salomón¹³⁶⁰.

románica, cuya integración del doble simbolismo de la cruz y del laberinto le otorgó el significado de emblema de la divina inescrutabilidad: Cirlot, J.E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1992, p. 266.

¹³⁶⁰ Piras, G. “Le epigrafi, i segni lapidari e i graffiti”. En: Milanese, M. (ed.). *Villaggi e monasteri. Orria Pithinna. La Chiesa, il villaggio, il monastero*. Firenze, 2012, p. 53, nota 36. Cfr. Lorenzo, “El nudo de Salomón”, p. 10.

2. LA ICONOGRAFÍA SACRA EN LAS CLAVES DE BÓVEDA

En el epígrafe introductorio centrado en las funciones de las claves de bóveda se apuntaba que las diferencias tipológicas generadas por la localización de la decoración en la clave o el material utilizado para su decoro no tienen importancia en el significado simbólico de la escultura. Pero sí tuvo cierta influencia el lugar donde fueron colocadas, pues tanto la iconografía que presentan como su orientación pueden informar sobre el uso de los espacios que se abrían en los conjuntos arquitectónicos religiosos, así como los circuitos de paso que allí se desarrollaban pues, como señaló Guerrereau, “en la Europa feudal, el espacio no se concebía como continuo y homogéneo, sino como discontinuo, heterogéneo y polarizado”¹³⁶¹. Al respecto, autores como Branner, Skubiszewski, Palazzo o Baschet han considerado que la decoración monumental puede determinar lugares particulares en el espacio ritual por excelencia que es la iglesia¹³⁶². En el ábside suelen encontrarse principalmente temas relacionados con la celebración de la Eucaristía, que en el caso de las claves de bóveda se traduce, a modo de ejemplo, en la representación sobre el altar mayor del *Agnus Dei*, símbolo por excelencia del sacrificio ofrecido durante la misa.

Como ya señaló Palazzo, durante mucho tiempo los historiadores han tratado de definir el papel y la función de las imágenes en los edificios religiosos medievales tanto de Oriente como de Occidente¹³⁶³. Existen numerosas monografías que han intentado dilucidar el significado de ciertos programas iconográficos a partir del lugar en el que fueron pintados o esculpidos, y, también, a partir de su función en la liturgia. En este sentido, sería un error limitarse a una mera descripción de las imágenes en el sentido etimológico de la palabra iconografía¹³⁶⁴, por lo que siempre que sea posible es necesario ir más allá y sumergirse en el contexto en que fue creada la obra en cuestión, investigar los conceptos e ideas de los que puede ser expresión y detenerse en su importancia cultural y el significado social que pudo ejercer en una época determinada, porque la imagen medieval, en términos de Baschet, no es un cuadro colgado en la pared de un museo¹³⁶⁵. En la Edad Media, no existe imagen que no sea también un objeto, o que al menos esté unida a uno, pues es esta simbiosis la que permite que sea velada o desvelada, adornada con joyas, guirnaldas de flores o lámparas, llevada en procesión, besada, tocada, golpeada, etc. Por este motivo el

¹³⁶¹ Guerreau, A. “Quelques caractères spécifiques de l’espace féodal européen”. En: Bulst, N.; Descimon, R.; Guerreau, A. (eds.) *L’Etat ou le Roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIVe-XVIIIe siècle)*. Paris, 1996, pp. 85-101.

¹³⁶² Branner, “Keystones and kings”, pp. 65-82. Skubiszewsky, “Le thème de la Parousie”, pp. 106-153. Palazzo, E. *Liturgie et société au Moyen Âge*. Paris, 2000, p. 156. Baschet, J. *L’iconographie médiévale*. Paris, 2008, pp. 67-101. Baschet, J.; Bonne, J. C.; Dittmar, P. O. “Chapitre I - Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté”. En: Baschet, J.; Bonne, J. C.; Dittmar, P. O. “*Iter*” et “*locus*”. *Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d’Auvergne. Images Re-vues*. Hors-série 3 (2012): <https://journals.openedition.org/imagesrevues/1579>. Sobre este asunto, ante el uso de conceptos como “lugar” o “espacio” utilizados especialmente por Baschet, Boto propone recurrir a los términos “hito” y “punto focal” por ser menos enfáticos y estar desprovistos de las connotaciones y problemáticas de los vocablos citados: Boto Varela, G. “Hitos visuales para segmentar el espacio en la iglesia románica. La percepción transversal de las naves y la trama de los umbrales intangibles”. En: Huerta Huerta, P. L. (coord.). *La imagen en el edificio románico: espacios y discursos visuales*. Aguilar de Campoo, 2015, pp. 220-221.

¹³⁶³ Palazzo, *Liturgie et société*, p. 156.

¹³⁶⁴ Siempre según el célebre estudio de Panofsky, quien consideró la iconografía como una investigación limitada, ya que se ajusta a describir y clasificar las imágenes: Panofsky, E. *Estudios sobre iconología*. Madrid, 1972. Idem. *El significado en las artes visuales*. Madrid, 2004.

¹³⁶⁵ Baschet, *L’iconographie médiévale*, p. 33.

historiador ha utilizado el concepto de imagen-objeto¹³⁶⁶, para subrayar que ésta es inseparable de la materialidad de su soporte, pero también de su existencia como objeto, actuando y actuante en lugares y situaciones concretas, e implicado en las dinámicas de las relaciones sociales y con el mundo sobrenatural¹³⁶⁷.

No obstante, la razón de ser de la imagen en la Edad Media, independientemente de cual sea su soporte, no reside únicamente en su funcionalidad ritual sino, a veces también, en su valor por sí misma sin ningún vínculo directo con una función litúrgica precisa¹³⁶⁸. Por otro lado, aún cuando existe este vínculo, se basa en la noción de presencia, es decir, que sin importar cual fuera su soporte, lo importante es que estuviera en el momento de la ceremonia, pues las imágenes fueron parte integrante del ritual, igual que los textos sagrados, el lugar de celebración, los ornamentos y los objetos litúrgicos, además de muchos otros elementos que conforman la estética total del acto¹³⁶⁹. En este sentido, por muy fructífera que pueda ser la investigación sobre la relación entre imagen y liturgia, conviene aplicar un enfoque más global centrado en la relación entre decoración y lugar ritual, pues el segundo abarca el primero. Conforme a Baschet, son tres los aspectos que deben tenerse en cuenta en esta relación: que la decoración exalta el valor sagrado del lugar ritual independientemente de su contenido temático u ornamental; que puede poner de manifiesto las jerarquías, divisiones internas y polaridades del espacio eclesiástico; y que puede establecer una coincidencia específica entre la imagen y el acto ritual realizado en el mismo sitio donde aparece. De este modo, es imprescindible la comprensión del espacio eclesiástico como un lugar de imágenes¹³⁷⁰.

En el caso de las claves de bóveda de los edificios de la diócesis de Tarragona, aunque existen excepciones, los motivos esculpidos se suelen presentar alineados siguiendo el eje de la iglesia, por lo que su disposición debía de ser tenida en cuenta para que el mensaje ostentado en las torteras fuera leído o captado por el espectador. En las naves, gran parte de las figuras presentan su cabeza hacia el oeste, por lo que cualquier persona que las contemplara desde la posición habitual de los fieles, es decir, mirando hacia el altar, las podría identificar sin problema alguno. Asimismo, en muchas de las capillas particulares abiertas en los muros laterales del edificio suele romperse la axialidad marcada por la iglesia adoptando la que marca su propio altar, seguramente porque así su imagen podía ser identificada correctamente desde la nave y sin necesidad de acceder al espacio. Sin embargo, cuando el tipo de bóveda empleado implica la presencia de numerosas claves, todas las secundarias se organizan respondiendo a un esquema centrípeto, es decir, con las cabezas dirigidas hacia la clave polar, lo que lleva al espectador a moverse en círculo para captar el mensaje esculpido en la bóveda. Por otro lado, esta regla no siempre se cumple en todos los tramos y, aunque parece que lo que se perseguía era conseguir una buena visión de lo que en las claves se representaba, quizá su disposición venía determinada por lo que acontecía en los templos tarraconenses, el uso que se le daba a cada recinto, la colocación de altares que hoy ya no se conservan, al tránsito interno durante algunas

¹³⁶⁶ En autor subraya que la noción de imagen-objeto fue propuesta por primera vez por Bonne, J.C. "Représentation médiévale et lieu sacré". En: Boesch-Gajano, S.; Scaraffia, L. (ed.). *Luoghi sacri e spazi della santità*. Turin, 1990, p. 566. Cfr. Baschet, *L'Iconographie médiévale*, p. 33-34, nota 19.

¹³⁶⁷ Baschet, *L'Iconographie médiévale*, pp. 33-34.

¹³⁶⁸ Palazzo, *Liturgie et société*, p. 151.

¹³⁶⁹ Ibidem, pp. 151-154.

¹³⁷⁰ Baschet, *L'Iconographie médiévale*, pp. 62-63.

procesiones o a las distintas ceremonias que se desarrollaban en su interior, causas que intentaré desvelar en las siguientes líneas.

Excepto algunos casos particulares, la iconografía sacra no ha ofrecido excesivas dificultades en cuanto a su identificación, pues casi todas las imágenes, bien escenas, bien personalidades del Antiguo y Nuevo Testamento o del santoral, están previstos de sus rasgos y atributos más característicos. En este sentido, diré que a pesar de que algunas claves pueden ser más o menos voluminosas, sobre todo las más avanzadas cronológicamente hablando, no ofrecieron a los artífices grandes espacios en los que esculpir o pintar representaciones en las que figuren varios protagonistas. En cuanto se refiere a la agrupación de imágenes, Ugalde señaló que en las claves de bóveda no se realizaba de forma arbitraria, sino que dependía del orden de avance en las obras, el tipo de crucería elegido, el lugar que se cubría e, incluso, de la escultura colindante, pues la iconografía de ciertas claves es inseparable de la iconografía de los capiteles y aledaños¹³⁷¹. Además, en algunos casos los artífices se sirvieron de distintos recursos para poder insertar un mayor número de imágenes y, en numerosos casos, aprovecharon el cuerpo de la clave, especialmente el lado visible a los fieles, para labrar imágenes relacionadas con lo esculpido en la tortera. No obstante, en la diócesis de Tarragona se utilizó en muchas más ocasiones para esculpir escudos de armas que proclamaban el patrocinio o patronato de los tramos en cuestión pues cabe recordar que en la Edad Media la iglesia era más que un lugar de culto. Desde los primeros siglos del milenio medieval, los edificios episcopales y monásticos eran, de acuerdo con Baschet, centros de poder de primer orden, incluso las iglesias más pequeñas, así como las parroquiales, a partir de los siglos XI-XII, adquirieron también un papel social importante¹³⁷².

¹³⁷¹ Ugalde, *Una mirada al cielo*, pp. 114-115.

¹³⁷² Baschet, *L'Iconographie médiévale*, p. 46.

3. CRISTO-DIOS

El término Cristo, del latín *Christus*, es una traducción del vocablo hebreo *Maschiah* o Mesías, que significa ungido del señor, y que se emplea como epíteto de Jesús de Nazaret en el Nuevo Testamento¹³⁷³. En él se identifica la segunda persona de la Santísima Trinidad, el Hijo de Dios, el Verbo Encarnado, el Salvador y el Redentor, pues, como reza el credo, fue concebido por el Espíritu Santo y nacido de la Virgen María; crucificado, muerto y sepultado; descendió a los infiernos y, posteriormente, resucitó de la muerte y subió a los cielos donde se encuentra junto a Dios Padre y desde donde volverá para el Juicio Final. Es por la Encarnación y a partir de ésta, que las dos personas divinas, Dios y Cristo, se diferencian entre ellas, persistiendo el tipo de Cristo encarnado incluso después de su misión terrestre. Tras su Ascensión, al regresar a la derecha del Padre, mantiene la apariencia que presentaba en la Tierra, incorporando, en ocasiones, los signos de la Pasión. No obstante, en la imaginería medieval, Cristo Rey que corona en el cielo a la Virgen María, o el Cristo Juez que preside el Juicio Final, no presenta diferencia alguna con el Redentor, que se sacrifica para salvar a la humanidad¹³⁷⁴.

El predominio de las imágenes aisladas entre las claves de bóveda tarraconenses es absoluto, pues se exhibe en 11 torteras como Pantocrátor o *Maiestas Domini*, independientemente de los atributos que ostenta. Son muy esporádicas las que hacen referencia a su vida pública, de las que únicamente se ha localizado un ciclo de 7 claves en las que fueron esculpidas escenas de su Infancia, Pasión, Muerte y Resurrección, así como una tortera aislada que exhibe la Ascensión; y las que ostentan el anagrama del Crismón, que en la diócesis Tarraconense, solo se identifica en una ocasión. Sin embargo, destacan las representaciones del *Agnus Dei*, uno de los símbolos cristológicos más habituales y frecuentes que se repite en 23 ocasiones.

3.1. Pantocrátor o Cristo bendicente

En este epígrafe se incluyen las imágenes en busto o de medio cuerpo de Cristo¹³⁷⁵, un tipo iconográfico que tiene origen en el mundo bizantino en los siglos IV y V. Se inspira en los torsos de los emperadores, lo que permite pensar que haya guardado el carácter de una representación que manifiesta el poder absoluto de Cristo y de su victoria. Así lo demuestra precisamente su nombre, que designa al Todopoderoso, el Omnipotente, que une en una sola persona a Dios Padre y Dios Hijo, el Creador y el Redentor, y su uso en los remates de las cúpulas o de los ábsides desde donde domina a los doce apóstoles y a los cuatro evangelistas en las iglesias bizantinas, una práctica que también se adoptó en en las zonas de influencia griega de la Europa

¹³⁷³ Réau, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Tomo 1/Vol. 2. Barcelona, 2000, p. 14.

¹³⁷⁴ Conforme a Réau, san Buenaventura dio tres razones por las que Cristo, después de la Resurrección, conserva las heridas de la Crucifixión: porque aportan a los apóstoles una prueba de su resurrección; porque son el mejor argumento para justificar la intercesión de Dios Padre; y porque servirán para confundir a los réprobos el día del Juicio Final: *Ibidem*, 1/1, p. 32.

¹³⁷⁵ Aparte de sus significaciones simbólicas, la visión de la *Maiestas Domini* se diferencia de la representación bizantina del Pantocrátor al ser entendida esta última teofanía solo como imagen de medio cuerpo.

Occidental¹³⁷⁶. Frecuentemente suele portar el Libro de la Vida¹³⁷⁷, que puede aparecer tanto abierto como cerrado, ya que en el Apocalipsis se insiste en que solo el Cordero, y por tanto Cristo, puede abrirlo. Cuando se muestra abierto suele aparecer escrito el texto bíblico *Ego sum lux mundi*¹³⁷⁸ y, menos frecuentemente *Ego sum via, veritas et vita*¹³⁷⁹.

En la diócesis tarraconense, las dos únicas imágenes del Pantocrátor labradas sobre claves de bóveda se encuentran en la catedral de Tarragona, concretamente en el quinto tramo de la nave mayor (fig. 2/113) y en el cuarto de la del Evangelio (fig. 2/119). Esta última es la más temprana en cuanto a cronología, pues debió de ser realizada entre 1250 y 1266, aproximadamente, conforme a lo expuesto en el capítulo precedente¹³⁸⁰. Enmarcada por una cenefa perlada compuesta por círculos y óvalos que se alternan, Cristo con nimbo crucífero se exhibe de medio cuerpo sobre un fondo decorado con formas vegetales onduladas¹³⁸¹. Vestido con casulla, sostiene con la mano izquierda un libro abierto, acaso el Libro de la Vida, anteriormente mencionado, o las Sagradas Escrituras, mientras alza su mano derecha con los dedos pulgar, índice y corazón estirados, gesto que, conforme a Angheben, en muchos casos tiene que relacionarse con la expresión de la palabra y que, solo excepcionalmente, la actitud se corresponde con una bendición¹³⁸². De forma general, en las teofanías, Cristo acompaña este gesto con la exposición de un libro abierto en el que suele aparecer una inscripción que en Tarragona no se ha conservado, por lo que su acción materializaría las palabras contenidas en ella y que serían proclamadas por Cristo, manifestándose así, como Palabra de Dios. En otros términos, el gesto sería una evocación de la palabra divina¹³⁸³.

Por otro lado, el Pantocrátor esculpido entre finales del siglo XIII y principios del siglo XIV en la clave del quinto tramo de la nave mayor se enmarca por una orla de motivos vegetales, acaso hojas de vid, superpuestas en sus extremos. Sobre un fondo policromo de color azul, Cristo en busto se presenta con nimbo crucífero, vestido con túnica y manto dorados, y sosteniendo un gran libro cerrado sobre su pecho, mientras alza su mano derecha con los dedos índice y corazón estirados. Aunque solo excepcionalmente este gesto se refiere a una bendición, es posible certificarlo en algunos casos. A modo de ejemplo Angheben cita la portada de Saint-Julien de Condeissiat, fechado a principios del siglo XII, donde Cristo se exhibe con un libro

¹³⁷⁶ Skubiszewski, P. “Le thème de la Parousie”, pp. 122-123.

¹³⁷⁷ Con este término se denomina el libro que sostiene el Pantocrátor o la *Maiestas Domini*, bien en forma de códice o de rollo. Según Carvajal, éste aparece mencionado en el Antiguo Testamento como el que contiene el nombre de los vivos y del que son borrados los muertos. En otras ocasiones también se le atribuye el listado de las buenas y malas acciones de los hombres. Precisamente, con este último significado pasó al Nuevo Testamento y, más concretamente, al Apocalipsis, de donde se cree que se toma como atributo y donde recibe el nombre de Libro de los Siete Sellos: Carvajal González, H. “El libro de la vida”. *Revista digital de Iconografía Medieval*, 12 (2014), p. 17.

¹³⁷⁸ “Yo soy la luz del mundo” (Jn 8, 12).

¹³⁷⁹ “Yo soy el camino, la verdad y la vida” (Jn 14, 5).

¹³⁸⁰ Sobre el argumento véase el epígrafe 4.2.1. *La iglesia* de la presente tesis doctoral.

¹³⁸¹ Recuérdese que los motivos iconográficos fitomórfos pueden aludir o simbolizar estrellas.

¹³⁸² Angheben, M. “Le geste d’allocution. Une représentation polysémique de la parole (Ve-XIIIe siècles)”. *Iconographica*, 12 (2013), pp. 29-31. También lo indicó Frugoni, C. *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*. Torino, 2010, pp. 79-83.

¹³⁸³ De acuerdo con Angheben, para evocar las palabras pronunciadas por Cristo, no se le podía representar con la boca abierta o con una filacteria escapando, porque su dignidad no lo permitía. De este modo, parece lógico que se prefiriera materializar la expresión del habla mediante un libro y un gesto hierático: Angheben, “Le geste d’allocution”, p. 30.

claramente cerrado y rodeado de una mandorla decorada con una inscripción en la que indica que su ocupante reside en el cielo y bendice a los fieles: *Ainsi, ô Christ, toi qui sièges dans le ciel, tu nous bénis* (fig. 2/450)¹³⁸⁴. Del mismo modo debe entenderse el gesto de la *Maiestas* del portal de Saint-Pierre de Vandeins, también del siglo XII, cuya mandorla está rodeada por un epígrafe bendicente: *Et que la majesté du Seigneur bénisse cette demeure* (fig. 2/451). Otro caso más cercano y de cronologías similares se observa en un capitel de San Isidoro de León, donde dos ángeles portan filacterias con las que evocan una bendición de Cristo: *Bendicat nos domine de sede Maiestatis*. Aunque en Tarragona no consta ningún epitafio que acompañe al Pantocrátor, de acuerdo con los ejemplos comentados, el libro cerrado que sostiene en sus manos y el espacio que ocupa en la iglesia hacen plausible interpretar la colocación de sus dedos como una bendición.

El interesante estudio de Olson sobre la interacción dinámica entre los fieles y los programas iconográficos de las portadas principales, que refuerzan el acto de buscar la salvación a través de la peregrinación en su constante referencia a la historia sagrada y escatológica¹³⁸⁵, podría ser orientativo en la interpretación de esta tortera, pues, como he adelantado, el Pantocrátor se exhibe en el tramo frente a la puerta principal que da acceso al templo y está orientado, como las precedentes, para ser visto frontalmente al salir de la iglesia¹³⁸⁶. En este sentido, la Biblia tiene numerosas referencias a la entrada y salida de las puertas. Por ejemplo, en el Deuteronomio: “Bendito serás en tu entrar, y bendito en tu salir” (Dt 28, 6); en los Salmos: “¡Abrid las puertas del templo, que quiero entrar a dar gracias al Señor! Esta es la puerta del Señor, y por ella entrarán los que le son fieles” (Sal 118, 19-20); y en el Evangelio de san Juan: “Yo soy la puerta: el que por mí entra será salvo; entrará y saldrá, y encontrará pastos” (Jn 10, 9). Conforme a la autora, la puerta también representa la entrada al cielo¹³⁸⁷, como ocurre en la parábola de las vírgenes necias y prudentes: “Pero mientras las cinco muchachas iban a comprar el aceite, llegó el novio; y las que habían sido previsoras entraron con él a la fiesta de la boda, y se cerró la puerta. Llegaron después las otras muchachas, diciendo: ‘¡Señor, señor, ábrenos!’ Pero él les contestó: ‘Os aseguro que no sé quiénes sois’” (Mt 25, 10-12); o en el Apocalipsis: “Después de esto, miré y vi una puerta abierta en el cielo. Y aquella voz que yo había oído al principio, y que parecía un toque de trompeta, me dijo: “Sube aquí y te mostraré las cosas que tienen que suceder después de estas” (Ap 4, 19). En estos textos, la puerta se presenta como una metáfora y un mecanismo a través del cual puede alcanzarse la salvación, pero, según Olson, solo mediante la interacción física y directa con la propia puerta, es decir, con el movimiento del peregrino que entra y/o sale a través del umbral liminal de la estructura del portal. Pero lo más relevante y lo que potencia la imagen que aquí analizamos es que aquellos que cruzan el límite entrando al templo son recompensados por su acto con la bendición de Cristo¹³⁸⁸. En la misma línea, Palazzo justificó la presencia del Juicio Final y del Infierno en el reverso de las

¹³⁸⁴ Ofrezco las inscripciones que refiere el autor: *Ibidem*, p. 29. También en: Favreau, R.; Michaud, J.; Mora, B. *Corpus des inscriptions de la France médiévale. Ain, Isère (sauf Vienne), Rhône, Savoie, Haute-Savoie*. Vol. 17. Paris, 1994, pp. 5-6 y 21-22.

¹³⁸⁵ Olson, V. “Movement, metaphor and memory: the interactions between pilgrims and portal programs”. En: Blick, S.; Gelfand, L.D. *Push me, pull you. Physical and spatial interaction in Late Medieval and Renaissance art*. Leiden, Boston, 2011, pp. 495-521.

¹³⁸⁶ El Pantocrátor está colocado con la cabeza hacia el ábside.

¹³⁸⁷ Olson, “Movement, metaphor and memory”, p. 512.

¹³⁸⁸ *Ibidem*, p. 514.

fachadas por la función que desempeñan como lugar de paso al ubicarse las puertas de acceso al templo¹³⁸⁹. Para el autor, éstas están directamente vinculadas a la remisión de los pecados para los justos que entran en la Iglesia-*Ecclesia* y, al mismo tiempo, en el edificio. Sobre el tema, más concreto fue Baschet, quien en relación a la referencia evangélica de san Juan subrayó la importancia simbólica de la puerta por su función de umbral, estableciendo una equivalencia con Cristo¹³⁹⁰. De hecho cita a Honorio de Autun, quien indicó que ambos interceptan a los enemigos y permiten la entrada de los amigos, por lo que la imagen de Cristo es la puerta que abre a los fieles y repele a los infieles¹³⁹¹. Así pues, la presencia dominante y simbólica del Pantocrátor tarraconense, ubicado prácticamente encima del acceso principal de la iglesia, establecería una interacción dinámica con los feligreses que entraban y, sobre todo, con los que salían propiciándoles una bendición, como especifica el texto del Deuteronomio¹³⁹².

3.2. *Maiestas Domini*

La imagen mayestática de Cristo, rodeado en una mandorla¹³⁹³ y flanqueado por el Tetramorfos se inspiró en dos teofanías bíblicas: la de Ezequiel (1, 1-28)¹³⁹⁴ y la del Apocalipsis (4, 1-11)¹³⁹⁵. Además, esta representación proponía una exégesis de los dos textos, presentando un mensaje doctrinal de suma importancia¹³⁹⁶. Por un lado, conforme a Skubiszewski, proclama la identidad de *Yahvé* del Antiguo Testamento y de Cristo del Nuevo y, por lo tanto, la unidad de las dos Alianzas en la única persona

¹³⁸⁹ Palazzo, *Liturgie et société*, p. 146.

¹³⁹⁰ Sobre la relevancia de las puertas en relación a su función, Baschet también señala su importancia práctica, porque en ella se celebraban múltiples ritos y en ella se imparte la justicia episcopal, y su importancia como receptora de destacada la decoración esculpida o pintada, consecuencia de los dos cometidos anteriores: Baschet, *Iconografía medieval*, p. 55.

¹³⁹¹ *Ostium quod inimicis obstat, et amicis aditum introeundi ostendit, est Christus qui per iustitiam obstans infideles a domo sua arceat, et fideles aditum ostendendo per fidem introducit*: Honorius Augustodunensis. *De gemma animae*, I, 95 et 129, PL 172, c. 587. Cfr. Ibidem, p. 83, nota 40.

¹³⁹² Recordaré que, además, la portada exhibe, precisamente, un Juicio Final compuesto por tres registros esculpidos: el primero alberga una representación del infierno, mientras que el segundo es el escenario de la resurrección de los muertos. En cuanto al registro superior muestra a Cristo flanqueado por dos ángeles portando los instrumentos de la Pasión. Para un completo y reciente estudio del portal central remito a: Angheben, M. “Le portail central de la cathédrale de Tarragone et l'évolution du jugement dernier entre le XIe et le XIVe siècle”. En: Español, F.; Valero, J. *Ianua Coeli. Portalades gòtiques a la Corona d'Aragó: congrés internacional: actes. Barcelona, 10-11 de desembre, 2012*. Barcelona, 2020, pp. 151-178.

¹³⁹³ En las claves de bóveda, Cristo sedente no suele encontrarse envuelto por una mandorla específica, porque es el mismo anillo de la clave el que realiza esta función.

¹³⁹⁴ “Por encima de la bóveda vi algo como un trono que parecía de zafiro, y sobre aquella especie de trono había alguien que parecía un hombre. De lo que parecía ser su cintura hacia arriba, vi que brillaba como metal bruñido rodeado de fuego, y de allí hacia abajo vi algo semejante al fuego. A su alrededor había un resplandor parecido al arco iris cuando aparece entre las nubes en un día de lluvia. De esta manera se me presentó la gloria del Señor. Al verla, me incliné hasta tocar el suelo con la frente” (Ez 1, 26-28).

¹³⁹⁵ “En aquel momento quedé bajo el poder del Espíritu, y vi un trono en el cielo, y alguien estaba sentado en el trono. El que estaba sentado en el trono tenía el aspecto de una piedra de jaspe o de cornalina, y alrededor del trono había un arco iris que brillaba como una esmeralda” (Ap 4, 2-3).

¹³⁹⁶ Según Skubiszewski, en Occidente fue Ireneo de Lyon el primero en realizar una lectura dogmática de la afinidad entre las dos teofanías: Skubiszewski, P. “*Maiestas Domini* et liturgie”. En: Arrignon, C; Debiès, M.H.; Galderisi, M.; Palazzo, E. (eds.). *Cinquante années d'études médiévales. À la confluence de nos disciplines: Actes du Colloque organisé à l'occasion du cinquantième de la CESC, Poitiers, 1-4 septembre 2003*. Turnhout, 2005, pp. 312-316.

del Hijo de Dios¹³⁹⁷. De hecho, el mosaico absidial de Hosios David de Tesalónica del siglo V, que es el ejemplo más antiguo conservado de la *Maiestas Domini*, presenta, acompañando a Cristo, los autores de las dos visiones: Ezequiel y Juan; por lo que la unión de las dos Alianzas inherente a la imagen encontró su expresión en los dos testigos de esta concordancia¹³⁹⁸. Por otro lado, presenta a los fieles los cuatro misterios del Salvador: su realeza, su sacerdocio, su humanidad y su existencia eterna cerca del Padre. Porque, desde san Ireneo, estos cuatro misterios de Cristo, transmitidos por los cuatro evangelistas, eran simbolizados por los cuatro elementos del Tetramorfos que aparecían en ambas visiones teofánicas¹³⁹⁹. El carácter esencial de este mensaje hizo de la *Maiestas Domini* la más importante imagen cristológica de contenido doctrinal y el tema central de la decoración de muchos ábsides y espacios cercanos o afines, como en la primera bóveda del coro¹⁴⁰⁰. Al reunir en una sola imagen la teofanía de Yahvé y de Cristo, representa el tema de la gloria eterna e intemporal de Dios, según la cual Cristo eterno y todopoderoso está presente constantemente en el sacrificio eucarístico que se ofrece en su iglesia¹⁴⁰¹. Un mensaje que llevó a esta figuración a ocupar una posición dominante en el espacio litúrgico.

La apertura de grandes ventanales y la introducción de las bóvedas de crucería redujeron las superficies susceptibles de albergar grandes ciclos pictóricos, por lo que la tradición de representar Cristo en majestad se adaptó al espacio disponible en las bóvedas¹⁴⁰². De acuerdo con Ugalde, aunque este tema no era nuevo en sí mismo, sí lo fue su plasmación en las claves ubicadas sobre la mesa del altar en el momento en que se había forjado definitivamente la doctrina de la presencia real de Cristo en el sacrificio eucarístico, declarada dogma por el Concilio de Letrán de 1215¹⁴⁰³. Durante el siglo XII se había asistido a la progresiva aceptación del principio que identificaba el cuerpo humano de Cristo con su cuerpo sacramental y que abrió la vía a la formulación del nuevo axioma de la Transubstanciación. Esta concepción de la Eucaristía implicaba también que el cuerpo del Cristo histórico, el nacido de la Virgen que había sufrido la Pasión, era el mismo cuerpo que el del Cristo glorificado en la Resurrección y elevado a los cielos, así como el que aparecería al fin de los tiempos¹⁴⁰⁴.

Precisamente en la diócesis de Tarragona se han identificado cinco claves de bóveda que exhiben el tema de la *Maiestas Domini* y que, a excepción de una, timbran el

¹³⁹⁷ Skubiszewski, P. "Du décor peint des ábsides romanes aux clefs de voûte sculptées des églises gothiques: l'exemple de la Cathédrale de Noyon". *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 46-47 (1993-1994), pp. 689-690.

¹³⁹⁸ La identificación de la escena fue realizada por Snyder, J. "The meaning of the *Maiestas Domini* in Hosios David". *Byzantion*, 37 (1967), pp. 143-152. Cfr. *Ibidem*, p. 690.

¹³⁹⁹ Skubiszewski, "Maestas Domini et liturgie", p. 316.

¹⁴⁰⁰ Fue sobre todo en la época del Románico cuando la imagen de la *Maiestas Domini* proliferó exitosamente invadiendo todos los ámbitos de la creación artística al servicio de la iglesia: la pintura y la escultura monumentales, la decoración del mobiliario litúrgico, la ilustración de manuscritos, etc.: *Ibidem*, p. 339.

¹⁴⁰¹ Conforme a Skubiszewski, fue Gregorio Magno quien expuso esta formulación: *Quis enim fidelium habere dubium possit ipsa immolationis hora ad sacerdotis vocem caelos aperiri, in illo Iesu Christi mysterio angelorum chorus adesse, summis ima sociari, terram caelestibus iungi, unum quid ex visibilibus atque invisibilibus fieri?*: Skubiszewski, "Du décor peint des ábsides", p. 690.

¹⁴⁰² Un ejemplo evocador citado por Skubiszewski son las pinturas del siglo XV que decoran la capilla del castillo real de Lublin, en Polonia. El artista distribuyó entre las bóvedas de crucería del ábside una *Maiestas Domini*, acompañada por la *Deesis*, la paloma del Espíritu Santo, ángeles, serafines y tronos, una composición unitaria aunque compartimentada por las nervaduras: Skubiszewski, "Maestas Domini et liturgie", p. 347.

¹⁴⁰³ Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 151.

¹⁴⁰⁴ *Ibidem*.

espacio del altar¹⁴⁰⁵. En la sala capitular del monasterio de Poblet se encuentra la representación más temprana, fechada aproximadamente hacia 1250, y también la única que integra el Tetramorfos a su alrededor (fig. 2/49). La imagen del Cristo en Majestad es la primera que se observa al acceder a este espacio, una visión apocalíptica que alude a la Parusía, la segunda venida de Cristo, y que está claramente relacionada con el resto de claves de bóveda que decoran la sala populetana, por lo que esta escena se analizará más adelante en un epígrafe conjunto¹⁴⁰⁶.

En la iglesia de Santa Maria de Conesa, situada sobre la mesa del altar mayor, la *Maiestas Domini* se exhibe sobre una flor dialipétala y actiniforme, conformada por una corola de doce pétalos redondeados y cóncavos (fig. 2/368). Cristo, en posición frontal y sin mandorla, porque el mismo anillo de la clave ya realiza tal cometido, se efigia barbado y con nimbo crucífero, sentado sobre un trono de escaño con molduras, acaso evocando un sepulcro, y sujetando un libro cerrado mientras bendice¹⁴⁰⁷. Llama la atención por su atuendo, pues parece vestir el hábito cisterciense y portar tonsura, como se intuye por el sutil flequillo esculpido sobre su frente. Esta peculiar iconografía, que no se ha identificado en ninguna otra clave de bóveda de la diócesis, quizá pueda explicarse por las relaciones de dependencia del pueblo de Conesa y su parroquia respecto al monasterio de Santes Creus, situado a poco más de 30 kilómetros de distancia. Conforme a los registros documentales, en 1285 el cenobio cisterciense pasó a ser uno de los propietarios de las tierras¹⁴⁰⁸. El mismo año, el rey Pedro III el Grande cedió la castellanía de los Montpaó al monasterio, administrado en ese momento por el abad vitalicio Gener, en presencia y con el consentimiento de los otros señores: los Cervelló y los Conesa. Consta también que los derechos de Santes Creus sobre el pueblo fueron incrementando durante el siglo XIV, cuando se construyó la nueva iglesia gótica¹⁴⁰⁹: en 1325 el rey Jaime II le concedió el derecho de fadiga del señorío sobre el pueblo y, en 1327, los 310 sueldos que cobraba todos los años por la *questia* ordinaria sobre los hombres del término, así como la facultad de adquirir las castellanías del castillo libre de cargas¹⁴¹⁰. En 1360 Pedro IV el Ceremonioso llegó a un acuerdo con el monasterio de Santes Creus y le vendió todos los derechos sobre Conesa por 40.000 sueldos. Unos años más tarde, en 1381, el monasterio cedió la villa al noble Dalmau de Queralt i Rocabertí, consejero y camarlengo del rey Pedro y consejero del infante Juan, por 6.000 florines de oro. Sin embargo, entre 1383 y 1385, volvió a ser propiedad de Santes Creus que la compró definitivamente por 4.500 florines de oro, manteniendo su jurisdicción hasta 1835¹⁴¹¹.

¹⁴⁰⁵ En la capilla de Sant Miquel de la catedral de Tarragona fue esculpido, en la clave justo encima del altar, una *Maiestas Domini*, pero su tardía cronología lo excluye de esta investigación. No obstante, se encuentra clasificada en el *Anexo III* de esta tesis doctoral.

¹⁴⁰⁶ Véase el apartado 9.2. *El ciclo salvífico de la sala capitular del monasterio de Santa Maria de Poblet* de este mismo capítulo.

¹⁴⁰⁷ Recordaré que cuando el libro que sostiene aparece cerrado, el gesto que realiza con su mano derecha podría evocar una bendición: Angheben, “Le geste d’allocution”, p. 29.

¹⁴⁰⁸ Grau Pujol, J.M.T.; Gual Vilà, V.; Pijoan Parellada, J.; Puig Tàrrrech, R. *Conesa*. Valls, 1989, pp. 35-36.

¹⁴⁰⁹ En noviembre de 1335 se contrató el proyecto edilicio del templo al maestro de obras Guillem Pedrola, de Guimerà, quien también consta en algunos pagos iniciales: los dos primeros por la construcción de los contrafuertes; en 1338 por las obras que se iban realizando, y en 1344 por la construcción de la fachada, que se había decidido levantar en el muro norte del edificio en un acuerdo firmado en junio de 1340: Grau; Gual; Pijoan; Puig, *Conesa*, pp. 38-40. Fuguet i Sans, J. “Altres esglésies de l’arxidiòcesi de Tarragona”. En: Pladevall Font, A. (dir.). *L’art Gòtic a Catalunya. Arquitectura. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*. Vol. II. Barcelona, 2003, p. 128.

¹⁴¹⁰ Grau; Gual; Pijoan; Puig, *Conesa*, pp. 36-38.

¹⁴¹¹ *Ibidem*, p. 41.

La clave, pues, de hacia 1335-1344¹⁴¹² tendría la vocación de visualizar su dependencia del monasterio cisterciense de Santes Creus.

Las demás representaciones de la *Maiestas Domini*, todas de mediados del siglo XIV, además de tener en común que fueron colocadas sobre el altar de una capilla, presentan el mismo esquema iconográfico: Cristo en Majestad, ataviado con túnica y manto, porta el nimbo crucífero, que lo identifica como Hijo de Dios, y sostiene un libro cerrado mientras levanta su mano derecha en un gesto de bendición o alocución. Esta imagen se observa en la parroquia de Sant Miquel de Montblanc, concretamente en la capilla dedicada a los Santos Doctores que se abre en el quinto tramo de la nave, en el lado del Evangelio (fig. 2/403b). Aquí, la representación de Cristo puede relacionarse con otros elementos de la capilla: con los blasones en los que campean, respectivamente, una rosa y un árbol, atribuidos a la familia Gener y Ros¹⁴¹³; y con los relieves de san Ambrosio, san Agustín, san Jerónimo y san Gregorio Magno esculpidos en las ménsulas (figs. 2/404a y 2/404b). Conforme a Español, el maestro Guillem Seguer, residente de Montblanc en 1348¹⁴¹⁴, debió de encargarse de la elaboración de estas figuraciones, así como la serie de cuatro cabezas masculinas y femeninas que, a modo de ménsulas, rematan los arcos secundarios de la bóveda¹⁴¹⁵. Una atribución que, creo, podría extenderse al trabajo escultórico de la clave por su evidente parecido estilístico y su coherente programa iconográfico.

Por último, también en Montblanc, en el convento de la Mare de Déu de la Serra, otras dos *Maiestas Domini* timbran dos de sus capillas: la del segundo tramo, en el lado del Evangelio (fig. 2/417), y la del tercero, en la Epístola (fig. 2/419). La primera, dedicada originalmente al Santísimo, presenta una talla sencilla, sin ahondar en detalles, con Cristo entronizado sobre un fondo liso y flanqueado por lo que parecen dos rosetas. La segunda, aunque el relieve está dotado de mayor volumen, se exhibe también sobre un fondo liso y se diferencia de la anterior por estar caracterizado con melena ondulada y barba frondosa, igual que en Sant Miquel de Montblanc. Por último, en la villa se ha localizado una figuración más de Cristo en Majestad, en este caso en el convento franciscano de Sant Francesc, en la capilla del lado del Evangelio

¹⁴¹² En 1935, Mn. Tomàs Capdevila, rector de Conesa, alertó del hallazgo del contrato de edificación de las iglesias de Saladern y de Conesa entre la documentación que los monjes de Santes Creus escribieron y transcribieron en los diferentes pueblos que conforman la Segarra, donde tuvieron una basta dominatura. Uno de los documentos, fechado en 1335, especificaba que el maestro arquitecto Guillem Pedrola, de Guimerà, cobraba de Pere Vidal, Berenguer d'Almenara y Garu d'Oluja, jurados de la Universidad de Conesa, 200 sueldos para la construcción de los contrafuertes de la iglesia que se estaba edificando. Más tarde, el 14 de noviembre de 1338, volvía a recibir 700 sueldos por las obras que iba haciendo. El 8 de septiembre de 1344 se señalaba una discusión entre los jurados y Guillem Pedrola con motivo de unos ayudantes que requería el arquitecto y que el pueblo no le concedía, y en la misma fecha recibía la cantidad de 200 sueldos para la construcción de la fachada: *et lo Portal sie buidat sicut dedistis nobis formam in uno lapide quem nobis dedistis per mostra, et faciatis unam figuram sicut melius dici potest... el quod faciatis sobre del rotle burilat que aparega dita figura*: Capdevila, T. "Una Formosa nota d'Arxiu. Les construccions de les esglésies de Saladern i Conesa". Suplement dominical de "La Cruz", diumenge, 3 de novembre (1935), p. 32. De este modo, la construcción del primer tramo y su respectiva bóveda de crucería debió de ocurrir en una fecha comprendida entre 1335 y 1344.

¹⁴¹³ Español Bertran, F. *Guillem Seguer de Montblanc. Un mestre trescentista escultor, pintor i arquitecte*. Montblanc, 1994, p. 89. Felip Sánchez, J. "Mestre Joan de Tarragona: hipòtesi sobre la seva obra general i la seva producció a la Conca de Barberà (segle XIV)". *Aplec de Treballs*, 34 (2016), p. 185 doc. 4. La interpretación de la heráldica ha permitido situar la construcción de esta capilla en una fecha cercana a 1348. Sobre el tema véase el epígrafe 6.4. *Las capillas de Sant Miquel de Montblanc* de la presente tesis doctoral.

¹⁴¹⁴ La autora también documenta al maestro en la villa de Montblanc en los años 1341 y 1342: Español, *Guillem Seguer de Montblanc*, p. 78

¹⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 89.

abierta en tramo recto el ábside. No obstante, su deficiente estado de conservación no permite aportar detalles de su iconografía (fig. 2/380).

3.3. Cristo con la Sagrada Forma

Aunque el esquema de las dos claves de bóveda que analizaré en este epígrafe exhiben a Cristo entronizado, la elevación de la Sagrada Forma determina claramente el significado de la imagen¹⁴¹⁶. En ambos casos, fueron esculpidas con toda probabilidad en el segundo cuarto del siglo XIV y están relacionadas con la celebración del *Corpus Christi*, una conmemoración que fue creada en exaltación de la Eucaristía a finales del siglo XIII y declarada en 1316 como procesión cívica, pues muy pronto implicó a la ciudad entera, desde las comunidades eclesíásticas hasta los vecinos, incluyendo los distintos gremios artesanales¹⁴¹⁷. La institución de la fiesta del Santísimo en el calendario litúrgico conllevó la habilitación de numerosas capillas dedicadas al *Corpus*, las cuales, además de servir como núcleo de reunión de su cofradía, en el caso de que no fueran de promoción privada, actuaron como receptáculo de obras de arte y fueron adaptadas al culto con la dotación de todos los enseres necesarios para la liturgia¹⁴¹⁸.

En la catedral de Tarragona, durante el pontificado de Juan de Aragón, el canónigo Guerau de Rocabertí junto con su hermana Geraua, señora de Guimerà, recibieron el 17 de septiembre de 1330 el permiso para costear la construcción de una capilla poligonal abierta a la Sala Capitular, que dedicaron precisamente al *Corpus Christi* (fig. 2/180). Pocos días más tarde, consta un nuevo contrato en el que se comprometían a erigir dicho espacio y dotarlo convenientemente, compromiso que, conforme al testamento del pavorde, cumplió con creces: lo dotó con 400 sueldos barceloneses e incluía una lámpara que debía arder continuamente en dicha capilla, además de la asignación necesaria para que un sacerdote celebrara misa diariamente.

¹⁴¹⁶ Conforme a Torres, el gesto de la elevación de las especies después de la consagración vino de la devoción por “ver” a Cristo en el pan consagrado, en la segunda mitad del siglo XII. La identificación de este momento con la “visión de Dios” llevó a las gentes de las ciudades a asistir a diferentes iglesias para disfrutar de ella el mayor número de veces, pues se creía que tal visión tenía efectos salutíferos y mágicos: Torres Jiménez, R. “La devoción mariana en el marco de la religiosidad del siglo XIII”. *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*, 10 (2016-2017), pp. 34-35. Véase también Idem, “Devoción eucarística en el campo de Calatrava al final de la Edad Media: consagración y elevación”. *Memoria Ecclesiae*, 20 (2002), pp. 293-328. Sobre este tema ya alertó Jungmann, J.A. *El Sacrificio de la misa. Tratado histórico-litúrgico*. Madrid, 1951, pp. 170-171.

¹⁴¹⁷ En 1246, Tobert de Turotte, obispo de Lieja, proclamó por primera vez la institución de la fiesta del Santo Sacramento en su diócesis. Más tarde, en 1264, el papa Urbano IV emitió la conocida bula *Transiturus de hoc mundo* en la que se declaró la fiesta del *Corpus Christi* en todo el rito latino. No obstante, su implantación definitiva no se produjo hasta 1317, con la publicación de las *Constituciones Clementinas*, que fueron reunidas durante el pontificado de Clemente V pero promulgadas por parte del papa Juan XXII, mediante la bula *Quoniam nulla*: Favà Monllau, C. “El retablo eucarístico de Vilafermosa i la iconografía del *Corpus Christi* a la Corona d’Aragó”. *Locus Amoenus*, 8 (2005-2006), p. 106. Rico Camps, D.; Masip Bonet, F. “La Catedral de Tarragona a la luz de sus consuetas”. En: Carrero Santamaría, E. (coord.). *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*. Mallorca, 2014, p. 317.

¹⁴¹⁸ Favà cita en su investigación uno de los primeros casos conocidos: el de la capilla del *Corpus Christi* en la catedral de Mallorca. De forma provisional, en 1328 fue instituida en la cabecera de la iglesia y, dos años más tarde, fue trasladada de forma definitiva. El espacio debía de estar presidido por el retablo de idéntica dedicación que se encargó al pintor Joan Lloert, hoy desaparecido: Favà, “El retablo eucarístico de Vilafermosa”, p. 108, nota 10. La noticia del pago al pintor por el retablo se recoge en: Español, *Guillem Seguer de Montblanc*, pp. 113-114.

Asimismo, abasteció especialmente la festividad del *Corpus*¹⁴¹⁹, ordenando que todos los años se dieran velas a los canónigos, beneficiados y asistentes a la procesión que se celebraba después de las primeras vísperas y que debía dirigirse a la capilla por él construida y allí hacer estación, rezar la oración propia del día y cantar un motete¹⁴²⁰. Además, Guerau y Gerau de Rocabertí dotaron la capilla de carácter funerario, pues tres años más tarde de su institución, trasladaron los restos de su tío, el arzobispo Benet de Rocabertí, muerto en Huesca en 1268, y lo enterraron junto con su hermano Jofre, padre de los promotores, en el centro de la capilla, en la gran losa circular¹⁴²¹, que acaso pudo corresponder a la sección de un enorme fuste romano (fig. 2/184)¹⁴²². Este círculo de granito negro dividido en tres segmentos configura, conforme a Serrano y Boto¹⁴²³, la imagen de la fracción de la hostia en tres partes, como corresponde al *Corpus Christi* triforme: *iam uero illud quod corpus Christi triforme et tripartitum dicere, imo tria Christi corpora inauditae temeritatis audacia asserere presumpsit*¹⁴²⁴. Además se sitúa justo debajo de la clave de bóveda que aquí nos interesa: Cristo, que se despliega en toda la superficie sobre un fondo policromado de color azul, viste una túnica blanca decorada por un ribete exterior de oro, material áureo que también se aprecia en el nimbo crucífero. Se efigia barbado, con el cabello rizado y sentado sobre un trono de escaño con molduras, elevando con la mano derecha la Sagrada Forma mientras con la mano izquierda sostiene un libro abierto que no conserva ninguna inscripción (fig. 2/185). De este modo, la proyección pétreo del cuerpo de Cristo justo bajo la tortera que proclama el dogma de la transustanciación, recibiría el cuerpo del prelado y de su hermano por insertarse en su interior a modo de comunión inversa. Un enterramiento que, además, fue acompañado de un claro enaltecimiento de la familia Rocabertí mediante la profusión de su heráldica en los muros, ménsulas y nervios de la capilla¹⁴²⁵.

¹⁴¹⁹ Esta festividad fue una de las dos celebraciones cívico-religiosas más importantes de la Sede. De acuerdo con Tomás, la procesión del *Corpus* ya debía de celebrarse en la ciudad de Tarragona en la década de 1320, pues en el Archivo parroquial de Valls se conserva un testamento de este año en el que se especifica que *Arnaldi Ferrarii de Valls fa una deixa per uno cereo qui deserviat professioni Corpore Christi faciendam in loco de Vallibus*. Para el autor, si se tiene en cuenta la dependencia eclesiástica y civil que tenía Valls con respecto a Tarragona, podría considerarse que su celebración debía proceder de la capital eclesiástica. Gracias a la descripción de la Consuetud conservada en el Archivo Archidiocesano, sabemos que en Tarragona la procesión transitaba por la ciudad y que la cruz iba precedida del estandarte de Santa Tecla. En los siglos XIV y XV, solían participar en esta festividad religiosa grupos de danzas, comparsas, representaciones de los apóstoles, profetas, vírgenes, etc., que se hicieron cada vez más suntuosas llegando a verdaderos abusos, no solamente por su carácter profano sino incluso inmoral conforme a las fuentes. De hecho, en 1564 el arzobispo Fernando de Loazes llegó a prohibirlas bajo pena de excomunión. Para un mayor detalle de la procesión: Tomás, *El culto y la liturgia*, pp. 144-159.

¹⁴²⁰ Ibidem, p. 143.

¹⁴²¹ Morera, E. *Memoria o descripción histórico-artística de la santa iglesia catedral de Tarragona desde su fundación hasta nuestros días*. Tarragona, 1904, p. 148.

¹⁴²² Serrano Coll, M.; Boto Varela, G. "Memoria per corporis sensum combibit anima. Un relato histórico en la Catedral de Tarragona: presencia y secuencia de ámbitos funerarios arzobispales". *Codex Aquilarensis*, 34 (2018), p. 136.

¹⁴²³ Los autores añaden que los frentes de fractura son completamente rectos y, por lo tanto, no fueron accidentales. Por otro lado, el uso de un semicírculo del mismo fuste como tímpano anicónico en la capilla funeraria de Santa Tecla la Vella sugiere un aprecio del material, así como una reinterpretación semántica del granito por parte del arzobispo Bernat d'Olivella o de sus albaceas: Ibidem, p. 136, nota 103.

¹⁴²⁴ Floro de Lyon. *Opuscula advertens Amalarium*, II, 6. *Patrologia Latina*, 1852, t. 119, col. 83. Cfr. Navarro Girón, M.A. *La carne de Cristo: el misterio eucarístico a la luz de la controversia entre Pascasio Radberto, Ratramno, Rabano Mauro y Godescalco*. Madrid, 1989, p. 138. También citado en: Serrano; Boto, "Memoria per corporis", p. 137, nota 104.

¹⁴²⁵ Serrano; Boto, "Memoria per corporis", p. 137.

Acompañando esta imagen fue esculpido en los capiteles de donde nacen las nervaduras de la bóveda el Tetramorfos, de modo que el ángel de Mateo y el águila de Juan aparecen en los arcos del extremo exterior de la capilla (figs. 2/181a y 2/181b), mientras en los del interior se colocaron el león de Marcos y el toro de Lucas (figs. 2/181c y 2/181d), todos identificados por la inscripción de la filacteria que portan. Intercalados aparecen ángeles portadores de cirios e incienso (figs. 2/182a, 2/182b, 2/182c y 2/182d)¹⁴²⁶. Igualmente, en el muro este de la capilla fue colocado sobre ménsulas el conjunto escultórico de la Anunciación, una escena estrechamente relacionada con la advocación de la capilla, pues insiste en la Encarnación (fig. 2/183). Si la decoración de la clave se corresponde con la exaltación del *Corpus Christi*, el grupo de la Anunciación demuestra, conforme a Liaño, una intención doble¹⁴²⁷. Por un lado, refuerza el símbolo del sacrificio de Cristo y su presencia en la Eucaristía, al presentar el momento inicial del proceso redentor mediante el acto de la Encarnación. Por otro lado, la Virgen adquiere un papel preponderante, relacionado con el dogma de la Inmaculada Concepción en la iglesia cristiana. En múltiples ocasiones, la literatura exegética puso en paralelo el momento en que el verbo se hizo carne en el vientre de María por acción del Espíritu Santo con el de la misa en que se produce la conversión de las especies con el cuerpo y la sangre de Cristo, pues en ambos se insistía en la unión de las naturalezas divina y humana en Cristo¹⁴²⁸. Por este motivo, afirma

¹⁴²⁶ Los ángeles ceroferarios, junto a los adorantes y los turiferarios, rendían honores a Dios, a la Virgen María y a los santos, pero también acompañaban a los cortejos fúnebres, pues se les atribuía la virtud mágica de alejar los demonios, que se creía que habitaban en lugares de muerte y corrupción. Conforme a Cots, la iglesia cristiana mantuvo la costumbre pagana de mantener encendidos cirios frente los iconos de Cristo, la Virgen y de los santos, así como de los sepulcros de los mártires como acto de honor tributado a sus reliquias y en los últimos honores profesados a los difuntos. Sobre el tema véase: Righetti, M. *Historia de la liturgia*. Vol. I. Madrid, 1955, pp. 363-364. Cots Morató, F.P. “El tipo iconográfico de los ángeles adoradores. Reflexiones introductorias”. En: Zafra Molina, R.; Azanza López, J.J. (coords.). *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Pamplona, 2011, pp. 229-239. Cots Morató, F.P. “El tipo iconográfico de los ángeles ceroferarios y turiferarios”. En: Martínez Pereira, A.; Osuna, I.; Infantes, V. (eds.). *Palabras, Símbolos, Emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*. Madrid, 2013, pp. 215-223.

¹⁴²⁷ Liaño Martínez, E. “La catedral de Tarragona”. En: Pladevall Font, A. (dir.). *L’Art Gòtic a Catalunya. Escultura. La configuració de l’estil*. Vol. I. Barcelona, 2007, pp. 101-103. Huelga decir que normalmente Cristo porta la Sagrada Forma en su mano derecha, pero aquí, como bendice, lo sostiene con la izquierda. Si bien se presenta alzándola o exhibiéndola, también podría tratarse de un orbe, también referido como pomo, manzana (del latín *pomum*), o globo. Éste formaba parte del repertorio de *regalia insignia* que define la simbólica del poder en la Edad Media, pues su forma redonda evoca el mundo que se deposita en manos del soberano, en este caso de Cristo, para que lo proteja y gobierne. Este gesto y el objeto en sí pasaron de la Antigüedad al Medioevo experimentando una serie de transformaciones: el pomo adquirió un estatus inferior frente a la preeminencia alcanzada por otras insignias, y pasó a ser colocado en la mano izquierda. Además, pasó a estar coronado por una cruz y/o una flor de lis, o a estar divididos en tres partes, el cual se conoce como “pomo tripartito”. Éste resulta de dividir horizontalmente la esfera por la mitad y nuevamente una de estas mitades en dos, de forma vertical, estableciendo una estrecha relación con las fuentes cartográficas medievales, concretamente con los mapas esquemáticos tripartitos de “T en O”, cuyas tres partes se identifican con los tres continentes conocidos: Asia, en la mitad superior, y en la inferior, Europa a la izquierda y África a la derecha. Igualmente, la tripartición del orbe puede evocar al aire (el cielo con el sol, la luna y las estrellas), el agua (peces) y la tierra (castillos). Para más información sobre el tema: Sáenz-López Pérez, S. “El mundo como una manzana en la palma de la mano: el pomo y su relación con la cartografía medieval”. *Anales de Historia del Arte*, 23 núm. esp. II (2013), pp. 537-549.

¹⁴²⁸ A modo de ejemplo, Katzenellenbogen aporta una homilía de Beda el Venerable, leída el día de Navidad en la que la divinidad y la humanidad de Cristo eran recordadas repetidamente: *Gratiae plenus erat idem homo Christus Jesus, cui singulari munere prae caeteris mortalibus datum est, ut statim ex quo in utero virginis concipi et homo fieri inciperet, verus esset et Deus*. Asimismo, se subraya la estrecha relación de María y el Niño, y señala que la Virgen debe ser confesada como madre no solo de Cristo hombre, sino también de Dios: *Unde et eadem gloriosa semper virgo Maria non solum hominis Christi sed et Dei genitrix recte credenda et confitenda est*: Beda, el Venerable. *Homiliae. Patrologia Latina*. XCIV, Homilia VII, col. 43 y cols. 43 f. Cfr. Katzenellenbogen, A. *The sculptural programs of Chartres Cathedral. Christ. Mary. Ecclesia*. Londres, 1959, pp. 11-12. No obstante, la importancia sacramental de la Encarnación no se menciona en el relato del Nacimiento del Evangelio de san Lucas, sino que fue explicada por

Favà, la tradición pictórica ha tendido a utilizar los temas de la infancia de Cristo, especialmente la Anunciación y la Natividad, con el fin de aludir a la Encarnación¹⁴²⁹.

La segunda clave de bóveda que exhibe a Cristo entronizado elevando la Sagrada Forma fue esculpida en la capilla abierta en el tercer tramo de la iglesia de Sant Miquel, en Montblanc (figs. 2/398 y 2/399a). A diferencia de Tarragona, la *Maiestas Domini*, sostiene una hostia dividida en tres partes mientras levanta su mano derecha en un gesto de bendición¹⁴³⁰. Aquí, además, la flanquean dos escudos de armas en cuyo campo presenta un árbol y bordura de 36 piezas¹⁴³¹, atribuidos a la familia Llordat (figs. 2/399b y 2/401)¹⁴³². Conforme a Palau, esta capilla estaba dedicada a la Virgen del Rosario¹⁴³³, pero en la visita pastoral del año 1445, no hay testimonio de ningún altar ni capilla con esta advocación. Sin embargo, sí consta una dedicada al *Corpus Christi*, de la que era beneficiado Arnau Bosch y el presbítero Pere Bramon, que, en mi opinión, debe identificarse con la que aquí se está analizando¹⁴³⁴. En este sentido, creo importante señalar el parecido, en cuanto a la composición iconográfica, de esta capilla con la homónima de la catedral tarraconense. Ambos espacios están cubiertos con bóveda de crucería, en cuyas claves Cristo se exhibe elevando la Sagrada Forma y cuyos nervios se apoyan sobre ménsulas decoradas con el Tetramorfos (figs. 2/400a y 2/400b). Igualmente, se repite la insistente presencia de escudos heráldicos que conmemoran y glorifican a la familia promotora que, además, la utilizaron como lugar de enterramiento (fig. 2/401)¹⁴³⁵. Estas similitudes formales en cuanto a la estructura y al discurso iconográfico en ambos espacios, podrían ser un indicativo para proponer una fecha aproximada para la capilla montblanquense, acaso algunos años más tarde de la tarraconense, cuya construcción, insisto, consta hacia 1330.

3.5. El Crismón

El crismón es el monograma que resume el nombre en griego de Χριστός (Cristo), mostrando las dos primeras letras del mismo la X (ji) y la P (rho)¹⁴³⁶. No obstante, con

Cristo a sus Apóstoles, según el Evangelio de san Juan: “Yo soy el pan vivo que ha bajado del cielo; el que coma de este pan vivirá para siempre. El pan que yo daré es mi propio cuerpo. Lo daré por la vida del mundo” (Jn 6, 51).

¹⁴²⁹ Favà, “El retaule eucarístic de Vilafermosa”, pp. 114-116.

¹⁴³⁰ Todos los autores que se han referido a la iconografía de esta clave, la han descrito como un Pantocrátor bendicente, identificación que es errónea si se tiene en cuenta que Cristo se exhibe de cuerpo entero, entronizado y, además, elevando la Sagrada Forma: Palau Dulcet, A. *Conca de Barbarà*. Vol. I. Barcelona, 1931-1932, p. 96. Liaño Martínez, E. *Contribución al estudio del gótico en Tarragona*. Tarragona, 1976, p. 76. Fuget Sans, J.; Mirambell Abancó, M. *L'església de Sant Miquel de Montblanc i el seu teginat*. Valls, 2006, p. 11. Aún así conviene señalar su particularidad, normalmente Cristo porta la Sagrada Forma en su derecha pero aquí, como bendice, la porta en la izquierda. Quizá deba identificarse no como la hostia, sino como un orbe, aunque esta interpretación también resultaría peculiar, pues se encuentra en acción de alzarlo o exhibirlo, no de sostenerlo.

¹⁴³¹ Para la descripción he tomado como referencia los blasones que flanquean el ventanal por ser los de mayor tamaño.

¹⁴³² Palau, *Conca de Barbarà*, I, p. 96.

¹⁴³³ *Ibidem*.

¹⁴³⁴ Sans Travé, J.M. “Visites pastorals a Montblanc durant l'època medieval (segle XIV)”. *Podall: Publicació de cultura, patrimoni i ciències*, 5 (2016), p. 35.

¹⁴³⁵ En Sant Miquel de Montblanc, se colocó un osario bajo arcosolio en el muro este de la capilla, también decorado profusamente con la heráldica de la familia Llordat.

¹⁴³⁶ Olañeta Molina, J.A. “De Roma a los Pirineos. Génesis, evolución y lectura del crismón”. En: Pérez González, J.M. (dir.); Buesa Conde, D.J. (coord.). *Enciclopedia del Románico en Aragón. Huesca*. Vol. I. Aguilar de Campoo, 2016, p. 97.

antelación a que adquiriera un sentido religioso, la abreviatura XP, cuyo significado era *existimare*, es decir, apreciar, ya se utilizaba en el mundo pagano, como certifican numerosas monedas griegas y romanas¹⁴³⁷.

El diseño elemental de este monograma resultó de sobreponer una X y una P, aunque durante época paleocristiana, así como en el mundo bizantino, existió una variante formada por las letras I (iota) y X (ji), que se correspondían a las iniciales de Jesú Cristo¹⁴³⁸. De forma habitual, suele aparecer acompañado por un *alfa* y una *omega* en clara alusión al texto del Apocalipsis, donde en varias ocasiones se cita a Cristo como el principio y el fin¹⁴³⁹. Por otro lado, la incorporación de los ocho brazos nace por la superposición de la X sobre una cruz, por lo que fue interpretado como una imagen de Cristo crucificado. De acuerdo con Olañeta, la cruz, junto al estaurograma y el crismón, han sido cristogramas que han convivido en un mismo espacio y que se combinaron para formar el crismón de ocho brazos¹⁴⁴⁰. A modo de ejemplo, en los sarcófagos “de la Pasión” (fig. 2/452) o “de la Anástasis” (fig. 2/453), fechados en el siglo IV, éste ya aparecía rodeado de una corona de laurel sobre la cruz en clara alusión al triunfo de Cristo sobre la muerte. Precisamente esta fue la lectura que san Orencio, obispo de Auch, realizó hacia el 439 al describirlo: interpretó la P como su cabeza; el eje horizontal, como sus brazos clavados; el vertical, la iota, como el cuerpo recto y suspendido; y la X como la letra que alude a la Salvación y explica el alfa y el omega¹⁴⁴¹. En el caso de la Península, el brazo horizontal se detecta por primera vez en la documentación de la cancillería de Sancho III el Mayor, por ejemplo en el documento de la donación a Sancho Galíndez de las villas de Centenero y Salamañas por parte del monarca, en el año 1035¹⁴⁴².

Concebido originalmente como ideograma de Cristo, pasó a ser entendido como imagen de la Trinidad ya en época tardoantigua, cuando se produce su reconocimiento en los dos primeros concilios ecuménicos: Nicea I (325) y Constantinopla I (381)¹⁴⁴³. La complejidad de su definición y entendimiento conllevó una serie de interpretaciones no aceptadas por la jerarquía eclesiástica y contra las que se luchó decididamente. En este contexto, el crismón se interpretó como un símbolo de la fe católica contra la herejía. En su representación, esta traslación de contenido se produjo al introducir en el esquema original una S latina que, aunque es norma general admitir que fue una innovación del período románico, la trilogía XPS ya

¹⁴³⁷ Leclercq, H. “Chrisme”. En: Cabrol, F.; Leclercq, H. *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgia*. Vol. III/I. París, 1913, pp. 1481-1484. Asimismo, Matarredona recoge en su estudio algunos ejemplos de monedas romanas con este anagrama: Matarredona Sala, F. *Crismones trinitarios medievales. Un símbolo pétreo genuino de los reinos de Aragón y Navarra. Épocas románica y protogótica (siglos XI-XIII)*. Zaragoza, 2003, p. 24.

¹⁴³⁸ Según Ocón esta modalidad, junto a la anterior, se difundió principalmente en inscripciones funerarias entre comienzos del siglo III y el año 269, cuando consta el primer ejemplo en un epitafio consular: Ocón Alonso, D. “Problemática del crismón trinitario”. *Archivo Español de Arte*, 223 (1983), p. 243. Su reproducción puede encontrarse en: Leclercq, “Chrisme”, p. 1487, il. 2828.

¹⁴³⁹ En época paleocristiana las letras *alfa* y *omega* se hallaban separadas de los brazos de la rho. Sin embargo, desde época visigoda, se empiezan a presentar suspendidas o pinjantes, acaso por el influjo de ciertas piezas de orfebrería: Olañeta, “De Roma a los Pirineos”, p. 97.

¹⁴⁴⁰ *Ibidem*, pp. 104-105.

¹⁴⁴¹ Leplant, B. “Réflexions Sur le chrisme: symbole et extension en Gascogne”. *Bulletin de la Société Archéologique, Historique, Littéraire et Scientifique du Gers*, 78 (1977), pp. 23-24 y 29-30. Cfr. *Ibidem*, p. 105.

¹⁴⁴² *Ibidem*. Véase también: García García, F.A. *Las portadas de la catedral de Jaca: reforma eclesiástica y poder real a finales del siglo XI*. Huesca, 2018.

¹⁴⁴³ Olañeta, “De Roma a los Pirineos”, p. 112.

existía en Bizancio y África¹⁴⁴⁴. No obstante, no hay pruebas de que esta abreviatura se organizara tal y como ostentan los ejemplares románicos peninsulares, por lo que no se puede asegurar su influencia¹⁴⁴⁵. Olañeta señaló el origen de la incorporación de la letra S en la diplomática, concretamente en la documentación de las cortes castellano-leonesa y navarra del siglo XI¹⁴⁴⁶. En cualquier caso, el crismón de la portada de la catedral de Jaca permitió desvelar que, en realidad, la letra X designaría al Espíritu Santo y la S sería simplemente la terminación del nominativo singular del nombre de Cristo que, al latinizar el monograma, daría lugar a la abreviatura XPS (fig. 2/454)¹⁴⁴⁷. Por otro lado, la toma de los caracteres griegos como letras latinas para formar la palabra *pax*, es lo que aludiría a la Trinidad. Esta interpretación fue confirmada por vez primera en un texto de Attón, obispo de Vercelli, en el que habla de la X como una letra doble y explica de qué modo la paz se escribe con tres letras: que la P es el Padre; que el Hijo se denomina *alfa*, porque al igual que α es la primera letra del alfabeto, Cristo es el principio; la X significa el Espíritu Santo y que así como paz se escribe con tres letras, así Dios es la Trinidad¹⁴⁴⁸.

No obstante, además de presentar los principales principios católicos rechazados por los herejes, como la creencia en el dogma trinitario, la doble naturaleza de Cristo o la Eucaristía, el crismón también se entendió como un símbolo de victoria militar por su asociación con Constantino. A partir de los hechos relatados por Eusebio, biógrafo del emperador, y de su visión durante la preparación de la batalla del Puente Milvio contra Majencio en el año 312, el monograma de Cristo pasó de ser una abreviatura de su nombre utilizada por una comunidad prohibida a un emblema de la comunión de los poderes religioso, político y militar, y de la legitimación de los mismos¹⁴⁴⁹. Se transformó en una insignia triunfal, cargada de prestigio y utilizada intensamente por el poder político, sobre todo en la numismática, y por una iglesia cristiana que cada

¹⁴⁴⁴ Ocón, "Problemática del crismón", p. 242.

¹⁴⁴⁵ Ocón expone la posibilidad de que esta abreviatura fuera conocida en Occidente por el papel que tuvieron la iglesia africana y los contactos con Bizancio en la introducción y primeros tiempos del cristianismo en la Península: Ocón, "Problemática del crismón", pp. 242-244. De hecho, Fontaine, afirmó que existían indicios literarios e institucionales que confirman el papel fundamental de la misión africana en lo que a la introducción del cristianismo en la Península se refiere: Fontaine, J. *L'Art Préroman Hispanique*. Yonne, 1973. Cfr. Ocón, "Problemática del crismón", p. 244.

¹⁴⁴⁶ El autor cita nuevamente como ejemplo el documento de la donación por parte del rey Sancho III el Mayor a Sancho Galíndez de las villas de Centenero y Salamañas en abril de 1035: Olañeta, "De Roma a los Pirineos", p. 100.

¹⁴⁴⁷ Algunos autores han interpretado la letra S como una alusión al Espíritu Santo. Véanse los citados por Ibidem, p. 126, nota 90. Por otro lado, Bartal interpretó la S latina como *Jesus Hominum Salvatur, Sol Invictus* o *Cristi Passio Salus*, subrayando así la Salvación por medio de la Pasión, donde Cristo se reveló en su naturaleza humana: Bartal, R. "The survival of early Christian symbols in 12th Century Spain". *Príncipe de Viana*, 181 (1987), p. 304.

¹⁴⁴⁸ Attón de Vercelli. *Expositio in Epistolam ad Ephesios*. P.L., 134, cc. 154-155. Cfr. Olañeta, "De Roma a los Pirineos", p. 109. Olañeta todavía aporta el texto de Rufino de Asís, quien también indicó que la palabra *pax* expresaba el misterio de la Trinidad, siendo la P la que designa al Padre, la a al Hijo y la X al Espíritu Santo: Rufino de Asís. *De bono pacis libri duo*, P.L., 150, cc. 1594-1595; y del de Milon, monje de Saint-Amand, quien en su *De sobrietate*, comenta el pasaje "Yo soy la paz" de la Carta a los Efesios en el que explica: *P patrem [...], A genitum signat quod graecus nominat alfa [...]* *Xque duplex, ab utroque venit quia spiritu almus*: Olañeta, "De Roma a los Pirineos", p. 109. Estos textos fueron relacionados con la inscripción del crismón de Jaca por Favreau, R. "Les inscriptions du tympan de la cathédrale de Jaca". *Comptes-rendus de la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 140 (1996), pp. 551-553. Idem, "Note complémentaire à propos d'une inscription du tympan de la cathédrale de Jaca (Aragon) (note d'information)". *Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et Belles-Lettres*, 148 (2004), pp. 7-10.

¹⁴⁴⁹ Ocón, "Problemática del crismón", p. 260. Matarredona, *Crismones trinitarios medievales*, p. 13. García García, F.A. "El Crismón". *Revista digital de iconografía medieval*, 2 (2010), pp. 21-22. Olañeta, "De Roma a los Pirineos", pp. 97-98.

vez era más influyente. Posteriormente, cuando el emperador Constantino derrotó a Licino, el estandarte con el crismón se convirtió, en todo el imperio, en el símbolo de la victoria del cristianismo sobre el paganismo. De acuerdo con Olañeta, fue entonces cuando se materializó su configuración definitiva al fusionarse el círculo, un signo pagano del triunfo, con el *nomem sacrum* de Cristo¹⁴⁵⁰. Esta visión del crismón como un emblema de la conquista respaldada por el favor divino fue tomado siglos más tarde por los reinos cristianos de la Península Ibérica¹⁴⁵¹, en ese momento en plena expansión y en lucha continua por mantener los principios del cristianismo frente a los herejes, primero contra los arrianos, luego contra los adopcionistas y, la más importante, contra los musulmanes¹⁴⁵². A medida que los reinos cristianos avanzaban hacia el sur, el crismón se fue imponiendo entre los conquistadores como insignia de la victoria del Dios a cuyo culto se destinaba el edificio, labrándose en la parte más visible de las iglesias levantadas en los territorios recuperados¹⁴⁵³. Según indicó Bartal, aparece frecuentemente en edificios asociados a las casas reales, sobre todo de Navarra y Aragón, pues por sus connotaciones imperiales, militares y religiosas se adaptaba perfectamente a la ideología de la monarquía como emblema de su doble tarea de ejercer como guerreros al frente de la Reconquista: como liberadores de los herejes y como defensores de la fe católica y sus principios¹⁴⁵⁴.

Precisamente, el único ejemplo esculpido en las claves de bóveda tarraconenses se encuentra en el primer tramo frente a la puerta de acceso de la sala de monjes del monasterio cisterciense de Poblet¹⁴⁵⁵, como ya se ha comentado, un cenobio construido en el extenso territorio junto al río Francolí conocido como *hortus populetum*, que había sido conquistado a los musulmanes y afianzado con escasos años de anterioridad. La clave fue esculpida con un crismón trinitario, de tipo jaqués, con ocho brazos que nacen de la superposición del aspa sobre la cruz, dándole un aspecto de rueda de carro (fig. 2/64)¹⁴⁵⁶. Éstos fueron labrados en listel, como el marco que los encierra, y rematados en sus extremos en garra. La roseta central, con forma de anillo, enmarca a un *Agnus Dei*, cuya presencia aporta un sentido eucarístico al símbolo¹⁴⁵⁷,

¹⁴⁵⁰ Olañeta, “De Roma a los Pirineos”, p. 97-98. La expresión *nomem sacrum* está tomada de su estudio, que significa abreviatura del nombre sagrado.

¹⁴⁵¹ Sobre los factores que conllevaron el origen y la proliferación del crismón pétreo trinitario entendido como imagen propagandística de legitimación religiosa, militar y política en tierras aragonesas véase: Matarredona, *Crismones trinitarios medievales*, pp. 35-37. Olañeta, “De Roma a los Pirineos”, pp. 102-103. Bartal, “The survival of early Christian symbols”, p. 300.

¹⁴⁵² Bartal, “The survival of early Christian symbols”, pp. 311-312.

¹⁴⁵³ Ocón, “Problemática del crismón”, p. 260. En este sentido, García ha defendido que en un plano litúrgico, el crismón también puede relacionarse con el rito de consagración de las iglesias, pues funcionaría como un signo permanente de la ceremonia de dedicación en altares y puertas, unos enclaves donde su presencia era más evidente: García, “El crismón”, p. 22. Sobre esta relación véase: Brown, P.S. “The Chrismon and the Liturgy of Dedication in Romanesque Sculpture”. *Gesta*, vol. 56, 2 (2017), pp. 199-223.

¹⁴⁵⁴ Bartal, “The survival of early Christian symbols”, pp. 300-302. Sobre este argumento remito también a García, *Las portadas de la catedral de Jaca*.

¹⁴⁵⁵ Aunque en un primer momento esta sala pudo estar destinada al noviciado, tan pronto como se construyó la nave que le sigue, se desplazó a los novicios al nuevo espacio reubicando la sala de monjes en la más cercana al claustro: Altisent, A. *Història de Poblet*. Abadía de Poblet, 1974, pp. 165-166.

¹⁴⁵⁶ La rueda es el símil que Roldán emplea para explicar al gigante Ferragut el misterio de la Trinidad en la Historia de Turpin (*Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*), pues como una rueda es la suma de tres elementos, buje, radios y llanta, un solo Dios es tres Personas: Matarredona, *Crismones trinitarios medievales*, p. 42. Olañeta, “De Roma a los Pirineos”, p. 106.

¹⁴⁵⁷ La asociación entre el crismón y el cordero ya se observa en la escultura paleocristiana, por ejemplo, en el Sarcófago de San Vicente del siglo IV, conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia; y en la bizantina, donde el anagrama decora el nimbo del cordero. Sin embargo, en los crismones aragoneses el *Agnus Dei* pasa a ser más bien un atributo de la cruz o del monograma de Cristo al situarse en una roseta central de tamaño reducido. En

portante de un estandarte rematado por una cruz patriarcal¹⁴⁵⁸ y con la cabeza ladeada hacia sus cuartos traseros¹⁴⁵⁹. En cuanto a las letras, la P, con tilde de cruz y ligeramente patada, presenta la pestaña corta y el vano redondo e inverso. La *alpha* fue esculpida con el puente en pico, la cúspide con teja y las patas ligeramente patadas. La *omega* es de tipo llave y rematada con cruz exterior. Por último, la S es menor, pisada, achatada y patada en sus extremos.

Recordaré que en el capítulo precedente de esta tesis doctoral se ha señalado el parecido que existe entre el crismón inciso en esta clave de bóveda y el que decora el tímpano de la puerta principal del templo (figs. 2/15a y 2/15b)¹⁴⁶⁰, también de tipo jaqués, trinitario, de ocho brazos terminados en garra y una cenefa decorada con una guirnalda de tallos y hojas. En la roseta central, enmarcada por un filete, presenta también un *Agnus Dei* que sostiene con su pata delantera el estandarte con una cruz de doble travesaño. Por todo esto pienso que el maestro encargado de esculpir esta tortera pudo inspirarse en el crismón del tímpano¹⁴⁶¹, aunque lo trasladó al revés, es decir, como si se tratara de un espejo, pues únicamente la letra S se encuentra en la posición correcta. Esta peculiaridad ya fue observada por Ocón en los ladrillos estampados del norte de África que se difundieron en la Península durante los siglos IV y V, y que eran utilizados como revestimiento de tumbas y cámaras funerarias, así

el caso de los crismones navarros, el cordero adquiere mayor protagonismo y prácticamente se superpone al monograma casi ocultándolo: Olañeta, “De Roma a los Pirineos”, p. 115.

¹⁴⁵⁸ El segundo travesaño de la Cruz patriarcal, representa la tabla que solía expresar el delito por el cual era crucificado el reo y que, como indican los Evangelios, fue colocado en la Santa Cruz. En los siglos IX y X esta cruz se conocía en la Península como regalo pontificio que contenía las reliquias del *Lignum Crucis*, pero a partir del siglo XII su uso se generalizó tanto en la Corona de Aragón como en la de Castilla gracias a los agustínianos y a los caballeros de la Orden del Santo Sepulcro. Incluso en el siglo XIII fue aplicada en las monedas de los reyes Jaime I y II de Aragón: De la Fuente, V. “La cruz patriarcal, o de doble travesa, y su antigüedad y uso en España; a propósito de la Cruz de Caravaca”. En línea: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cruz-patriarcal-de-doble-travesa-y-su-antiguedad-y-uso-en-espaa-a-proposito-de-la-cruz-de-caravaca-0/html/00a0f5ee-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html [consultado por última vez el 22/07/2021]. Serrano también identificó la cruz de doble travesaño en los *diners* y *òbols* de vellón emitidos por Ramon Berenguer IV (1131-1162), desde la cual penden un *alfa* y una *omega*. Sobre su uso en la numismática de Jaime I, confirma la ulterior adaptación en occidente del símbolo triunfal de Constantino: Serrano Coll, M. *La imagen figurativa del Rey de Aragón en la Edad Media*. Vol. I. Tesis doctoral. Tarragona, 2005, pp. 65 y 70.

¹⁴⁵⁹ La representación del *Agnus Dei* en la roseta central del crismón también se encuentra en San Pedro el Viejo de Huesca y el sarcófago de doña Sancha, en Armentia (Álava), en Aguilar de Codés, en Eguarte, en Errondo, en los monasterios de la Oliva y de Irache (Navarra), en Barbastro, en Casbas, dos en Tamarite de Litera, en Sasé (Huesca), en Aucun, en Sére (Altos Pirineos), en Boeil (Pirineos Atlánticos) y en San Martín de Mondoñedo (Lugo): Matarredona, *Crismones trinitarios medievales*, p. 290. Olañeta, “De Roma a los Pirineos”, p. 129, nota 146.

¹⁴⁶⁰ Conforme a Matarredona y Olañeta este crismón presenta una composición nada frecuente, lo que, a mi modo de ver, refuerza la idea de que el escultor pudo copiar el esculpido en el tímpano de la porta principal de la iglesia: Matarredona, *Crismones trinitarios medievales*, p. 232. Olañeta, J.A. “Poblet (Tarragona). Monasterio de Santa María”. En línea: http://www.claustro.com/Crismones/Webpages/Catalogo_crismon.htm [consultado por última vez el 18/11/2021]. No obstante, recordaré que no presenta su aspecto original pues, de acuerdo con Altisent, los espacios laterales del tímpano están ocupados por una leyenda que alude a la segunda consagración de la iglesia monacal ocurrida en 1695 después del incendio de 1575. En ese mismo año, se cree que la superficie del tímpano fue pintada de azul y las letras capitales de la inscripción, de amarillo con sombreado negro: Altisent, *Historia de Poblet*, p. 512.

¹⁴⁶¹ Esto implica que entre 1243 y 1250, cuando consta la campaña constructiva de la sacristía, la sala capitular, el locutorio y parte del dormitorio de monjes del monasterio populetano, el crismón de la portada principal de la iglesia ya estaría colocado. Sin embargo, hay quien considera la talla de este crismón más tardía. Liaño ha afirmado que debió de erigirse muy avanzado el siglo XIII conforme a las características que presenta, pues el preciosismo en las formas y los trazos de las letras dispuestas pinjantes en los brazos de la cruz son propios de la década de 1260: Liaño Martínez, E. “Monasterio de Santa María de Poblet”. En: Pérez González, J.M. (dir.). *Enciclopedia del Románico en Cataluña. Tarragona*. Aguilar de Campoo, 2015, pp. 362-363. Sobre el proceso constructivo de las mencionadas dependencias del cenobio: Altisent, *Historia de Poblet*, pp. 163-164. Véase también el epígrafe 4.1.2. *El claustro y 4.1.3. La sala capitular* de esta tesis doctoral.

como en las monedas merovingias¹⁴⁶². En estas obras las letras *alpha* y *omega* que acompañan al crismón aparecen frecuentemente invertidas, lo que se debe posiblemente a un error del grabador, que no contó con el hecho de la inversión a la que sería sometida la imagen de su plantilla. Una alteración que no debió de ser voluntaria, pues en muchas ocasiones la *rho* también aparece girada, como ocurre en nuestra clave de bóveda¹⁴⁶³. Igualmente, Olañeta consideró que la permutación del *alfa* y la *omega* junto a la inversión de las otras letras, la P y/o la S, era probablemente una equivocación: por ejemplo, en Bergua aparecen invertidas todas sus letras, resultado evidente de un mal uso de la plantilla por parte del cantero¹⁴⁶⁴.

Es ampliamente conocido que la estructura del pórtico occidental fue ámbito funerario por excelencia sobre todo en los siglos XI y XII, siendo el monasterio de Poblet uno de los numerosos ejemplos catalanes¹⁴⁶⁵. Las restricciones en la localización de enterramientos en el interior de las iglesias favorecieron, conforme a Serrano, que las altas jerarquías que dispusieran ser enterradas en monasterios se denominasen cofrades para pertenecer, en cierta medida, a ellos, y facilitar así su entrada. Es el caso de Poblet, donde los interesados legaban sus bienes al cenobio y protagonizaban una investidura ceremonial ante el altar mayor¹⁴⁶⁶. Los primeros espacios en ser ocupados fueron las inmediaciones de la iglesia y, progresivamente los sepulcros se fueron ubicando en accesos y pórticos, pues esta proximidad a las puertas del templo satisfacía una doble ambición al finado y sus familiares: por una parte, su ubicación cerca de la puerta del Paraíso le supondría ser de los primeros en ser llamados a la diestra del Padre; y por otro lado, conllevaría prestigio y orgullo social al ser capaz de exhibir su memoria monumentalizada, cuya contemplación por cuantos acudían a la iglesia le supondría un claro beneficio para su alma, agilizando así su salvación¹⁴⁶⁷.

En el cenobio populetano tenemos constancia que, cuanto menos, desde 1289 la galilea sirvió de marco para la sepultura de Jaime Sarroca, obispo de Huesca, gran consejero e hijo natural de Jaime I, quien enfermó durante su visita junto al rey Alfonso III¹⁴⁶⁸. Conforme a Finestres, el sepulcro, de alabastro primorosamente

¹⁴⁶² Ocón, "Problemática del crismón", p. 244.

¹⁴⁶³ Aunque no timbra un espacio funerario es importante mencionar la lectura de Matarredona sobre la inversión de las letras apocalípticas, pues consideró que podrían tener una interpretación simbólica según su disposición: *alpha* y *omega*, simbolizarían la vida terrenal del cristiano cifrada en Cristo; *omega* y *apha*, en menor número de ejemplares y de carácter funerario, marcaría el fin de la vida física del ser humano y el inicio de la celestial eterna y verdadera: Matarredona, *Crismones trinitarios medievales*, p. 43.

¹⁴⁶⁴ Olañeta, "De Roma a los Pirineos", p. 97.

¹⁴⁶⁵ También Sant Pere de Rodes, Sant Vicenç de Carfona o la catedral de Barcelona: Serrano Coll, M. "Espacios monásticos como *locus sepulturae*: enterramientos nobiliarios en el románico hispano". En: García de Cortázar, J.A.; Teja, R. (eds.). *Monasterios y nobles en la España del románico: entre a devoción y la estrategia*. Aguilar de Campoo, 2014, p. 155. Entre la amplia bibliografía sobre estos espacios y su nomenclatura remito a algunos estudios que siguen siendo de capital importancia: Bango Torviso, I. "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4 (1992), pp. 93-132. Senra, J.L. "Aproximación a los espacios litúrgico-funerarios en Castilla y León: pórticos y galileas". *Gesta*, 36/2 (1997), pp. 122-144. Idem, "En torno a las estructuras occidentales de las iglesias románicas: formulación arquitectónica y funcional de las galileas (ca. 1130-1150)". En: Huerta, P.L. (ed.). *Espacios y estructuras singulares del edificio románico*. Aguilar de Campoo, 2008, pp. 121-155.

¹⁴⁶⁶ Serrano, "Espacios monásticos como *locus sepulturae*", p. 150. A modo de ejemplo: Del Arco, R. *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*. Madrid, 1945, p. 33.

¹⁴⁶⁷ Bango, "El espacio para enterramientos", p. 97.

¹⁴⁶⁸ El prelado escogió ser enterrado en el monasterio y dejó a la comunidad 3000 sueldos jaqueses para una pitanza semanal de 30 sueldos, y 500 morabetinos para la obra del priorato de San Vicente de Valencia. Conforme a Finestres habría mandado que se le hiciese un magnífico sepulcro a los pies del arzobispo tarraconense Pere

labrado con mucha imaginería, presentaba su estatua ataviada con pontifical y tendida sobre la urna, que sostenida por seis columnas se encontraba inmediata al altar en la parte del Evangelio de la capilla del Sant Sepulcre¹⁴⁶⁹. Pocos años después, Berenguer de Puigverd, estando también en 1298 en el monasterio, enfermó de muerte en las cámaras abaciales, firmó su testamento y dispuso ser enterrado en Poblet, en una tumba honorífica al gusto del abad para él y los de su linaje¹⁴⁷⁰. El mismo Finestres, la identificó con el sepulcro segundo en orden de los exhibidos en la mencionada capilla e indicó que era de alabastro labrado, colocado sobre seis columnas, y con su estatua tendida sobre la cubierta¹⁴⁷¹.

En este sentido, de acuerdo con Senra, como zona intensamente escatológica se trataba de un espacio iconográficamente apropiado para exhibir la representación de una teofanía, así como el conjunto de imágenes relacionadas con el Juicio Final o con los episodios neotestamentarios relacionados con la Pasión: Transfiguración, Resurrección o Pentecostés¹⁴⁷²; por lo que la presencia del Crismón y del *Agnus Dei* en el tímpano de la puerta estaría en plena sintonía con la función funeraria de este espacio por su clara alusión al triunfo de Cristo sobre la muerte. No obstante, se ha querido simplificar la interpretación de esta parte de los edificios indicando una función muy limitada¹⁴⁷³, cuando en realidad fue polivalente¹⁴⁷⁴. Además de servir como protección y aislamiento, fue un espacio con una función litúrgica preeminente, pues en ella se celebraban, por ejemplo, las penitencias públicas o las procesiones del domingo siguiente a la Pascua, por lo que en estas estructuras arquitectónicas se rememoraría un drama de homenaje a la Pasión y esperanza en la resurrección de Cristo¹⁴⁷⁵. Por último, añadiré que la presencia del crismón con el *Agnus Dei* en la portada principal de la iglesia y su clara alusión a la Eucaristía, adquiriría también un nuevo sentido si se tiene en cuenta que, conforme a Carrero, la galilea también solía ser el espacio ocupado por los laicos durante las celebraciones litúrgicas en las iglesias de los monasterios cistercienses¹⁴⁷⁶. Sin embargo, más dudosa es su significación en la

d'Albat, quien yacía en un sepulcro elevado encajado en la pared del crucero, al lado de la capilla de san Benito desde el año 1251: Finestres y de Monsalvo, J. *Historia del Real Monasterio de Poblet: ilustrada con disertaciones curiosas sobre la antigüedad de su fundación, catálogo de abades y memorias cronológicas de sus gobiernos, con las de papas, reyes y abades generales del Cister tocantes a Poblet: dividida en cuatro libros*. Tomo III. Cervera, 1753, p. 96; II, p. 399. También en: Altisent, *Història de Poblet*, p. 139.

¹⁴⁶⁹ Finestres, *Historia del Real Monasterio de Poblet*, I, p. 327.

¹⁴⁷⁰ Concretamente pidió que exhumasen el cadáver de su hermano, Pericon de Puigverd, sepultado en la iglesia de Riudoms, y lo trajesen a Poblet: *Ibidem*, III, p. 108. Altisent, *Història de Poblet*, p. 166..

¹⁴⁷¹ En ella también se encontraba sepultados su mujer y sus dos hijos: Finestres, *Historia del Real Monasterio de Poblet*, I, p. 323

¹⁴⁷² Senra, "En torno a las estructuras occidentales", p. 124.

¹⁴⁷³ Esta limitación se extiende a su aspecto: el término galilea divulgado por medios cluniacenses se vinculó a una estructura construida bajo la forma de las viejas "torres" carolingias. No obstante, el término dejó de ser exclusivo de lo monástico y sirvió solo para aludir a una estructura de pórtico más o menos amplio a los pies de un templo, teniendo dos o no torres a los mados, o conformándose en un piso o dos: Bango, "El espacio para enterramientos", p. 108.

¹⁴⁷⁴ Así lo señalan: *Ibidem*, pp. 108-109. Senra, "En torno a las estructuras occidentales", p. 124.

¹⁴⁷⁵ Senra, "Aproximación a los espacios litúrgico-funerarios", p. 124.

¹⁴⁷⁶ El autor aporta el ejemplo específico del monasterio cisterciense de Alcobaça, donde las descripciones del coro son especialmente concretas al recordar las prohibiciones de entrada y la obligada permanencia de los fieles ante el trascoro de los conversos si eran hombres, o en el pórtico de entrada si eran mujeres: Carrero Santamaría, E. "Una simplicidad arquitectónica por encima de los estilos. La iglesia del monasterio cisterciense entre espacios y funciones". En: Albuquerque Carreiras, J. (dir.). *Mosteiros cistercienses. História, Arte, Espiritualidade e Património*. Alcobaça, 2013, pp. 126, 132-134. En este sentido, Senra ya había indicado que la galilea también sirvió para congrega a los laicos cuando la comunidad monástica realizaba la liturgia procesional al igual que en otras iglesias

sala de monjes, también denominada *scriptorium*, pues este espacio era el lugar de trabajo intelectual de los monjes, donde escribían y realizaban la copia de manuscritos, y donde no se tiene constancia del desarrollo de ninguna función de tipo funerario ni de la existencia de ningún rito relacionado con la Eucaristía¹⁴⁷⁷.

3.5. El *Agnus Dei*

El *Agnus Dei*, como motivo independiente, es uno de los símbolos cristológicos más habituales y frecuentes y, también, el tema iconográfico más representado en las claves de bóveda de la diócesis de Tarragona.

Su identificación con Cristo tiene origen en diferentes textos bíblicos tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento¹⁴⁷⁸. Presentado como siervo de Yahvé, el profeta Jeremías, víctima inocente, sin defensa y perseguido por sus enemigos, se comparaba con “un cordero que llevan al matadero” (Jer 11, 19). Sin embargo, es en el texto de Isaías, interpretado por la Patrística con carácter mesiánico, donde se introduce por primera vez la comparación del Mesías con el cordero: “Fue maltratado, pero se sometió humildemente y ni siquiera abrió la boca; lo llevaron como cordero al matadero, y él se quedó callado, sin abrir la boca, como una oveja cuando la trasquilan. Se lo llevaron injustamente y no hubo quien lo defendiera; nadie se preocupó de su destino. Le arrancaron de esta tierra, le dieron muerte por los pecados de mi pueblo” (Is 53, 7-8). Por otro lado, en el libro de Ezequiel se reitera esta misma idea pero como cordero pascual: “Todos los días por la mañana se ofrecerá un cordero de un año, sin defecto, para ser quemado como sacrificio al Señor. Igualmente, cada mañana se hará al Señor una ofrenda de siete litros de cereales y un litro de aceite, que se derramará sobre la harina. Este rito será obligatorio para siempre. El sacrificio en que se quema el cordero, y la ofrenda de cereal y de aceite, se deberán presentar siempre por la mañana” (Ez 46, 13-15). Cabe decir, que en el Antiguo Testamento también se narra una serie de sacrificios en los que se emplea la figura del animal como víctima, en los que la Patrística ha visto una prefiguración de la muerte de Cristo: la ofrenda del cordero sin mancha de Abel y que fue aceptada por Dios, o el carnero que ha de sustituir a Isaac en el sacrificio, que se confunde habitualmente con el cordero pascual¹⁴⁷⁹.

románicas este papel lo desempeñaban los pórticos laterales: Senra, “En torno a las estructuras occidentales”, p. 124.

¹⁴⁷⁷ El resto de iconografías esculpidas en las claves de bóveda de este espacio tampoco parecen adquirir ninguna significación especial, pues se basan en motivos vegetales y entrelazos geométricos.

¹⁴⁷⁸ Referencias recogidas por diversos autores centrados en el estudio de la iconografía del *Agnus Dei* y/o su significación, como: : León-Dufour, X. *Vocabulario de teología bíblica*. Barcelona, 2015, p. 191. Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 156. Carvajal González, H. “El *Agnus Dei*”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4 (2010), pp. 1-2.

¹⁴⁷⁹ Así puede leerse en Atanasio: “contemplaba a Cristo en este cordero que fue inmolado a Dios” (Epístola 6,8); y en San Ambrosio de Milán: “en la inmolación del cordero, cabe adivinar la pasión del cuerpo del Señor en verdad” (Epístola 69,1). Conforme a Dulaey, esto explicaría que, en época paleocristiana, el capítulo 22 del Génesis fuera leído en numerosas iglesias en la vigila pascual, según una costumbre que se remontaba a los comienzos del cristianismo, siendo ya este texto una lectura presente en el judaísmo antiguo. En realidad, en este pasaje el carnero e Isaac son los dos figura de Cristo: el primero representa la naturaleza humana, capaz de sufrir, en la que fue llevado a la muerte; el segundo, la naturaleza divina inmortal: Dulaey, M. *Bosques de símbolos: La iniciación cristiana y la Biblia (siglos I-IV)*. Madrid, 2003, p. 176.

En el Nuevo Testamento se retomó el concepto de Cristo como el nuevo cordero pascual, uniendo las dos perspectivas veterotestamentarias de víctima propiciatoria de la Pasión que salva al mundo cuando, durante el episodio del bautismo en el Jordán, san Juan Bautista exclama “He aquí el Cordero de Dios” (Jn 1, 35). Asimismo se presentó Jesús en la Última Cena cuando afirmó: “Mientras cenaban, Jesús tomó en sus manos el pan, y habiendo dado gracias a Dios lo partió y se lo dio a los discípulos, diciendo: tomad, comed, esto es mi cuerpo. Luego tomó en sus manos una copa, y habiendo dado gracias a Dios la pasó a ellos, diciendo: bebed todos de esta copa, porque esto es mi sangre, con la que se confirma el pacto, la cual es derramada en favor de muchos para perdón de sus pecados” (Mt 26, 26-28). Un concepto que reaparece en los Hechos de los Apóstoles, donde se cita el pasaje de Isaías, en san Pedro: “Pues Dios os ha rescatado de la vida sin sentido que heredasteis de vuestros antepasados; y sabéis muy bien que el costo de este rescate no se pagó con bienes corruptibles, como el oro o la plata, sino con la sangre preciosa de Cristo, ofrecido en sacrificio como un cordero sin defecto ni mancha” (1Pe 1, 18-19); y en san Pablo: “Así que echad fuera esa vieja levadura que os corrompe, para que seáis como el pan hecho de masa nueva, como el pan sin levadura que se come en la Pascua y el que en realidad sois vosotros. Porque Cristo, que es el Cordero de nuestra Pascua, fue muerto en sacrificio por nosotros” (1Co 5, 7).

No obstante, el texto más relevante en su identificación con el *Agnus Dei* es el Apocalipsis, en el que se presenta exaltado en el Cielo, adorado por los 24 ancianos y compartiendo el trono de Dios. Se lo menciona en numerosas ocasiones, pues su presencia es esencial y, aunque mantiene el carácter sacrificial, representa el triunfo del Salvador sobre la muerte, por lo que es el emblema del Cristo resucitado: “Y vi un ángel poderoso que preguntaba a gran voz: “¿Quién es digno de abrir el rollo y romper sus sellos?” Pero ni en el cielo ni en la tierra ni debajo de la tierra había nadie que pudiera abrir el rollo ni mirarlo. Y yo lloraba mucho, porque no se había encontrado a nadie digno de abrir el rollo ni de mirarlo. Pero uno de los ancianos me dijo: “No llores más, pues el León de la tribu de Judá¹⁴⁸⁰, el retoño de David, ha vencido; él abrirá el rollo y romperá sus siete sellos.” Entonces, en medio del trono y de los cuatro seres vivientes, y en medio de los ancianos, vi un Cordero. Estaba de pie, aunque mostraba señales de haber sido sacrificado. Tenía siete cuernos y siete ojos, que son los siete espíritus de Dios enviados por toda la tierra. Aquel Cordero fue y tomó el rollo de la mano derecha del que estaba sentado en el trono” (Ap 5, 2-7).

También la literatura patrística ha tratado ampliamente el tema del *Agnus Dei*. A modo de ejemplo, según Gregorio Magno, Jesús es llamado “cordero” para acentuar su inocencia¹⁴⁸¹; la misma que, para Cipriano, es indicada por sí mismo cuando llama al pueblo “sus ovejas” y cuando usa el término “cordero” para evidenciar que los cristianos deben imitar la sencillez del animal por su simplicidad de espíritu¹⁴⁸². No

¹⁴⁸⁰ El león se menciona numerosas veces en la Biblia proyectando una imagen ambivalente del animal. Por ejemplo, en los salmos aparece como una criatura hostil y peligrosa o, en el Antiguo Testamento, como un animal fuerte y valeroso, emblema del linaje de Judá. Sobre su iconografía véase: García García, F.A. “El león”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2 (2009), pp. 33-46.

¹⁴⁸¹ Gregorio Magno. *Moralia*. 1. 30, c. 21. P.L., 75, c.560. Cfr. Favreau, R. “L’apport des inscriptions à la compréhension des programmes iconographiques”. *Lecturas de Historia del Arte*, 3 (1992), p. 40.

¹⁴⁸² Cipriano de Cartago. *Liber de zelo et livore*. P.L., 4, c. 671. Cfr. *Ibidem*.

obstante, los comentarios más numerosos, desde Lactancio¹⁴⁸³ o Agustín¹⁴⁸⁴ hasta Radulphus Ardens¹⁴⁸⁵, identifican en Jesús el *Agnus Dei*, el nuevo cordero pascual que se ofrece para la salvación del mundo e inaugura la Nueva Alianza. Además, conforme a Favreau, el Cristo-Cordero es también el del banquete eucarístico como subrayó san Gaudencio¹⁴⁸⁶, obispo de Brescia, a principios del siglo V, y como también repitió Radulphus Ardens en el XII¹⁴⁸⁷.

La liturgia reforzó todavía más la interpretación del *Agnus Dei* en la Biblia y comentada ampliamente por los Padres de la Iglesia. Precisamente, la forma *ecce Agnus Dei, qui tollit peccatum mundi*, que ya aparece en la *Vulgata* y en algunos de los primeros escritos patrísticos, fue introducida en la misa romana, según el *Liber pontificalis*, por el papa Sergio I (687-701) para que fuera cantada por el clero y el pueblo en el momento de la fracción¹⁴⁸⁸. También en los *Ordines Romani* más antiguos se especifica que el archidiacono, después de haber repartido los panes consagrados entre los acólitos, daba a los cantores la señal para empezar con el *Agnus Dei* que acompañaba el solemne momento¹⁴⁸⁹. De este modo, la invocación “Cordero de Dios” no designaba simplemente a Cristo, sino que lo caracterizaba como víctima, presente en la Eucaristía. El *Agnus Dei* era, pues, como un descanso entre la consagración y la comunión, un homenaje de adoración y, al mismo tiempo, de humilde súplica a aquel que está presente bajo las especies de pan y vino¹⁴⁹⁰. Los primeros libros litúrgicos conservados, como el *Sacramentario Gelasiano*, el *Sacramentario Galicano de Bobbio* o el *Misal de Stowe*, no mencionan todavía al cordero, pero ya se encuentra en el *Pontifical Romano-Germánico* del siglo X y en manuscritos litúrgicos posteriores. A finales del siglo XII, el futuro papa Inocencio III reservó un capítulo al *Agnus Dei* de la misa, recordando que fue el papa Sergio I quien había ordenado que fuera cantado, y especificando que en algunas iglesias se repetía la fórmula tres veces con el *misere nobis* para pedir la remisión de los tres tipos de pecados: de pensamiento, de palabra y de obra. No obstante, añade, en otro cierto número de templos, la tercera vez se recitaba *dona nobis pacem*, en relación a las adversidades que habría conocido la institución¹⁴⁹¹. Ya como papa, Inocencio III, en el Concilio de Letrán de 1215, declaró la efectividad y dignidad de los sacramentos cristianos y, entre ellos, el del altar y la verdadera presencia de Cristo en él en virtud

¹⁴⁸³ Lactancio. *Divinarum institutionum liber IV*. P. L., 6, c. 530. Cfr. Ibidem.

¹⁴⁸⁴ Agustín de Hipona. *Sexto sermón de Pascua*. P. L., 39, c. 2066, sermón 164. Cfr. Ibidem.

¹⁴⁸⁵ Radulphus Ardens. *Homilía 49 sobre la Pascua*. P. L., 155, c. 1842-1843. Cfr. Ibidem.

¹⁴⁸⁶ Gaudencio de Brescia. *Sermón sobre el Éxodo*. P. L., 20, c. 854-855. Cfr. Ibidem

¹⁴⁸⁷ Ibidem.

¹⁴⁸⁸ De acuerdo con Favreau, esta decisión pudo ser tomada por el papa Sergio I como reacción al Concilio de Trullo, celebrado en los años 691-692, que había prohibido la representación simbólica del Salvador en forma de cordero: Ibidem. Réau añade que su representación no era tolerada ni siquiera entre las manos de Juan Bautista, a quien los pintores de iconos confieren como atributo el *diskos* de la Eucaristía con el Niño desnudo y luminoso: Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/2, p. 35. Jungmann, por su parte, consideró la posibilidad de que la fórmula del *Agnus Dei* llegara a Roma a finales del siglo VII con los muchos clérigos que, huyendo de las regiones invadidas por el Islam, especialmente de Siria, se refugiaron en Roma. Para el autor era de origen oriental, pues allí se denominaba “cordero” a la parte de la ofrenda del pan que se destinaba para la consagración y algunos textos litúrgicos sirios hablan del “Cordero de Dios que quita los pecados del mundo” refiriéndose precisamente al Sacramento en el momento de la fracción: Jungmann, J.A. *El Sacrificio de la misa. Tratado histórico-litúrgico*. Madrid, 1951, pp. 1034-1035.

¹⁴⁸⁹ Conforme a Jungmann, aunque hasta los siglos IX y X aparece como canto de la fracción, en otras zonas también se utilizaba como canto que acompaña la paz o como canto para la comunión: Ibidem, p. 1038.

¹⁴⁹⁰ Ibidem, p. 1035.

¹⁴⁹¹ El primer *miserere* mira al alma, el segundo a la carne y el *dona nobis pacem*, remitía de lo uno a lo otro para tener la paz espiritual del corazón y la paz temporal del cuerpo: Favreau, “L’apport des inscriptions”, p. 40.

de la transubstanciación¹⁴⁹². Cabe añadir que además del *Agnus Dei* de la Misa, la liturgia también utilizó los textos propios del cordero en Adviento y Navidad, con el Precursor; en Semana Santa, como cordero inmolado y redentor; y en la festividad de Todos los Santos, como cordero triunfante del Apocalipsis¹⁴⁹³.

Así pues, la Biblia, la literatura patristica y la liturgia propiciaron las numerosas representaciones del *Agnus Dei* en cualquier tipo de soporte. No obstante, todavía en el siglo XIII existía un debate sobre su figuración, como puede leerse en el *Rationale Divinorum Officiorum* (ca. 1286) de Guillaume Durand: “Es necesario en la iglesia saber cómo se pinta la imagen del Salvador. Pueden ser tres las maneras convenientes de representarlo, a saber, o sentado sobre un trono o suspendido de la cruz, o sentado en el regazo de su madre y reposando sobre sus rodillas. Algunos representan a Cristo bajo la figura de un cordero, porque cuando san Juan Bautista señaló a Cristo y dijo: *He aquí el Cordero de Dios. Ahora cuando la sombra ha pasado y Cristo es verdaderamente hombre*, dice el papa Adriano, *debemos pintarlo bajo la forma de hombre*. Pues no es el cordero de Dios el que debe ser representado centralmente sobre la cruz, sino luego, después de haber puesto un hombre ya nada impide pintar un cordero en la parte inferior o posterior, puesto que es verdaderamente el cordero que lleva los pecados del mundo. Éstas son las formas y otras varias en que la imagen del Salvador es pintada, a causa de las diferentes significaciones que entraña”¹⁴⁹⁴.

De forma general, el animal, joven e indefenso, es ante todo una imagen de inocencia y debilidad, y representar a Cristo en la figura del cordero era insistir en la humildad de Dios, que aceptó asumir la naturaleza humana para llevar a cabo su obra de redención¹⁴⁹⁵. Durante el período paleocristiano, se exhibía frecuentemente nimbado y sin mayores atributos, pero en los siglos posteriores se consolidó su imagen apocalíptica: degollado o alanceado, en pie y portando en una de sus patas la cruz, como símbolo de la victoria sobre la muerte y el pecado. Igualmente, con cierta frecuencia, se observa con los siete ojos y cuernos, como describe el Apocalipsis, así como sobre el Libro de los Siete Sellos, encaramado el monte Sión o sobre una fuente de la que nacen los cuatro ríos del Paraíso¹⁴⁹⁶. En el caso de la diócesis de Tarragona, todas las representaciones son prácticamente iguales. Sin embargo, si este tema iconográfico es relevante es, como he adelantado, por el lugar en el que de forma mayoritaria se ubica en los espacios de culto: sobre el altar; pues si la rememoración del cielo es mucho más rotunda cuando el *Agnus Dei* se ubica en la bóveda, su relación explícita con la liturgia eucarística se hace visible al situarlo sobre el lugar donde ocurre el misterio de la transubstanciación, y la posterior fracción y comunión, con lo que se establece así una conexión directa entre imagen y rito¹⁴⁹⁷.

En la diócesis de Tarragona, son cuatro las iglesias que presentan el *Agnus Dei* en la clave del presbiterio. Las más antiguas, esculpidas a principios del siglo XIV, son las que timbran el presbiterio de Sant Jaume de Montagut, en Querol (fig. 2/373), y del

¹⁴⁹² Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 157.

¹⁴⁹³ Favreau, “L’apport des inscriptions”, p. 41.

¹⁴⁹⁴ Yarza Luaces, J. (ed.). *Arte Medieval II. Románico y Gótico*. Barcelona, 1982, p. 215, 73.9.

¹⁴⁹⁵ Favreau, “L’apport des inscriptions”, p. 41.

¹⁴⁹⁶ Carvajal, “El *Agnus Dei*”, p. 1.

¹⁴⁹⁷ Así lo consideró Branner, quien afirmó que el *Agnus Dei* era una figura lo suficientemente clara y frecuente en los ábsides como para reforzar su especial significación y su referencia al himno que precede a la comunión de la misa: Branner, R. “Keystones and Kings”, pp. 70-72.

monasterio de Vallsanta (figs. 2/305a y 2/305b)¹⁴⁹⁸ y, en ambos casos, presentan el esquema iconográfico más repetido: de perfil, con la cabeza ladeada hacia sus cuartos traseros, y sosteniendo con la pata delantera el estandarte de la cruz con una banderola, símbolo de la resurrección. Es de especial interés la tortera de Vallsanta porque en el cuerpo de la clave fue esculpido un conjunto conformado por la Virgen con el Niño junto a un abad y una abadesa que no se repite en ninguna otra pieza aquí analizada. En el ángulo más abierto conformado por los arranques de la bóveda, María se presenta de pie y vestida con túnica, sujetando un objeto con su mano derecha, acaso un lirio o una flor de lis, mientras sostiene en brazos al Niño que, ataviado también con túnica, y con el nimbo crucífero se dispone a coronar a su madre¹⁴⁹⁹. Como indica Ugalde en otros estudios de caso alaveses, esta composición enriquecería el mensaje de la clave de bóveda sobre el presbiterio, formando así un dúo indisociable con la imagen del cordero de la tortera¹⁵⁰⁰. María, como mediadora en el plan de la Salvación y como Madre de Dios hecho hombre, estaría ofreciendo como víctima a su hijo que, representado por el *Agnus Dei*, simbolizaría la victoria moral de Cristo sobre la muerte¹⁵⁰¹. En cuanto al abad y la abadesa que los flanquean, en genuflexión, vestidos con el hábito cisterciense y sosteniendo el báculo abacial, no es mucho lo que puede asegurarse. Según ha afirmado Torres, el personaje masculino podría representar a Bernardo de Claraval o, quizá, al abad del monasterio de Poblet como Visitador General de la Orden del Císter¹⁵⁰². La abadesa, por otra parte, es identificada con Berenguera d'Alemany, quien dirigió el cenobio de Vallsanta desde 1337 hasta 1349, pues este autor concluye que la clave timbraría la capilla poligonal

¹⁴⁹⁸ Actualmente la clave de bóveda del presbiterio de Santa Maria de Vallsanta se conserva descontextualizada en el Museo de Guimerà, después de su descubrimiento entre los escombros de la iglesia durante las excavaciones de 1986 lideradas por Anna Oliver: Oliver, A. "Primeres notícies sobre les excavacions al monestir de Santa Maria de Vallsanta". En: Grup de Recerques de les Terres de Ponent (eds.). *Els monestirs cistercencs de la Vall del Corb*. Tàrrrega, 1989, pp. 139-154.

¹⁴⁹⁹ Esta particular iconografía, en la que es Jesús-Niño quien corona a su madre, tiene su origen, conforme a Crispí, en uno de los *exempla* del *Dialogus miraculorum* escrito por cisterciense Caesarius de Heisterbach (ca. 1180-1240). Como su título indica, el tratado, que se divide en un total de doce libros, relata la conversación mantenida entre un monje y un novicio sobre diferentes temas relacionados con la fe y la piedad. El séptimo, dedicado a la Virgen María, es el que recoge el texto en cuestión, concretamente en el capítulo 46: narra la historia de un carpintero que, durante la celebración de la misa, pudo ver como la escultura de un Niño Jesús se subía a la falda de su madre y tomaba su corona para ponérsela; poco después, en repetir las palabras del Credo "se hizo hombre", el Niño volvió a colocar la corona sobre la cabeza de su madre. El relato, situado en la iglesia de un monasterio cisterciense en Essen, Alemania, servía para establecer un diálogo entre el monje y el novicio mencionados sobre la realeza de Cristo y de la Virgen en relación a la Encarnación. Este tipo iconográfico, fue aplicado en un grupo muy reducido de imágenes y debe entenderse, según Crispí, como una exaltación de la realeza de María por la coronación de la que es objeto, pero única y exclusivamente a causa de su maternidad, pues es investida por su Hijo infante y no por Cristo resucitado, momento en que también se reconoce su fidelidad. A nivel europeo, la autora, identifica la Virgen de la iglesia de Rosstal, en Nüremberg; una Virgen originaria de la abadía de Loos, conservada actualmente en el Palais de Beaux-Arts de Lille; y la conocida Madonna della Cintola del Duomo de Prato. Por otro lado, mientras en el Reino de Castilla únicamente cita un ejemplo toledano procedente del convento de Santo Domingo, la Corona de Aragón suma un total de nueve ejemplares, prácticamente todos fechados durante las primeras décadas del siglo XIV, entre los que destacan dos tarraconenses: la Mare de Déu de la Serra en Montblanc y la Virgen de la iglesia parroquial de Sant Miquel de Forès; a los que ahora debemos añadir la clave de bóveda del monasterio de Vallsanta. Sobre el tema véase: Crispí, M. "El *Dialogus Miraculorum* de César d'Heisterbach Font d'una particular iconografia mariana: el Nen Jesús corona a la Verge". En: Melero Moneo, M.L.; Español Bertrán, F.; Orriols Alsina, A.; Rico Camps, D. (eds.). *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*. Bellaterra, 2001, pp. 299-311.

¹⁵⁰⁰ Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 159.

¹⁵⁰¹ Ibidem. Español Bertrán, F. "Les imatges marianes: prototips, repliques i devoció". *Lambard: Estudis d'art medieval*, 15 (2002-2003), pp. 101-103.

¹⁵⁰² Torres Benet, M. "El culte religiós a Santa Maria de Vallsanta. Capelles, Capellanies, altars i ornaments". En: *Guimerà. Vallsanta. El poble medieval, pas a pas. Monestir cistercenc de la Vall del Corb*. Lleida, 2016, p. 180.

abierta en el lado del Evangelio en la que campean numerosos blasones de los Alemany de Guimerà. Sin embargo, en mi opinión, la molduración los nervios permite sostener que cubría el presbiterio de la iglesia y, como consecuencia, que no puede relacionarse con los escudos mencionados. No se conserva documentación que permita corroborar la identidad del personaje masculino, por lo que quizá sí deba entenderse como un símbolo del poder eclesiástico y, más concretamente, de la Orden del Císter¹⁵⁰³. Un poco más tardía, aunque también de la primera mitad del siglo XIV, es la representación del *Agnus Dei* en el presbiterio de la iglesia de Sant Francesc de Montblanc (fig. 2/377), cuyo estandarte carece de banderola y exhibe una cruz pometeada.

Por otro lado, otras nueve claves de bóveda que ostentan el *Agnus Dei* fueron esculpidas sobre el altar de sus capillas correspondientes. Es el caso de la de Sant Salvador de la catedral de Tarragona, ubicada en el primer tramo de la nave lateral de la Epístola y que, actualmente, está dedicada a la Presentació (figs. 2/129a y 2/130). Conforme a lo que he expuesto en el capítulo anterior, pese a que la primera mención de la capilla corresponde al año 1260¹⁵⁰⁴, su cubrición con bóveda de crucería pudo realizarse durante la administración de Pons de Guàrdia, canónigo obrero de la catedral tarraconense entre 1283 y 1302¹⁵⁰⁵. Este coincidió hasta 1293¹⁵⁰⁶, aproximadamente, con el taller del maestro Bartomeu, que se encargaba de la construcción de la fachada central y con la que mantiene concomitancias destacables¹⁵⁰⁷. Recordaré, entre ellas, los cuadrúpedos que decoran el capitel de la columna adosada al muro interior del frontispicio (fig. 2/102) y el cordero de la clave que aquí analizamos, o la cruz de grandes dimensiones que remata el báculo que porta el *Agnus Dei* con la que culmina la portada central (fig. 2/103b) y la esculpida en la lauda sepulcral de 1286 del canónigo hospitalero Guillem Esteve (fig. 2/106), pues presentan exactamente la misma forma, incluidos sus detalles. Asimismo, en la iglesia de Sant Feliu de Girona, donde el taller del maestro Bartomeu habría trasladado tras su trabajo en Santes Creus¹⁵⁰⁸, se ha identificado otra clave de bóveda en la que se observa un *Agnus Dei* muy similar al de Tarragona, especialmente en el rizado del pelaje, la disposición y forma de la cabeza y orejas, y el tipo de cruz que porta, que, de nuevo, es idéntica a la tarraconense (fig. 2/442b)¹⁵⁰⁹.

En esta capilla, además, la iconografía de la clave mantiene una relación directa con su dedicación, pues en 1260, aunque se registra como *capella dels Bastaixos*, Guillem Vidal de Capafons funda el primer beneficio advocado a san Salvador en su mismo

¹⁵⁰³ El mismo Torres indica que según la información que aportan los fogajes de 1365, 1370 y 1381, la iglesia tenía como propiedad un tercio de la población y del territorio catalán: Torres i Benet, M. "Arquitectura i art gòtic del segle XIV a la Vall del riu Corb. Assaig contextual i estat de la qüestió". *Urtx*, 17 (2004), p. 84.

¹⁵⁰⁴ Ramon Vinyes, S. "Història dels benifets de la Catedral de Tarragona". *Butlletí Arqueològic. Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, 2000 (21-22), p. 432.

¹⁵⁰⁵ Idem. "Canonges de la Catedral de Tarragona". *Butlletí Arqueològic. Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, 2000 (21-22), p. 259.

¹⁵⁰⁶ Esta fecha corresponde a la última vez que se tiene documentado al maestro Bartomeu como "*constructori operis ecclesie Terrachonensis*": Español Bertrán, F. *El gòtic català*. Barcelona, 2002, p. 23.

¹⁵⁰⁷ Para una justificación más extensa de este argumento, véase el epígrafe 4.2.1. *La iglesia* de esta tesis doctoral.

¹⁵⁰⁸ Felip Sánchez, J. "Una nova obra arquitectònica atribuïble al mestre Bartomeu de Girona (segles XIII-XIV): Santes Creus i Girona". *Santes Creus. Revista de l'Arxiu Bibliogràfic*, 25 (2012-2013), pp. 42 y 45-47.

¹⁵⁰⁹ Ibidem, pp. 46-47.

altar¹⁵¹⁰. Solo ocho años más tarde, ya se documenta como *capella Sancti Salvatori*¹⁵¹¹, denominación que todavía mantiene en 1302 cuando Pons de Guardia *dotavit capellam sancti Salvatoris et presbiterum (comensalem) perpetuum atque unam lampadem et anniversarium et festum IX lectionem de Passione ymaginis Domini et dimisit pro aniversario XXX solidos barcinone de terno consuales*¹⁵¹². Como he expuesto en las líneas precedentes, la expresión de Cordero de Dios para referirse a Cristo aparece por primera vez en el Evangelio de Juan, cuando el Bautista lo identificó como tal. De hecho, en la cristología joánica, la proclama “que quita el pecado del mundo” inicia el desarrollo del tema salvífico de la muerte redentora y expiatoria de Jesús, seguida de su resurrección, que se basa en otras exclamaciones como la pronunciada por los samaritanos: “él es verdaderamente el Salvador del mundo” (Jn 4, 42). También en el Apocalipsis se unen las figuras del cordero pascual y el Salvador, pues el primero representa el triunfo del segundo sobre la muerte y es emblema del Cristo resucitado¹⁵¹³. Por otro lado, Eusebio de Cesarea estableció una relación directa entre los dos cuando escribió: “nosotros, los hombres de la nueva Alianza, que todos los domingos celebramos nuestra Pascua, constantemente somos saciados con el cuerpo del Salvador, constantemente participamos de la sangre del Cordero”¹⁵¹⁴.

El resto de capillas cubiertas con bóveda de crucería y con la imagen del *Agnus Dei* esculpida en sus claves aplicaron un esquema muy similar al de Sant Jaume de Montagut y de Vallsanta, con la diferencia de que en algunas torteras el cordero presenta el nimbo crucífero. Así se muestra en las dos capillas de la iglesia de Santa Maria de Querol (figs. 2/431a y 2/433), de las que desconocemos su dedicación¹⁵¹⁵; en la iglesia del convento de Sant Francesc de Montblanc, concretamente en la tercera capilla del costado de la Epístola (fig. 2/382); y en la capilla de Sant Blai, abierta en el muro sur del segundo tramo de la iglesia de Santa Maria de Guimerà que, conforme a la documentación, fue construida hacia 1368 a expensas de Guillem d’Utxafava, hijo de la villa y rector de Torredembarra (fig. 2/325a)¹⁵¹⁶.

En referencia a la iglesia de la Mare de Déu de la Serra de Montblanc, aunque se desconoce la advocación original de la capilla del primer tramo del lado de la Epístola, quizá la representación del *Agnus Dei* en la clave estuviera relacionada con una imagen muy venerada de Cristo, que algunos investigadores creen de época medieval (fig.

¹⁵¹⁰ Ramon, “Història dels benifets”, p. 432.

¹⁵¹¹ Esta identificación parece certificarse en la comensalía fundada por Ponç de Guàrdia, quien la advoca a *sant Salvador o santa Maria dels masips*, es decir, de los bastaixos: Ramon Vinyes, S. “Les comensalies i comensals de la Seu de Tarragona dels segles XIII al XIX”. *Quaderns d’història Tarraconense*, 3 (1982), p. 49.

¹⁵¹² Ramon, S. Ricomà, X. “El necrologi de la Seu de Tarragona”. En: *Miscel·lània històrica catalana: homenatge al pare Jaume Finestres, historiador de Poblet (+1769)*. Poblet, 1970, p. 369.

¹⁵¹³ Carvajal, “El *Agnus Dei*”, p. 2.

¹⁵¹⁴ Eusebio de Cesarea. *De sollemnitate paschali*, 7, *Patrologia Graeca*, 24, col. 702-706. Cfr. Ibidem.

¹⁵¹⁵ Lo único que puede deducirse de la capilla abierta en el muro sur es que debió de erigirse por un patrocinio privado, pues en el cuerpo de la clave se conserva un escudo de armas que es visible desde el arco de entrada a la capilla, pero del que no es posible distinguir su campo por el mal estado de conservación.

¹⁵¹⁶ Según la documentación transcrita por Capdevila, el día 26 de septiembre de 1347 los jurados de Guimerà dieron permiso a Guillem d’Utxafava para construir una capilla lateral en la iglesia de Santa Maria indicándole el lugar que debía ocupar. Años más tarde, el 13 de enero de 1368, consta la contratación de la obra a Berenguer Gironès de Conesa, Bernat Pedrol y Ferrer Montull de Verdú para su edificación. En abril de 1368 los maestros firmaban un recibo confirmando haber recibido de Utxafava ciertas cantidades, hecho que puede interpretarse como garantía de que el contracto se efectuó con premura: Capdevila, S. *Santa Maria i Sant Esteve de Guimerà. Notes històriques. Edició ampliada a cuera de Mn. Armand Puig i Tàrrach i Roser Puig i Tàrrach*. Guimerà, 1986, pp. 51-55.

2/418)¹⁵¹⁷. Por otro lado, en la parroquia de Sant Miquel, también en Montblanc, existen dos capillas decoradas en sus bóvedas con el Cordero: la abierta en el quinto tramo (figs. 2/407 y 2/408), en el lado de la Epístola¹⁵¹⁸, y la única levantada en el último (fig. 2/405, 2/406a y 2/406b). De la segunda, Palau afirmó que fue erigida a principios del siglo XIV y dedicada a san Juan¹⁵¹⁹. Perteneció a la cofradía de *Sant Joan i de San Eloi*, creada en 1326 por los carpinteros y herreros montblanquenses, a la que debían de aludir los blasones de las ménsulas y del cuerpo de la clave en los que campea un mueble que podría ser propio de estas corporaciones (fig. 2/406b). Cabe decir que en la primera mitad del siglo XIV, los emblemas de profesión comienzan a ser habituales en la heráldica mediante los escudos de armas personales de artesanos y mercaderes, y los gremiales, representativos de aquella corporación que acogía a todos los que ejercitaban un oficio y dotada de personalidad jurídica¹⁵²⁰. Son numerosos los ejemplos de muebles heráldicos que desde el ámbito puramente gremial llegaron a ser introducidos en la heráldica medieval, gran parte de ellos tomados de antiguos emblemas o signos que habían sido utilizados como medio de identificación profesional, tanto por artesanos como por comerciantes. En la Corona de Aragón, con motivo del gran desarrollo de la burguesía comercial y artesanal urbana, existe un mayor volumen de testimonios de blasones corporativos: por ejemplo en los muros y pavimentos de lonjas mercantiles o de catedrales como la de Barcelona y Mallorca, pero también en capillas y claustros de monasterios y de iglesias parroquiales. En la Seo barcelonesa se conserva un escudo cuadrilongo ligeramente apuntado del gremio de carpinteros y ebanistas de la ciudad en el claustro que parece reproducir los utensilios más habituales del oficio: un hacha, un cepillo y una escuadra¹⁵²¹. Si se comparan los muebles de ambos blasones, es posible apreciar que el exhibido en la capilla montblanquense es un hacha, por lo que efectivamente podría atribuirse al colectivo de carpinteros y herreros, como proponía Palau. Por último, la capilla dedicada a santa María en Sant Llorenç de Rocallaura, abierta en el lado del Evangelio, figura un *Agnus Dei* sobre una flor dialipétala y actiniforme en la tortera de la clave, acompañado en el cuerpo por un escudo de armas y una Virgen con el Niño, que es posible divisar desde la nave de la iglesia (figs. 2/414a, 2/414b y 2/414c). A mi modo de ver, como en el monasterio de Vallsanta, esta imagen estaría enriqueciendo el mensaje de sacrificio que habría en este espacio, formando así un conjunto iconográfico que ensalza el papel de María en la Salvación como mediadora y como Madre de Dios que ofrece a su Hijo como víctima¹⁵²².

¹⁵¹⁷ Serra, G. (dir.). *El Monestir de la Mare de Déu de la Serra de Montblanc*. Montblanc, 1996, p. 8.

¹⁵¹⁸ De la primera desconocemos su advocación, aunque quizá pueda tratarse de la capilla de san Jaime que aparece referenciada en las visitas pastorales de 1445 y 1450: Sans, “Visites pastorals a Montblanc”, pp. 36 y 41. Son destacables las ménsulas de las que nacen las nervaduras de la bóveda, en la que figuran, según Liaño, en el interior dos monjes con hábito y capucha arrodillados en el aire con forzada torsión y en el exterior clérigos con el alba y estolas de oficiantes, uno sosteniendo un rollo y el otro alzando la diestra: Liaño, *Contribución al estudio del gótico*, p. 76. Sin embargo, Fuguet propuso identificar temas historiados, uno de los cuales parece referirse al martirio de san Esteban por el personaje que parece estar cargado de roques: Fuguet Sans, J.; Mirambell Abancó, M.; Plaza Arqué, C. *El teginat de l'església de Sant Miquel de Montblanc*. Valls, 2015, p. 15. En el arco exterior que enmarca el acceso a la capilla fueron esculpidos dos rostros, uno masculino y otro femenino, acaso la representación de los comitentes de la capilla, todavía sin identificar.

¹⁵¹⁹ Palau, *Conca de Barbarà*, I, p. 96.

¹⁵²⁰ Martínez Llorente, F. “La heráldica profesional o la formulación de un nuevo imaginario emblemático y heráldico”. *Emblemata*, 18 (2012), p. 196.

¹⁵²¹ *Ibidem*, pp. 197 y 203.

¹⁵²² Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 159.

Huelga decir que en otras ocasiones se optó por aplicar diferentes motivos iconográficos en las claves de los ábsides, acaso en relación con la advocación del templo, ubicando el Cordero de Dios en alguna de las torteras de la nave. Así ocurre en Sant Miquel de l'Espluga de Francolí, donde en el presbiterio fue esculpida la imagen del Arcángel matando al dragón (fig. 2/347), mientras en el último tramo del templo, frente a la entrada principal, se ubicó el *Agnus Dei* (fig. 2/350). Lo mismo se detecta en la parroquia de Ciutadilla, donde se utilizaron los mismos motivos iconográficos tanto en la cabecera como en los pies de la iglesia (figs. 2/361 y 2/362). Por otro lado, en Santa Maria del Vilet, aunque frente al ingreso principal se repite la representación del Cordero (fig. 2/389a), sobre el altar se colocó una clave que exhibe a la Virgen con el Niño (fig. 2/388).

El resto de piezas que exhiben al *Agnus Dei* en sus torteras, están ubicadas en diferentes espacios eclesiásticos y monásticos. En el cenobio cisterciense de Poblet, aunque muy deteriorado, se representa en una de las claves del noviciado; en el de Vallbona de les Monjes, en la sala capitular, en el tramo colindante al claustro (fig. 2/293); en el de Santes Creus, en el cuarto tramo de la nave del Evangelio de la iglesia (fig. 2/222) y en el claustro monástico, concretamente en el espacio que da acceso al *lavacrum* y al supuesto refectorio, hoy perdido (fig. 2/238); y en la catedral de Tarragona, también en el claustro, en el segundo tramo de la panda sur (fig. 2/159), y en la nave central y de la Epístola. Sobre el perímetro claustral cabe decir que era lugar cotidiano de procesiones y actos litúrgicos que podrían dar sentido a la figuración del *Agnus* en este espacio. Por ejemplo, en los monasterios de la orden cisterciense, tras la tercia o vísperas y, de forma particular, en Navidad, de noviembre a Pascua, en la imposición de la ceniza o en Viernes Santo, los monjes se sentaban en el claustro, leían las lecturas estipuladas y/o se descalzaban antes de entrar o tras salir de la iglesia¹⁵²³. Además, entre las oficinas claustrales, el capítulo y el refectorio son dos lugares donde también se desarrollaban actos litúrgicos importantes. En cuanto a la primera dependencia, una vez sentados siguiendo la misma disposición que para el coro, se recitaban los salmos y oraciones¹⁵²⁴, se leía un pasaje de la regla comentado por el abad, la nómina de personajes por los que orar y, luego, la liturgia penitencial¹⁵²⁵. En cuanto a la segunda, cabe recordar que las lecturas realizadas durante las comidas, en muchas ocasiones no eran sino la continuación de las leídas durante la celebración en la iglesia, por ejemplo, el *Libro de Jeremías* durante las dos semanas previas a la Pascua de Resurrección¹⁵²⁶. Además, deben tenerse en cuenta las estaciones en las que se organizaba la liturgia procesional cisterciense, pues una de ellas se realizaba junto a la puerta del refectorio, lo que explicaría la utilización del *Agnus Dei* en el claustro santacruzense¹⁵²⁷.

¹⁵²³ Carrero Santamaría, E. "Arte y liturgia en los monasterios del orden del Cister. La ordenación de un ambiente estructurado". En: *Actas del III Congreso Internacional sobre el Cister en Galicia y Portugal*. Vol. I. Orense, 2006, p. 543.

¹⁵²⁴ Concretamente los salmos 102, 13 y 115 y 6: *Ibidem*, p. 544.

¹⁵²⁵ De acuerdo con Carrero, son muchos los casos en los que el coro realizó la función de capítulo y viceversa. En el caso del monasterio de Poblet, durante las obras del segundo cuarto del siglo XVI, los monjes pasaron a celebrar en la sala capitular hasta que volvieron al coro en 1576: *Ibidem*, pp. 543-544 y nota 139.

¹⁵²⁶ *Ibidem*, p. 545.

¹⁵²⁷ Esteva, M. *El directori perpetu litúrgic de Poblet del P. Francesc Dorda de l'any 1694*. Abadía de Poblet, 1983, p. 377, núm. 1353 y 1354.

Para finalizar, recordaré que también en la catedral de Tarragona se esculpieron otros *Agnus Dei* en dos de las claves de la iglesia: en el tercer tramo de la nave central (fig. 2/111) y en el quinto de la Epístola (fig. 2/128). En ambos casos Serra i Vilaró identificó esta imagen como las armas del canónigo P. Sancho de Casals. Se basó en su lauda sepulcral, fechada en 1269, donde se repite el mismo motivo heráldico (fig. 2/104), y en la identificación del cordero como propio de las armas de la familia Casals por parte de Blanch¹⁵²⁸, quien pudo saberlo con certeza porque todavía en 1661, siendo archiveros José Valls y el mismo José Banch, era secretario del cabildo Gaspar de Casals¹⁵²⁹. Asimismo, el canónigo Posada escribía: “otro pedazo de la misma bóveda de la nave mayor tiene las armas de Casals, que es un cordero con bandera”¹⁵³⁰. En este sentido, considero probable que la clave ubicada en medio de la nave principal y flanqueada por otras dos claves de bóveda que ostentan blasones pueda aludir a las armas de dicho canónigo. Sin embargo, tengo más dudas sobre la identificación heráldica del cordero de la nave de la Epístola: quizá tenga más sentido interpretarla como un símbolo de Cristo en su faceta apocalíptica, pues además podría relacionarse con el desarrollo de algunas prácticas litúrgicas como la entrada de la procesión del Domingo de Ramos que se hacía, precisamente, por el acceso frente al que se ubica¹⁵³¹. De este modo, ante las tres puertas de acceso de la fachada occidental se exhibirían, al tiempo, tres representaciones diferentes de Cristo: como *Agnus Dei*, símbolo de su martirio y muerte (fig. 2/128); como Pantocrátor, representación que manifiesta su poder absoluto y su victoria (fig. 2/113)¹⁵³²; y como león, figura de Cristo conforme a Ambrosio y Orígenes, y emblema del linaje de Judá (fig. 2/120), de acuerdo con el pasaje del Apocalipsis: “Mira que ha vencido el león de la tribu de Judá, la raíz de David” (Ap. 5, 5)¹⁵³³.

3.6. La Ascensión de Cristo

En la iglesia de Santa Maria de Montblanc, en la primera capilla del ábside, en el lado del Evangelio, se encuentra la única clave de bóveda esculpida con la escena de la Ascensión de Cristo (figs. 2/333a y 2/333b)¹⁵³⁴. Pese a su erosión, es posible distinguir dos niveles de decoración. En la parte inferior y más externa de la tortera, colocados en forma de U adaptándose al reducido espacio circular, se distribuyen trece

¹⁵²⁸ *Actas Capitulares*, fol. 1 y *Actas Capitulares*, fol. 2, conforme a Serra i Vilaró, J. *Santa Tecla la Vieja. La primitiva catedral de Tarragona*. Tarragona, 1960, p. 95. Conviene mencionar que Serra i Vilaró, durante las excavaciones de la sacristía de la capilla de san Olegario, encontró un escudo de armas con forma triangular curvilínea, en el que campea un *Agnus Dei*, descubrimiento que demostró su uso como figura heráldica: Serra i Vilaró, J. “La capilla del *Corpus Christi* y el retablo de Bonifás”. *Boletín Arqueológico*, 31 (1950), p. 162, lámina V.

¹⁵²⁹ Serra, *Santa Tecla la Vieja*, p. 95. Serra, “La capilla de *Corpus Christi*”, p. 162.

¹⁵³⁰ *Ibidem*, p. 95.

¹⁵³¹ Sureda Jubany, M.; Boto Varela, G. “Los lugares y protocolos del Domingo de Ramos en la Tarragona medieval: liturgia, ciudad e imagen”. En: Lucherini, V.; Boto Varela, G. *La cattedrale nella città medievale: i rituali*. Roma, 2020, pp. 247-283.

¹⁵³² Recordaré que, además, el Pantocrátor porta un libro cerrado, interpretado como el Libro de la Vida, que en el Apocalipsis se insiste en que solo el Cordero puede abrirlo: Carvajal, “El libro de la vida”, p. 17.

¹⁵³³ García, “El león”, p. 35.

¹⁵³⁴ La Ascensión fue colocada en el calendario litúrgico cuarenta días después del domingo de resurrección y diez días antes de la Pentecostés. Conforme a las creencias, tuvo lugar en la cima del monte de los Olivos, donde aún actualmente los peregrinos veneran la huella dejada por los pies de Jesús sobre la roca: Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/2, p. 605.

personajes: la Virgen en posición central y los doce Apóstoles divididos en dos grupos de seis. Encima de sus cabezas, Cristo se exhibe de cuerpo entero flanqueado por dos ángeles y sobre lo que parece ser una nube. La escena está enmarcada por una doble cenefa: la exterior lisa y circular, y la interior conformada por ocho lóbulos semicirculares.

El episodio de la Ascensión se entiende como la última de las apariciones de Cristo en su vida terrenal, pues después de resucitar habría vuelto a Jerusalén, lugar del suplicio, para que la ciudad le viera despedirse de la tierra donde había terminado su misión¹⁵³⁵. Únicamente fue narrado por dos de los cuatro Evangelios, los de Lucas y Marcos, aunque su testimonio es extremadamente breve: “Luego Jesús los llevó fuera de la ciudad, hasta Betania, y alzando las manos los bendijo. Y mientras los bendecía se apartó de ellos y fue llevado al cielo. Ellos, después de adorarle, volvieron muy contentos a Jerusalén. Y estaban siempre en el templo, alabando a Dios” (Lc 24, 50-53); “Después de hablarles, el Señor Jesús fue elevado al cielo y se sentó a la derecha de Dios. Los discípulos salieron por todas partes a anunciar el mensaje, y el Señor los ayudaba, y confirmaba el mensaje acompañándolo con señales milagrosas” (Mc 16, 19-20). En cuanto a los Evangelios Apócrifos, tampoco se extienden excesivamente en el episodio y se limitan a decir que, ante la visión de Cristo ascendiendo al cielo, sus discípulos se pudieron a orar. Sin embargo, los Hechos de los Apóstoles se convirtieron en un texto esencial para la iconografía de la Ascensión: “Dicho esto, mientras ellos le estaban mirando, Jesús fue llevado arriba; una nube lo envolvió y no volvieron a verle. En tanto ellos miraban fijamente cómo Jesús subía al cielo, se les aparecieron dos hombres vestidos de blanco que les dijeron: Galileos, ¿qué hacéis ahí, mirando al cielo? Este mismo Jesús que estuvo entre vosotros y que ha sido llevado al cielo, vendrá otra vez de la misma manera que le habéis visto ir allá” (Hechos 1, 9-11). Precisamente la nube y los dos ángeles son dos de los elementos que aparecen en la clave montblanquense, pero ninguna fuente textual mencionada indica que la Virgen estuviera presente en el momento. Respecto a esto, Mâle indicó que, como todas las grandes escenas de la vida de Jesucristo, la Ascensión aparece desde el principio en la doble forma helenística y palestina¹⁵³⁶. En la fórmula griega se exhibe como una apoteosis, como la entrada de uno de los antiguos héroes en el Cielo, con Cristo subiendo las laderas del Olimpo y con la mano de Dios emergiendo de las nubes para ayudarle en el último tramo¹⁵³⁷. Este esquema se contrapone a la fórmula solemne de Jerusalén utilizada, por ejemplo, en las ampollas de Monza, donde Cristo entronizado y envuelto en un mandorla es elevado por cuatro ángeles mientras los apóstoles se agrupan simétricamente alrededor de una figura central: la Virgen (fig. 2/455). Para el autor, este lugar de honor, que también se observa en nuestra clave, se debe al importante valor simbólico que le confiere. Ningún texto bíblico menciona su presencia en el momento de la Ascensión, por lo que podría estar personificando a la Iglesia que Jesús, al subir al Cielo, dejó en la Tierra¹⁵³⁸. A partir del siglo VI, los monjes sirios modificaron algunos de los detalles de esta fórmula iconográfica: Cristo se empezó a figurar de pie, envuelto por una mandorla sostenida por dos ángeles, y la

¹⁵³⁵ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/2, p. 604.

¹⁵³⁶ Mâle, E. *L'art religieux du XII^e siècle en France*. París, 1922, pp. 87-88.

¹⁵³⁷ A modo de ejemplo, esta iconografía fue utilizada para figurar la escena de la Ascensión en la placa de marfil de Munich del siglo V (Inv. Nr. MA 157, Bayerisches Nationalmuseum, Munich). Su reproducción puede verse en *Ibidem*, p. 85, fig. 71.

¹⁵³⁸ *Ibidem*, p. 88.

Virgen permaneció en el centro del colegio apostólico, pero a ambos lados se incorporaron dos ángeles con el cetro que anunciaban que, el Cristo que estaba a punto de desaparecer ante sus ojos, reaparecería algún día en la misma actitud¹⁵³⁹. Es precisamente este tipo iconográfico, conocido como sirio, el utilizado en el arte francés de los siglos XII y XIII, conforme a Mâle¹⁵⁴⁰, y el que se reproduce en la clave de bóveda aquí analizada.

Cabe decir que el motivo que exhibe esta tortera está directamente relacionada con la fundación de un beneficio dedicado a la Ascensión de Nuestro Señor en el altar que todavía hoy timbra y con la advocación de la propia capilla¹⁵⁴¹. Según indica Felip, el documento *Sequntur beneficia eclesiàstica instituta et fundata in ecclesia maiori marie villa de Montblanc*, conservado en el Archivo Parroquial de Montblanc, certifica su institución en 1349 por parte de Jaume Janer, a quien también pertenecería la heráldica que inunda la capilla: un enebro y bordura de ocho piezas¹⁵⁴².

¹⁵³⁹ Esta fórmula iconográfica puede observarse en el Evangelio de Rábula, conservado en la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia (cód. Plut. I, 56): Ibidem, p. 91.

¹⁵⁴⁰ Ibidem, pp. 89-91.

¹⁵⁴¹ En 1323 Tarroja, mujer de Jaume de Sanjoan, y Simó de Forès y su mujer Francesca, instituyeron un beneficio con advocación a los santos Simón y Judas al que podrían aludir dos documentos también conservados en el Archivo Provincial de Montblanc: A.P.M. Carpeta de pergamins, sense clasificar. Cfr. Felip Sánchez, J. "L'església gòtica de Santa Maria de Montblanc". *Aplec de treballs*, 8 (1987), p. 92. Según Felip, la dotación debió de ser escasa, hecho que explicaría la fundación del segundo beneficio dedicado a la Ascensión, cuya importancia es evidente por la iconografía que exhibe la de bóveda y la heráldica que decora la capilla. No obstante, Español, en referencia al beneficio a la beata Caterina Virgen en 1313, indicó que pudo haber sido fundado en la antigua iglesia de Santa Maria de Montblanc y posteriormente trasladado a una de capillas gòticas que conformaban el nuevo edificio: Español, *Guillem Seguer de Montblanc*, pp. 77-80; hipótesis que parece más lógica si se tiene en cuenta el proceso constructivo de la iglesia de Santa Maria de Montblanc propuesto en el epígrafe 5.3. *Santa Maria de Montblanc* de la presente tesis doctoral. De hecho, en la visita pastoral de 1445, el visitador se refiere a este espacio como *l'altar i capella de l'Ascensió del Senyor*, mientras que en la de 1485 en el altar mayor cita un beneficio *dels Sants Simó i Tadeu*, del que era titular el clérigo Torroja: Sans, "Visites pastorals a Montblanc", p. 32 y 48.

¹⁵⁴² Conforme a Riquer el escudo de *Jener* era *d'or e un genebre de sinoble e una bordura de pessas*: De Riquer, M. *Heràldica catalana des de l'any 1150 al 1550*. Vol. II. Barcelona, 1983, p. 399.

4. LA SANTÍSIMA TRINIDAD

La doctrina de la Trinidad afirma que Dios es la divina unidad de tres hipóstasis: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. El Padre es el Logos, el creador de todas las cosas; el Hijo es la Palabra o Verbo Encarnado bajo el nombre de Cristo; y el Espíritu Santo, también llamado Paracleto¹⁵⁴³, es el *Pneuma*, el aliento o el soplo que emana del Padre y del Hijo, asociado normalmente a la inteligencia¹⁵⁴⁴.

Las referencias concretas al dogma de la Trinidad en el Antiguo Testamento son inexistentes, aunque sí se han reconocido algunas prefiguraciones: en los ángeles recibidos a la mesa de Abraham (Gn 18, 1-15) y en los tres hebreos en el horno (Dn 3, 1-30). Por otro lado, aunque en el Nuevo Testamento tampoco abundan las alusiones a la Trinidad, éstas sí son mucho más explícitas. La primera ocurre durante el bautismo de Cristo: “Jesús, una vez bautizado, salió del agua. En esto el cielo se abrió, y Jesús vio que el Espíritu de Dios bajaba sobre él como una paloma. Y se oyó una voz del cielo, que decía: “Este es mi Hijo amado, a quien he elegido” (Mt 3, 16-17). Y la segunda, durante el episodio de la Ascensión, cuando Cristo se dirige a los Apóstoles: “Id, pues, y haced mis discípulos a todos los habitantes del mundo; bautizadlos en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo y enseñadles a cumplir todo lo que os he mandado. Y sabed que yo estaré con vosotros todos los días, hasta el fin del mundo” (Mt 28, 19-20). Conforme a Righetti, el misterio de la Santísima Trinidad es sobre todo el fundamento del culto litúrgico¹⁵⁴⁵. Los salmos, himnos, bendiciones, colectas, las señales de la cruz y las plegarias van constantemente encauzados a glorificar a las Tres Personas. La doxología trinitaria es la primera y la última palabra de todo acto litúrgico y, según ese esquema trinitario se compusieron las grandes formulas eucarísticas, los himnos antiguos, las profesiones de fe conciliares, el *Te Deum*, el *Gloria*, el *Credo*, los prefacios y las fórmulas sacramentales, además de inspirar la repetición del *Kyrie*, *Sanctus* y *Agnus Dei*.

El término Trinidad apareció por primera vez en Tertuliano y la creencia en Dios uno y trino se estableció en el año 325 durante el Concilio de Nicea¹⁵⁴⁶. No obstante, este dogma causó numerosas disputas heréticas. Entre ellas, el arrianismo, que en su concepción trinitaria entendía a Cristo como una criatura y no como Dios; los triteístas, que defendían la existencia de tres dioses distintos; los sabelistas, que creían que las tres personas eran diferentes aspectos de un mismo ser divino; o la adición *Filioque* al credo niceno-constantinopolitano en 1215 durante el IV Concilio de Letrán y que fue motivo de separación entre las iglesias latina y griega¹⁵⁴⁷, en el que se aseguraba que el “Padre no viene de nadie, el Hijo del Padre solo, y el Espíritu Santo a la vez de uno y de otro”¹⁵⁴⁸. Por otro lado, aunque numerosas iglesias y capillas, tanto en Oriente como en Occidente, fueron puestas bajo la advocación de la Trinidad, la *Festum Sanctissimae Trinitatis*, que se celebraba ocho días después de la

¹⁵⁴³ Del griego *Parakletos*, Réau indica que significa consejero, consolador, literalmente *advocatus*, aquel que es llamado: Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/1, p. 25.

¹⁵⁴⁴ González Hernando, I. “Iconografía de la Trinidad en la Edad Media”. *Liceus*, 2006, p. 1.

¹⁵⁴⁵ Righetti, *Historia de la liturgia*, I, p. 10.

¹⁵⁴⁶ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/1, p. 37.

¹⁵⁴⁷ Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 152.

¹⁵⁴⁸ Mocholí Martínez, M.E. “El salmo 109 como origen de la iconografía de la Trinidad”. En: Zafra Molina, R.; Aranza López, J.J. *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Pamplona, 2011, p. 500. La procedencia dual del Espíritu Santo fue finalmente ratificada en el Concilio Euménico de Lyon, en 1274. Sin embargo, la iglesia griega no la aceptaría hasta el celebrado en Florencia el año 1439.

Pentecostés, fue rechazada durante mucho tiempo por la iglesia romana y no fue hasta el siglo XVI cuando el papado ratificó esta conmemoración, aún habiendo sido reconocida oficialmente en 1334 por el papa francés de Aviñón, Juan XXII¹⁵⁴⁹.

La traducción plástica del misterio de la Trinidad ha resultado especialmente difícil para los artistas. De las distintas maneras que se discurrieron para su representación, la única utilizada en la diócesis de Tarragona, concretamente en la capilla de la Santísima Trinidad de la parroquia de Santa Maria de Guimerà, en la comarca del Urgell, fue la conocida como el esquema horizontal. Un arquetipo que, según Réau, parece inspirado en el arte imperial romano y bizantino que con cierta frecuencia se reproducía en las monedas a dos o tres emperadores sentados, uno junto al otro u otros, coronados por la Victoria¹⁵⁵⁰.

De acuerdo con González, la disposición horizontal de la Trinidad es anterior a la vertical¹⁵⁵¹. Sin embargo, es un esquema iconográfico que admite muchas variantes en cuanto a su apariencia, pues pueden presentarse las Tres Personas de forma antropomorfa o solamente el Padre y el Hijo, junto al Espíritu Santo encarnado en la Paloma. También puede cambiar su postura y figurarse de pie o entronizadas, así como su aspecto, siendo los tres idénticos o estar diferenciados mediante los atributos, la edad o los rasgos fisonómicos¹⁵⁵². En cuanto a su disposición, la más habitual es la que sitúa al Hijo a la derecha del Padre y, en el caso de la representación antropomorfa del Espíritu Santo, se coloca a la izquierda. De este modo, lo que pretende manifestar este grupo iconográfico es la igualdad absoluta entre las tres personas divinas, una idea que ya expresaron en sus escritos san Hilario de Poitiers y san Agustín. No obstante, esta yuxtaposición de las tres hipóstasis, será condenada en el Concilio de Trento por favorecer a la herejía del Triteísmo¹⁵⁵³.

La variante escogida, dentro del esquema horizontal, para representar a la Trinidad en la capilla homónima de Santa Maria de Guimerà se conoce como “del Salterio” y se corresponde a la iconografía en la que el Padre y el Hijo con rasgos antropomorfos, aparecen entronizados y acompañados por el Espíritu Santo en forma de paloma, normalmente colocado entre los dos y con las alas extendidas sobre ambos para expresar de este modo el *Filioque* (figs. 2/319c, 2/323a y 2/323b). Este tipo se ha considerado consecuencia de la iluminación del salmo 109 en los manuscritos, especialmente del primer versículo: “El Señor dijo a mi señor: Siéntate a mi derecha, hasta que yo haga de tus enemigos el estrado de tus pies”¹⁵⁵⁴. Un texto que también fue la clave de los enfrentamientos teológicos entre los cristianos ortodoxos y los

¹⁵⁴⁹ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/1, pp. 37-38.

¹⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. 45.

¹⁵⁵¹ González, “Iconografía de la Trinidad”, p. 9.

¹⁵⁵² Conforme a la autora, el Padre suele portar el globo terráqueo y/o corona papal o imperial y/o triángulo; el Hijo, la cruz y/o la corona de espinas; y el Espíritu Santo, el Libro de la Sabiduría. En cuanto a sus edades, el primero se presenta como un anciano con barba blanca, el segundo de mediana edad y el tercero como un joven imberbe. González, “Iconografía de la Trinidad”, pp. 9-10. Por otro lado, Mocholí indica que a partir del 1400 se desarrolla una variante iconográfica de la que ya existen algunos ejemplos dos siglos antes: Cristo se exhibe con el torso desnudo para dejar a la vista la herida de su costado. Las señales físicas de su Pasión y Muerte pondrían en evidencia que la figura sentada a la derecha representa al Verbo Encarnado: Mocholí, “El salmo 109”, p. 503.

¹⁵⁵³ González, “Iconografía de la Trinidad”, p. 10.

¹⁵⁵⁴ Mocholí, “El salmo 109”, p. 495. De acuerdo con la autora, fue el Pseudo-Beda quien interpretó este salmo como *Dominus Pater dixit Domino Filio suo secundum divinitatem, Filio autem et Domino meo secundum humanitatem*: *Ibidem*, p. 497.

arrianos, pues servía a los primeros para defender la igualdad entre el Padre y el Hijo, mientras que los segundos abogaban por la inferioridad del Hijo respecto al Padre.

Conforme a Mocholí, el esquema iconográfico de Cristo sentado a la derecha del Padre es una imagen conceptual que no narra ningún acontecimiento particular, sino que constituye un trasunto icónico de la interpretación en clave mesiánica del salmo 109¹⁵⁵⁵. De este modo, su reproducción en los manuscritos medievales resultó fundamental en el desarrollo de la figuración de la Trinidad con el Padre y el Hijo entronizados y la paloma del Espíritu Santo entre ambos, un modelo que fue utilizado en los libros de horas, antifonarios, misales, tablas y esculturas, así como la clave de bóveda que aquí interesa. En realidad, el origen de la iconografía trinitaria es incierto, pues aunque la presencia del Espíritu Santo no tiene fundamento en el salmo mencionado, debió de considerarse implícito quizá con la finalidad de expresar mejor la pertenencia de la Binidad al misterio de la Trinidad¹⁵⁵⁶. Por otro lado, Pamplona creyó que en la aparición de la Paloma pudieron influir algunos escritos de exégetas medievales como el Pseudo-Beda o Walafrido Estrabón, que en el versículo “un esplendor sagrado llevas desde el seno materno” vieron mencionado al Espíritu Santo¹⁵⁵⁷. Sin embargo, la primera obra en la que posiblemente aparecía el ave es ajena al contexto salmista y a los manuscritos: se trata de un molde de sello de la primera mitad del siglo XI, en el que se talló a Dios Padre y Dios Hijo con los pies apoyados sobre una figura humana que simboliza al enemigo. En la parte superior, pese a que el asa está rota, Mocholí distingue la figura dañada de una paloma que aludiría al Espíritu Santo¹⁵⁵⁸.

El deficiente estado de conservación que presenta esta tortera no permite especificar si el escultor optó por presentar al Padre y al Hijo semejantes o diferenciados por su edad, aunque sí parece que el primero porte alguno de sus atributos, como una corona papal, imperial o el triángulo. También puede distinguirse la presencia de las dos figuras entronizadas, acaso siendo el Hijo el que está sentado a la derecha del Padre, como describe el salmo mencionado, con la paloma del Espíritu Santo entre ambos. En el cuerpo de la clave fue esculpido un escudo de armas en el que campea un león rampante que, de acuerdo con Capdevila, pertenecería al hijo de Gueraua de Rocabertí¹⁵⁵⁹, Ramon de Canet, muerto en 1350 (fig. 2/323b)¹⁵⁶⁰.

¹⁵⁵⁵ Ibidem, p. 498.

¹⁵⁵⁶ Denny, D. “The Trinity in Enguerrand Quarton's Coronation of the Virgin”. *The Art Bulletin*, 1 (1963), p. 49.

¹⁵⁵⁷ Pamplona, G. *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*. Madrid, 1970, p. 159. Cfr. Mocholí, “El salmo 109”, p. 499.

¹⁵⁵⁸ Ibidem, p. 499. Esta pieza puede verse con detalle en: <https://artsandculture.google.com/asset/seal-die-of-godwin-and-godgytha/igEzEG3ce8jbFQ> [consultado por última vez el 7/07/2021].

¹⁵⁵⁹ Gueraua de Rocabertí fue una personalidad de cierta relevancia en la región del Urgell que estaba bajo su jurisdicción después de haberse casado en 1325 con Guerau Alemany de Guimerà. La noble no solamente financió, junto a su hermano, la capilla del *Corpus Christi* de la catedral Tarragona, sino que también participó activamente en la construcción de la iglesia de Santa Maria de Guimerà y en la de Sant Miquel de Ciutadilla, como evidencia su heráldica en ambos edificios. Además, también se cree que pudo financiar parte de la construcción del monasterio de Santa Maria de Vallsanta, situado a menos de dos kilómetros de Guimerà, y donde los laicos tuvieron un papel fundamental en su construcción y patrocinio: Fuguet, “Altres esglésies de l’Arxidiòcesi”, II, pp. 130-131. Capdevila, *Santa Maria i Sant Esteve*, pp. 11-26.

¹⁵⁶⁰ Así lo identificó Capdevila, *Santa Maria i Sant Esteve*, p. 29.

5. LA VIRGEN MARÍA

El culto mariano se manifestó, conforme a Fernández-Lareda, en cronologías muy tempranas¹⁵⁶¹. Ya en el siglo II, literatos como san Justino, san Ireneo y Tertuliano, comenzaron a ver en María la contrafigura de Eva, y, en la misma centuria, consta que se aludía a su persona en la fórmula del símbolo bautismal que debían recitar los catecúmenos, destacando su maternidad divina. Dos siglos más tarde, no solo continuó atrayendo la atención de algunos escritores cristianos como san Ambrosio, san Eusebio y san Efrén, sino que además ocupó un relevante papel en la liturgia, el primer puesto en el *Communicantes* del Canon de la Misa, y se estableció en Siria la primera fiesta dedicada exclusivamente a la Virgen, a la que siguió la institución de otra en Constantinopla. Esta pronta devoción contrasta de un modo destacado con el papel desdibujado y prácticamente nulo que tiene en los Evangelios canónicos, pues aunque aparece en los cuatro y, especialmente, en el de san Mateo y san Lucas, siempre se muestra vinculada a la vida de su hijo hasta el Calvario. Además, solo toma la palabra en cuatro ocasiones¹⁵⁶² e inmediatamente después de la infancia de Jesús queda eclipsada sin ser partícipe de su apostolado¹⁵⁶³. No obstante, en la literatura apócrifa se desarrollaron desde mediados del siglo II los episodios legendarios de su vida y Asunción, siendo el Protoevangelio de Santiago la fuente más antigua. Asimismo, Piñero destaca el *Libro de la Natividad de María*, fechado en el siglo IX, que es un resumen del Pseudo Mateo¹⁵⁶⁴. Sobre los episodios de su muerte y elevación, el relato más antiguo es el *Transitus Sanctae Marie*, atribuido a Leucio, un discípulo de los apóstoles¹⁵⁶⁵. Este silencio de las escrituras lo justificaron ciertos exegetas suponiendo que fue la propia Virgen quien, por humildad, habría pedido a los evangelistas que no la mencionaran, aunque santo Tomás de Villanueva encontró solo una explicación: “No acusemos –dice– a la negligencia de los Evangelistas. La gloria de la Virgen es más fácil de pensar que de describir. Ya es bastante para su historia que se haya escrito que de ella nació Jesús. Le basta con ser la Madre de Dios”¹⁵⁶⁶. Precisamente, conforme a González, tanto la teología como el arte se concentraron en un primer momento en el misterio de su maternidad sin preocuparse de su faceta humana ni de su transcendencia celestial¹⁵⁶⁷. A modo de ejemplo, en las catacumbas de Priscila, se conservan algunas de sus primeras representaciones. En una de ellas aparece sentada en un trono, vestida con dalmática blanca y sosteniendo al Niño contra su pecho, en actitud de amamantarlo. En otra, María con Jesús en brazos aparece acompañada del profeta Isaías, quien señala una estrella en referencia a la profecía que atestiguaba que una virgen concebiría y daría a luz un hijo al que llamaría Emanuel¹⁵⁶⁸.

¹⁵⁶¹ Fernández-Ladreda, C. *Imaginería medieval mariana en Navarra*. Pamplona, 1988, p. 15.

¹⁵⁶² En la Anunciación (Lc 1, 26-38), la Visitación (Lc 1,39-45), para quejarse a Jesús de la inquietud que este le había producido al demorarse en el Templo con los doctores (Lc 2,41-52) y, finalmente, en las Bodas de Caná (Jn 2, 1-12).

¹⁵⁶³ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/2, pp. 60-61.

¹⁵⁶⁴ Piñero Saenz, A. *Todos los evangelios. Traducción íntegra de las lenguas originales de todos los textos evangélicos conocidos*. Madrid, 2009, pp. 232-238.

¹⁵⁶⁵ González Montañés, J.I. *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglo XI-XV)*. Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2002, p. 591.

¹⁵⁶⁶ También Bossuet, en sus *Elévations sur les Mystères*, escribió “el silencio de la Escritura acerca de esta Divina Madre es más elocuente que todos los discursos”: Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/2, p. 61.

¹⁵⁶⁷ González, *Drama e iconografía*, p. 591.

¹⁵⁶⁸ Trens, M. *María: iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1947, pp. 33-34.

Esta falta de testimonios fue lo que llevó a concebirla como una verdadera imitación de Cristo: escapó por la Inmaculada Concepción del Pecado Original; su Asunción forma pareja con la Ascensión del Redentor; Santo Tomás también la puso en duda y, así como Cristo le hizo tocar la herida de su costado, la Virgen deja caer su cinturón desde lo alto del cielo para convencer al apóstol incrédulo¹⁵⁶⁹. Asimismo, su intercesión a favor de los pecadores en el Juicio Final se expresa por gestos análogos, pues al tiempo que Cristo descubre sus heridas frente a Dios Padre, la Virgen muestra a su Hijo los pechos que le amamantaron¹⁵⁷⁰. El culto a María recibió un impulso decisivo cuando fue proclamada solemnemente y por primera vez como Madre de Dios, Virgen *Theotokos*, y se hizo de ella la personificación de la Iglesia en el Concilio de Éfeso, del 431¹⁵⁷¹. En los años siguientes, el papa Sixto III (432-440) le dedicó una basílica en el Esquilino: Santa María la Mayor; la primera de todas las iglesias erigidas en Occidente bajo su advocación¹⁵⁷².

Como en la Iglesia de Oriente, Roma quiso honrarla en los días siguientes a Navidad, por lo que en el siglo VII comenzó a celebrarse el día 1 de enero “la primera fiesta mariana de la liturgia romana” conocida como *Natale S. Mariae*¹⁵⁷³. No obstante, en las décadas siguientes se instituyeron otras cuatro festividades en su honor: la Presentación en el templo o Purificación (2 de febrero), la Anunciación (25 de marzo), la Asunción (15 de agosto) y la Natividad (8 de septiembre)¹⁵⁷⁴. Según refiere el *Liber Pontificalis*, fue el papa Sergio I (687-701) quien ensalzó su celebración dotándolas de una procesión que debía de ir desde San Adriano, situado en el Foro romano, hasta Santa María la Mayor, en la *Adnuntiationis Domini, Dormirionis et Nativitatis sanctae Dei genetricis semperque virginis Mariae ac sancti Symeonis, quod Ypapanti Greci appellant*¹⁵⁷⁵. Entre los siglos VII y XIV la iglesia romana no aumentó el número de las fiestas marianas, manteniéndose en las cuatro tradicionales hasta 1389, cuando el papa Urbano VI estableció la fiesta de la Visitación el 2 de julio y, un siglo más tarde, en 1477, Sixto IV instituyó la de la Concepción de María el 8 de diciembre. A finales

¹⁵⁶⁹ Por medio de este gesto de tradición apócrifa, se consiguió corregir una realidad que disgustaba a los devotos, pues a pesar de su ascensión en cuerpo y alma, la Madre de Dios había dejado una reliquia en la Tierra. El cinturón, venerado desde el siglo V en la basílica bizantina de Chalkoprateia, fue durante el siglo XIV el centro de una gran devoción en Prato, la Toscana. Quizá, indica Español, de ahí provenga el modelo que arraiga intensamente, también durante el siglo XIV, en Tortosa, pues mantenían constantes contactos con razón del comercio de la lana: Español, “Les imatges marianes”, pp. 91-92.

¹⁵⁷⁰ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/2, p. 61.

¹⁵⁷¹ Ibidem. Trens, *María*, p. 39. Fernández-Ladreda, *Imaginería medieval mariana*, p. 15. Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 161. Torres Jiménez, R. “La devoción mariana en el marco de la religiosidad del siglo XIII”. *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*, 10 (2016-2017), p. 38.

¹⁵⁷² Martimort, A.G. *La iglesia en oración. Introducción a la liturgia*. Barcelona, 1987, p. 1027. En Oriente, cabe destacar la Basílica de la Natividad de Belén, construida en cronologías más tempranas en el lugar que, según la tradición, había nacido Jesús. El edificio, de planta octogonal, al que se le adosó una basílica de cinco naves precedida por un atrio, pervive en la actualidad con algunas modificaciones remarcables: Español, “Les imatges marianes”, p. 89.

¹⁵⁷³ Martimort, *La iglesia en oración*, p. 1027. Sobre esta celebración véase también: Maître, C. “Du culte marial à la célébration des vierges. À propos de la psalmodie de matines”. En: Iogna-Prat, D.; Palazzo, E.; Russo, D. *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Paris, 1996, pp. 46-47.

¹⁵⁷⁴ Conviene añadir que en la España visigoda también se celebraba la Expectación del parto, el 18 de diciembre, en Adviento. Esta fiesta enlaza con la posterior Nuestra Señora de la Esperanza o Virgen de la O, venerada a finales de la Edad Media, en la que se figura a María con el vientre abultado y, a veces, sobre él el Sol, la figura del Niño, o el vientre transparente para ver a Jesús: Torres, “La devoción mariana”, p. 39.

¹⁵⁷⁵ Martimort, *La iglesia en oración*, pp. 1028-1029. Esta referencia también es la más antigua mención de las cuatro fiestas marianas: Maître, “Du culte marial”, p. 47.

de la Edad Media todavía surgieron otras conmemoraciones: la de su Compasión y la de Nuestra Señora de las Nieves¹⁵⁷⁶.

A pesar de esta tardía atención y veneración, durante la Alta Edad Media los homilias y la liturgia estudiados por Iogna-Prat¹⁵⁷⁷, acreditan que la teología sobre la Virgen ya estaba plenamente desarrollada y se le prodigaban calificativos que más adelante serían muy comunes: santa y venerable, madre del Señor Jesucristo según la carne; nacida del linaje de Abraham en la tribu de Judá, rama del árbol de Jesé, de la ilustre descendencia de David; hija de Jerusalén; estrella del mar; sierva de Dios; madre de Cristo; templo del Creador; santuario del Espíritu Santo; paloma graciosa; hermosa como la luna; elegida como el sol; sello de la fe; expiación de Eva; entrada a la vida; puerta del cielo; ornamento de las mujeres; cabeza de las vírgenes; jardín amurallado; fuente clara; y pozo de aguas vivas¹⁵⁷⁸. Aunque hasta el año 800 no se compuso el primer himno *Ave Maria stellis*, ya propiamente mariano, fue durante el período carolingio cuando María comenzó a aparecer como figura individualizada dentro del santoral¹⁵⁷⁹. Un claro ejemplo es el f. 295v. de la Biblia de San Pablo Extramuros, donde una compleja representación, mitad Ascensión, mitad Pentecostés, coloca a la Virgen en el centro de la escena, rodeada del círculo de apóstoles y justo debajo de Cristo ascendente¹⁵⁸⁰. De acuerdo con Iogna-Prat, esta posición intermedia entre los dos registros es un claro ejemplo de su papel de mediadora y de su representación como figura bien individualizada¹⁵⁸¹. Por otro lado, en el sermón de *Legimus in ecclesiasticis historiis* atribuido a Helisachar, recogido en el manuscrito A III 29 de la catedral de Durham de finales del siglo XI¹⁵⁸², permite captar una redistribución jerárquica en la que María se desplaza desde su posición inicial, la séptima después de los patriarcas, los profetas, san Juan Bautista, los doce apóstoles, los mártires y los confesores, a la primera, incluso por delante de los nueve órdenes de ángeles. Además, individualiza su figura sustituyendo el pasaje inicial por otro, cuyo título se refiere únicamente a ella, que recoge, afirma, todas o casi todas las imágenes marianas disponibles¹⁵⁸³. Según Le Goff, esto se debió a la evolución de la devoción a Jesús y, en particular, al culto eucarístico, que hizo de la Virgen un elemento esencial de la Encarnación y le otorgó una función cada vez más relevante en las relaciones entre los hombres y Cristo al convertirse en abogada casi exclusiva de la humanidad ante su hijo¹⁵⁸⁴.

Especialmente a partir del siglo XII el culto mariano ya ocupaba una posición central en las creencias y prácticas de la Iglesia Occidental¹⁵⁸⁵, entre otros motivos, por la

¹⁵⁷⁶ Ibidem, pp. 1032-1034.

¹⁵⁷⁷ Iogna-Prat, D. "Le culte de la Vierge sous le règne de Charles le Chauve". En: Iogna-Prat; Palazzo; Russo, *Marie*, pp. 65-98.

¹⁵⁷⁸ Estos calificativos se encuentran en el Sermón 4 del Pseudo Ildelfonso: Ibidem, p. 93.

¹⁵⁷⁹ Ibidem, p. 65.

¹⁵⁸⁰ Una reproducción de la miniatura puede verse en: <https://patrimonioediciones.com/portfolio-item/biblia-de-san-pablo/> [consultado por última vez el 30/08/2021].

¹⁵⁸¹ Iogna-Prat, "Le culte de la Vierge", p. 73.

¹⁵⁸² De acuerdo con Iogna-Prat, corresponde a los folios 308v-312 del manuscrito A III 29, conservado en la catedral de Durham: Ibidem, p. 72. Este sermón fue editado críticamente por Cross, J.E. "Legimus in ecclesiasticis historiis: a sermon for all Saint, and its Use in Old English Prose". *Traditio*, 33 (1977), pp. 101-135.

¹⁵⁸³ Iogna-Prat, "Le culte de la Vierge", pp. 72-73.

¹⁵⁸⁴ Le Goff, J. *¿Nació Europa en la Edad Media?* Barcelona, 2003, pp. 69-70.

¹⁵⁸⁵ Así como el culto a la Virgen María como Madre de Dios tuvo un pronto desarrollo en el cristianismo griego ortodoxo, en el cristianismo occidental penetró de forma más lenta: Ibidem, pp. 69-70. Sobre el nacimiento y desarrollo del culto de María en Oriente véase: Martimort, *La iglesia en oración*, pp. 1024-1026.

creación de diversas órdenes monásticas consagradas a su persona. La primera de ellas fue la de los cistercienses, creada por san Bernardo de Claraval, quien con sus escritos cultivó una devoción sentimental y tierna a la Madre de Jesús, ensalzó la pureza de su vida y procuró dar respuesta a su papel en la encarnación y su propósito de redención¹⁵⁸⁶. Igualmente, la orden de los premonstratenses, fundada por san Norberto, dedicó sus iglesias a la Virgen; los servitas, servidores de María, se consagraron al culto de los Siete Dolores; los carmelitas, se denominaron *Purissimae Virginis filii*; los franciscanos se convirtieron en abogados de la Inmaculada Concepción; y los dominicos propiciaron la devoción del Rosario. También las órdenes femeninas tuvieron un importante papel en la propaganda de la devoción mariana, entre las que se distinguen, sobre todo, las clarisas y las de santa Brígida¹⁵⁸⁷.

Así pues, hacia 1200, María se convirtió en un tema central de la vida monástica expresado tanto a través de la liturgia, como del arte, la oración y las historias milagrosas. Su significación y transcendencia se vieron enriquecidas y favorecidas por los nuevos cometidos asignados y por convertirse en objeto de intensa piedad. Se le concedió un protagonismo especial en la Redención de la humanidad por su maternidad divina, pues al ser de una misma sustancia, la Madre y el Hijo compartían una relación incomparable¹⁵⁸⁸. Se la glorificó en el cielo como la mayor de las santas siendo coronada reina tras su Asunción por el papel que le fue asignado en la fundación de la Iglesia. La confianza en el poder de la Virgen para interceder ante su Hijo en el Juicio Final, la convirtió en abogada casi exclusiva de los hombres y favoreció un tono de servilismo en la confesión del pecado. Igualmente, sirvió de ejemplo a las doncellas y mancebos porque la virginidad, virtud fuertemente valorada por la Iglesia desde hacía mucho tiempo, volvió a reafirmarse en la Edad Media tardía.

Este auge en el culto a la Virgen tuvo importantes repercusiones en el arte y sus representaciones. Conforme a Russo, en época paleocristiana no existía una iconografía mariana propiamente dicha, pues no podía ser objeto de una representación autónoma porque solo tenía valor por y para la maternidad que, además, ciertas herejías todavía impugnaban¹⁵⁸⁹. A partir de los siglos II, III y IV, María se impuso en virtud de su dignidad de madre y su papel como mediadora de acuerdo con muchos de los comentarios de los Padres de la Iglesia, por ejemplo, de san Ireneo, quien la definió como defensora del género humano. En la iconografía se la presentaba aislada, normalmente entronizada con el Niño, o de pie, en actitud orante y distinguida por su manto¹⁵⁹⁰. En las iglesias de Constantinopla, por el contrario, hacia el siglo V, se la comenzó a representar como una figura imperial, con bellas vestiduras, en posición frontal y, a veces, rodeada de un séquito de ángeles y santos. Esta visión de redención y autoridad que buscaba, según Rubin, una fusión de lo divino y lo humano, encontró perfectamente reflejada en la figura del emperador la mezcla de autocracia y accesibilidad¹⁵⁹¹. De este modo, María *Theotokos* representada frontal, hierática, digna y solemne, era también presente y afectuosa. En

¹⁵⁸⁶ Rubin, M. "Imágenes de la Virgen María". *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario (2010), p. 122. Torres, "La devoción mariana", p. 44.

¹⁵⁸⁷ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/2, pp. 64-65.

¹⁵⁸⁸ Rubin, "Imágenes de la Virgen María", p. 119.

¹⁵⁸⁹ Russo, D. "Les représentations mariales dans l'art d'Occident. Essai sur la formation d'une tradition iconographique". En: Iogna-Prat; Palazzo; Russo, *Marie*, pp. 176-177.

¹⁵⁹⁰ Ibidem, p. 184.

¹⁵⁹¹ Rubin, "Imágenes de la Virgen María", pp. 112-114.

Occidente, a partir de la segunda mitad del siglo XI y en relación con la Reforma Gregoriana (1073), se desarrolló la imagen de la Virgen en Majestad, también conocida como *Sedes Sapientiae*¹⁵⁹², porque María fue la herramienta de la Encarnación de Cristo, así como su principal apoyo¹⁵⁹³. Como en los modelos bizantinos, estas imágenes destacaron por su hieratismo y frontalidad pero, especialmente a partir del siglo XIII, la escultura y la pintura, en sintonía con el aristotelismo, con el naturalismo y el humanismo de san Francisco de Asís, tendió a representar a los santos, la Virgen, los ángeles y Cristo, en un plano más humano, dejándoles mostrar emociones como placer, dolor o ternura¹⁵⁹⁴. Se insistía en su maternidad, como madre de Dios y de todos los hombres, representándola con el Niño Jesús sobre sus rodillas o en brazos, pero mucho más dinámicas que las *Maiestas Mariae* románicas: se convierte en una madre que se relaciona con su hijo y, al mismo tiempo, un motivo con el que se rendía homenaje a la belleza femenina. Por ejemplo, en la Ile-de-France, influenciados por los ideales clásicos sobre proporción y textura corporales, crearon el epítome de gracia gótica mostrando el cuerpo ligeramente curvo, conocido como *hanchement*, que enfatizaba el volumen y la vida de su cuerpo, y ensalzaba su juventud y belleza¹⁵⁹⁵. También fue repetidamente pintada la escena de la Virgen amamantando al Niño, así como toda la secuencia de la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento y la Adoración de los Reyes Magos, y los episodios de su infancia, matrimonio, muerte y ascensión. De acuerdo con Rubin, la intimidad de la madre y el Niño llevaron inexorablemente a la necesaria participación de María en el drama de la Salvación, es decir, en la Crucifixión de Cristo¹⁵⁹⁶. De este modo, y especialmente a partir del siglo XIV, Jesús aparece representado cada vez más como un hombre adulto muerto en los brazos de su madre, con la voluntad de mostrar el sufrimiento de ambos.

Por último, añadir que la literatura piadosa dedicada a la Virgen adquirió también un extraordinario impulso a partir del siglo XII, entre las que destacaron dos obras excepcionales: la selección de milagros reunidos por Gautier de Coincy (1177-1236) y las Cantigas de Santa María de la corte del Rey Alfonso el Sabio (1221-1248)¹⁵⁹⁷.

5.1. La Virgen con el Niño

Con este epígrafe se denomina el tema más frecuente en la iconografía mariana, así como uno de los más representados en el arte cristiano: la Virgen María junto con el Niño Jesús. Pese a la evolución de su representación a lo largo de la Edad Media, la Virgen románica se presenta ante todo como madre con su hijo divino sobre sus rodillas, bajo el esquema conocido como *sedes sapientiae*, *sedes pueri* o trono de la

¹⁵⁹² Es importante señalar que María no es la sabiduría en sí misma, solo es su “asiento”, es decir, María es el trono sobre el que se sienta la Sabiduría, que es el Niño. Conforme a Hodne, la palabra griega *logos*, puede significar tanto “razón” como “sabiduría”, por lo que cuando María concibe por la Palabra, concibe a Cristo, definido como sabiduría: Hodne, L. *The Virginity of the Virgin. A study in Marian Iconography*. Roma, 2012, p. 60.

¹⁵⁹³ Ibidem, pp. 119-123.

¹⁵⁹⁴ Torres, “La devoción mariana”, p. 41.

¹⁵⁹⁵ Rubin, “Imágenes de la Virgen María”, p. 123.

¹⁵⁹⁶ Ibidem, pp. 123-124.

¹⁵⁹⁷ Le Goff, *¿Nació Europa en la Edad Media?*, pp. 70-71.

sabiduría¹⁵⁹⁸. Esta expresión, que aparece en las Letanías lauretanas, tiene origen en el Antiguo Testamento donde, en referencia al trono de Salomón, se identifica a Cristo con la sabiduría, y a María, en cuyo regazo se representa a su hijo sentado, como su trono. De forma equivalente se entiende a la Iglesia como custodia de tal Sabiduría divina. Es este motivo iconográfico el que parece representarse en dos claves de bóveda del monasterio cisterciense de Poblet. En la primera, ubicada en la panda oeste del claustro, es posible identificar una *Maiestas Mariae* coronada, posiblemente con el Niño Jesús sobre sus rodillas (fig. 2/37). En la segunda, colocada sobre el tramo central de la sala capitular, figura una *Virgo lactans* entronizada, gesto que otorga a María una actitud más humana (fig. 2/52). No obstante, las dos piezas, que analizaré más adelante por formar parte de un ciclo iconográfico, todavía muestran una imagen de la Virgen rígida, hierática y con actitud mayestática.

A pocos kilómetros de Poblet, en la iglesia del convento de Sant Francesc de Montblanc¹⁵⁹⁹, concretamente en la capilla abierta en el cuarto tramo de la nave, en el lado del Evangelio, fue esculpida en la clave de bóveda lo que parece una Virgen entronizada con el Niño, al que coge en brazos (fig. 2/381). Cabe recordar que, a partir de la piedad de san Francisco de Asís y las demás órdenes mendicantes, se acuñó un nuevo ideal, el de la *imitatio Christi*, que consistía en seguir una vida evangélica y pobre de forma voluntaria. Igualmente, su naturalismo y humanismo ejerció una gran influencia en las devociones populares, pues se difundió la piedad hacia el nacimiento de Jesús y, sobre todo, se inició un culto a su pasión dolorosa que hasta entonces no había existido¹⁶⁰⁰. En este sentido, tanto la pintura como la escultura se vieron influenciadas por las nuevas inclinaciones filosóficas y religiosas por lo que se tendió a unas representaciones más humanas y cargadas de emociones. Al mismo tiempo, el desarrollo de la devoción mariana apelaba mucho más al sentimiento que a la especulación teológica, por lo que es común que en sus representaciones se insistiera en su maternidad, como Madre de Dios y de todos los hombres, lo que conllevará que su imagen fuera la de una Virgen infinitamente misericordiosa e intercesora de la humanidad ante su Hijo¹⁶⁰¹. Es en este marco en el que debemos entender la iconografía de esta clave de bóveda pues, aunque su estado de conservación es muy deficiente, la escena debía de estar cargada de ternura independientemente del esquema propio de fechas más tempranas que utiliza. De hecho, no es el único caso, pues la Virgen del claustro de Vallbona de les Monges, realizada durante el segundo cuarto del siglo XIV, también se presenta en esta misma postura (fig. 2/294)¹⁶⁰². Asimismo, en pintura existen numerosos ejemplos que exhiben idéntica tipología¹⁶⁰³.

¹⁵⁹⁸ Ibidem, p. 71.

¹⁵⁹⁹ Recordaré que, a mi modo de ver, la construcción de las bóvedas de crucería debió de ocurrir ya en el siglo XIV. Sobre el tema véase el epígrafe 6.1. *El convento de Sant Francesc de Montblanc* de la segunda parte de esta tesis doctoral.

¹⁶⁰⁰ Torres, "La devoción mariana", p. 33.

¹⁶⁰¹ Ibidem, pp. 41-42.

¹⁶⁰² Español, *Guillem Seguer de Montblanc*, p. 138. También el Museo del Prado conserva una escultura de bulto redondo de la Virgen entronizada con el Niño sobre sus rodillas fechada en el siglo XIV. El conjunto se corresponde al número de catálogo E000447: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/virgen-entronizada-con-el-nio/46df459f-8cd1-48ad-b3e4-301ed635738d> [consultado por última vez el 25/08/2021].

¹⁶⁰³ A modo de ejemplo citaré la Virgen entronizada con Niño del Retablo del monasterio de Sant Cugat del Vallés pintado por Pere Serra en 1375.

Las dos claves de bóveda restantes, como corresponde a la cronología más avanzada, presentan a la Virgen en pie¹⁶⁰⁴, como una madre que se relaciona con su hijo al que coge en brazos intercambiando miradas, acariciándolo o jugando con él. Este arquetipo pudo difundirse a partir de su prolífico uso en las imágenes de veneración marianas, especialmente populares durante los siglos XIII y XIV, que fueron concebidas para presidir retablos o altares y diseñadas en formato más bien reducido. Las emociones que captaba eran similares a las del creyente, por lo que su contemplación propiciaba la devoción, pues visión y oración se dirigían a la imagen de María con el Niño. Frecuentemente este conjunto escultórico también solía ubicarse en el parteluz de las grandes portaladas, donde la Virgen intercesora daba la bienvenida al fiel que accedía al recinto de culto. En este sentido, Español ha detectado en la Corona de Aragón una tendencia entre los maestros del siglo XIV de repetir una misma tipología mariana¹⁶⁰⁵. Entre ellos destaca a Guillem Seguer, escultor que confeccionó durante los años centrales del siglo XIV un número significativo de Vírgenes con el Niño para diversas parroquias tarraconenses y leridanas, y en las que casi todas repite el mismo esquema: María, de pie, sostiene al Niño en su costado izquierdo; viste túnica inferior, cubierta por un amplio manto que, sujeto por la corona, le cae desde la testa sobre los hombros y se recoge por delante del cuerpo; en la mano sostiene un motivo vegetal y Jesús, generalmente, un pájaro con las alas abiertas, aunque, en algunos casos, un libro reemplaza al animal¹⁶⁰⁶. Precisamente Seguer efectuó una de estas imágenes para la iglesia de Santa Maria del Vilet (fig. 2/390)¹⁶⁰⁷, en cuyo presbiterio se esculpió una tortera en la que se exhibe a la Virgen con el Niño en un esquema muy similar al descrito (fig. 2/388)¹⁶⁰⁸. La única diferencia está en los atributos de María: sostiene un libro cerrado¹⁶⁰⁹ en lugar de un tallo vegetal y tampoco carece de corona. Sin embargo, Jesús sí coge por el ala un pájaro, quizá en alusión al episodio narrado en el Evangelio del Pseudo Tomás: “Luego tomó un poco de barro blando del cieno y formó con él doce pajaritos. Era a la sazón día de sábado cuando Jesús hizo esto jugando. Y había otros muchachos que jugaban juntamente con él. Cuando un judío vio lo que Jesús hacía, fue y se lo contó a su padre José, diciendo: Mira, tu hijo está en el arroyo y, tomando un poco de barro, ha hecho doce pájaros, con lo que ha profanado el sábado. Cuando José llegó al lugar y vio a Jesús, le increpó: ¿Por qué haces en sábado lo que no está permitido hacer? Mas Jesús batió sus palmas y dijo a los pajarillos: Volad y pensad en mí, vosotros los vivientes. Y los pajarillos se echaron a volar y se marcharon gorjeando. Cuando los

¹⁶⁰⁴ Conforme a Fernández-Lareda, la Virgen en pie con el Niño aparece por primera vez en una pintura paleocristiana del siglo IV que se encuentra en el *Cementarium Maior*. Esta variante, como la representación de María sedente acompañada de su hijo, fue adoptada por el arte bizantino bajo el nombre de *Panagia Hodegitria*, de la que derivarían las imágenes góticas: Fernández-Ladreda, *Imaginería medieval mariana*, p. 16.

¹⁶⁰⁵ Español, “Les imatges marianes”, p. 95.

¹⁶⁰⁶ Sobre el conjunto de Vírgenes con el Niño atribuidas al maestro Guillem Seguer véase: Español, *Guillem Seguer de Montblanc*, pp. 47-54.

¹⁶⁰⁷ De acuerdo con Español, la *Marededéu* del Vilet debió de ser esculpida por Guillem Seguer durante el segundo cuarto del siglo XIV. En la actualidad todavía se encuentra en el altar mayor de la iglesia, su localización original, aunque la autora lamenta la poca fortuna de su restauración después de la guerra civil: *Ibidem*, p. 131.

¹⁶⁰⁸ El esquema que presenta la clave del Vilet es idéntico al de la Virgen esculpida en el cuerpo de la clave que timbra la capilla de Santa Maria en Sant Llorenç de Rocallaura, cuyas concomitancias estilísticas también son evidentes en la representación del *Agnus Dei* que decora la tortera. Aunque no es posible asegurarlo, quizá el artífice de las claves de bóveda siguiera el esquema utilizado por Seguer, lo que permitiría fechar su talla en los años centrales del siglo XIV.

¹⁶⁰⁹ Conforme a Trens, el libro podría simbolizar el cumplimiento de las profecías y promesas mesiánicas en su propia persona: Trens, *María*, pp. 567-658.

judíos vieron esto, se llenaron de pavor y se fueron juntos a contar a los otros el milagro que habían visto hacer a Jesús¹⁶¹⁰. De acuerdo con Trens, el ave también podría identificarse con la paloma del Espíritu Santo que posa en las manos de la Virgen o el Niño para revelar el origen humano del Salvador¹⁶¹¹. En este caso, debería entenderse como lo que denomina como un grupo pregnante, que englobaría los misterios de la Anunciación y el de la cumplida maternidad divina de María¹⁶¹². Por último, en la iglesia de Santa Maria de Guimerà, en el que actualmente es el primer tramo de la nave pero que originalmente fue el presbiterio, se exhibe, como en la anterior tortera a la Virgen erguida, vestida con túnica y manto sobre sus hombros, con el Niño en brazos en el lado izquierdo (fig. 2/320). No obstante, aquí se muestra coronada y sosteniendo un objeto difícil de identificar, acaso un motivo vegetal¹⁶¹³, mientras Jesús porta un libro cerrado en sustitución al pájaro de los anteriores casos. Según Trens, este atributo puede entenderse no solo como un mero símbolo de su sabiduría divina, sino como el Libro Sagrado donde constaban las profecías que Jesús vino a cumplir¹⁶¹⁴. Simultáneamente, añade, pasa a ser también el instrumento de su instrucción y educación.

Es importante insistir en que las tres torteras ocupan un lugar destacado de la topografía eclesiástica, pues en los tres casos se ubican sobre un altar. En las iglesias de Santa Maria de Guimerà y de Santa Maria del Vilet fueron esculpidas en el presbiterio, mientras que en la de Sant Francesc de Montblanc, se encuentra en una de las capillas del lado del Evangelio. Esta particularidad, podría estar relacionada, como en el caso del *Agnus Dei*, con el sacramento de la Eucaristía, pues san Ambrosio ya indicó que el cuerpo que consagramos *est ex virgine*, lo que quiere decir que procede de la Virgen y, a finales del siglo XI, algunos teólogos afirmaron que la Sagrada Forma estaba dotada de la misma esencia que la carne que Cristo había tomado de María¹⁶¹⁵. Fue a partir de las consideraciones de Guillermo de Saint Thierry (1085-1148), según Katzenellenbogen, cuando esta idea comenzó a tomar más fuerza, pues el monje hablaba en sus escritos de la carne material de Cristo indistintamente ya fuera sacrificada en la cruz o en el altar¹⁶¹⁶. Asimismo, cambió el énfasis en su interpretación

¹⁶¹⁰ Evangelio del Pseudo Tomás 2, 2-5: Santos Otero, A. *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid, 2005, p. 124. El mismo episodio también se narra en el Evangelio del Pseudo Mateo 27, 1: "A continuación tomó Jesús barro de las charcas y a vista de todos hizo con él doce pájaros. Era a la sazón día de sábado y había muchísimos niños con Él. Y un judío que le vio hacer estas cosas, dijo a José: Oye, José, ¿no ves al niño Jesús trabajar en sábado, cosa que, como sabes, está prohibida? Ha hecho ya doce pajarillos de barro. Escuchó José estas palabras y riñó a Jesús de esta manera: ¿Por qué ejecutas en sábado lo que sabes está prohibido? Jesús, que oyó esto, dio unas palmadas y dijo a los pajarillos: Volad. Y, al mandato de su voz, todos echaron a volar. Y, mientras estaban aún todos allí viéndole y escuchándole, dijo a las aves: Id, volad por toda la tierra y por el universo entero y vivid": Ibidem, p. 99.

¹⁶¹¹ Trens, *María*, p. 546.

¹⁶¹² Aunque menos probable, algunos autores han sugerido que el pájaro también podría aludir al alma del pecador que, rompiendo sus lazos de su cautiverio, se refugia en manos de Jesús y María para escapar de sus perseguidores, tal como se recuerda en el versículo séptimo del salmo 124: "Nos hemos escapado de la trampa como un ave que escapa del cazador; la trampa se rompió y nosotros escapamos": Trens, *María*, p. 547.

¹⁶¹³ Según Hodne, el motivo vegetal que sostiene María cuando está acompañada del Niño, pudo haber sido inspirado por la descripción de Prudencio del Cetro de la Sabiduría, que es como una "vara viviente", que produce follaje y flores, sin extraer ningún alimento del suelo, es decir, una clara alusión al nacimiento virginal: Hodne, *The Virginity of the Virgin*, p. 60.

¹⁶¹⁴ Trens, *María*, p. 568.

¹⁶¹⁵ El autor remite al extenso estudio de De Lubac, H. *Corpus Mysticum. The Eucharist and the Church in the Middle Ages historical survey*. Notre Dame, Indiana, 2007.

¹⁶¹⁶ *Sciendum autem, quod carnis illius vel corporis spiritualis [...] sacramentum est caro vel corpus Christi, quod in ara crucis et in altari sacrificatur, et corporaliter manducatur [...] Sed materialis caro Christi, cum sit sacramentum illius*

de la Sagrada Forma considerando que Dios sacó el pan de la Tierra, aludiendo al salmo 104¹⁶¹⁷, en lugar de subrayar que el pan vivo bajó del Cielo¹⁶¹⁸. El Niño, como *corpus verum*, se presenta como la verdadera sustancia de la Eucaristía¹⁶¹⁹. Un concepto que, además, se complementó con la idea de que mediante la comunión los miembros de la iglesia se unen a Cristo¹⁶²⁰. De este modo, es natural que la memoria de María vaya unida a la de Jesús en la celebración de este sacramento, porque ya en las más primitivas oraciones recitadas se menciona constantemente a María y se la reafirma, de una manera más o menos directa, en el título de Madre de Dios¹⁶²¹. Por otro lado, también es relevante su constante mención en las memorias de los difuntos que se leían en el momento más íntimo de la Eucaristía y que constituían una especie de lista o catálogo de santos, en el que María ocupaba siempre un lugar preferente.

5.2. La Anunciación de la Virgen

La Anunciación es, conforme a González, uno de los temas más representados en el arte cristiano¹⁶²². Desde sus primeras figuraciones en las catacumbas paleocristianas¹⁶²³ ha ocupado un lugar preferente en todas las épocas artísticas y solo las escenas de la Natividad y la Adoración de los Magos la igualan durante el período medieval. No obstante, en la diócesis de Tarragona, únicamente dos edificios conservan esta escena en sus claves de bóveda: la catedral y una de las capillas de la iglesia de Santa Maria de Montblanc¹⁶²⁴.

Con este término se identifica el episodio en que el Arcángel Gabriel anuncia a la Virgen que será la Madre de Dios. Es el momento culminante de la vida de María pero también el comienzo de la misión de Cristo en la Tierra, pues en el mismo instante en que la Virgen acepta el mensaje divino, la Encarnación se materializa transformándose el verbo en carne en la persona de Jesucristo¹⁶²⁵: *et verbum caro factum est*¹⁶²⁶. Este momento aparece narrado en el Evangelio de san Lucas (1, 26-38),

spiritualis carnis, tamen vere est caro Christi: Guillermo de Saint Thierry, *De sacramento altaris*, IX; P.L., CLXXX, cols. 355 f. Cfr. Katzenellenbogen, *The sculptural programs*, pp. 14 y 109, nota 33.

¹⁶¹⁷ “Haces crecer los pastos para los animales, y las plantas que el hombre cultiva para sacar su pan de la tierra” (Sal 104, 14)

¹⁶¹⁸ Katzenellenbogen, *The sculptural programs*, p. 14.

¹⁶¹⁹ Para el autor, este concepto eucarístico que aparece en la Natividad se intensifica en la Presentación de Jesús, pues, por su propia posición, el Niño se identifica con la hostia que va a ser sacrificada en el altar: *Ibidem*.

¹⁶²⁰ *Ibidem*.

¹⁶²¹ Trens, p. 25.

¹⁶²² González Montañés, J.I. “*Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis*. Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación”, *Espacio, tiempo y forma*, 9 (1996), p. 11.

¹⁶²³ Concretamente la más antigua se encuentra en un fresco de del siglo IV de las catacumbas de santa Priscila, en Roma: Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 173.

¹⁶²⁴ Un tercer edificio podría haber tenido una Anunciación en sus claves de bóveda. Me refiero al monasterio cisterciense de Poblet, pues en el claustro se figura un ciclo redentor que creo, pudo estar inaugurado por esta escena. Sobre esta hipótesis véase el epígrafe 9.1. *El ciclo redentor del claustro del monasterio de Santa Maria de Poblet* de este capítulo.

¹⁶²⁵ Conforme a González, la Anunciación y la Encarnación pueden entenderse como un mismo acontecimiento cuya finalidad, la redención del hombre, se cumple por medio del sacrificio de Cristo en la cruz. Por los personajes que intervienen en la escena, es posible una triple interpretación, acaso cristológica, mariana y angélica, lo que hace su presencia prácticamente ineludible en cualquier ciclo dedicado a Cristo o a la Virgen y permite su uso como imagen aislada de devoción: González, *Drama e iconografía en el arte*, p. 213.

¹⁶²⁶ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/2, p. 182. González, “*Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis*”, pp. 11-12.

aunque de forma muy escueta. Sin embargo, en las fuentes apócrifas se presenta mucho más detallada su descripción, pudiéndose encontrar en: el *Protoevangelio de Santiago* (XI, 1-3), el *Evangelio Armenio de la Infancia* (V, 1-11), el *Evangelio de Pseudo-Mateo* (IX, 1-2), el *Evangelio de la Natividad de María* (IX, 1-4) y el *Evangelio de Taciano* (III, 1-8). Asimismo, Rodríguez afirma que las tradiciones medievales sobre esta leyenda y sus oportunas explicaciones teológicas inspiradas en los textos apócrifos también sirvieron para configurar su iconografía y fueron recogidas por Vicente de Beauvais en su *Speculum Historiae* y por Jacopo de la Vorágine en la *Leyenda Dorada*¹⁶²⁷. González, por su parte, añade las *Meditationes vitae Christi*, atribuidas a S. Buenaventura y la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia¹⁶²⁸.

La figuración más temprana de esta escena se encuentra en el ábside mayor de la catedral de Tarragona (figs. 2/107 y 2/108). En el primer tramo se exhibe un personaje imberbe con la cabeza ladeada, bendiciendo con la mano derecha y sosteniendo con la izquierda un báculo de color rojo que remata con una cruz plateada. Viste túnica dorada con detalles policromos en color azul y rojo. Por su parcial conservación, en un primer momento se planteó la posibilidad de identificarlo como una *Maiestas Domini*, pero un análisis minucioso alertó de que está dotado de alas que se componen por tres niveles de plumaje de colores diversos: azul en la parte superior, rojo en la central y blanco en las puntas. En mi opinión, el personaje podría identificarse como el Arcángel Gabriel y formaría parte de una Anunciación junto a la representación de la Virgen que, hoy perdida, se encontraría en el segundo tramo del ábside. De hecho, no debe resultar extraño que esta escena se presente en dos claves: Ugalde solo ha identificado un caso en el que la Virgen y el Arcángel se encuentren en una misma tortera y, además, aunque la autora no lo señala en su Tesis Doctoral, gran parte de las Anunciaciones que catalogó están figuradas en los ábsides y la nave central de los edificios que las contienen¹⁶²⁹.

Además de los personajes que intervienen en este episodio, los artistas medievales integraron una serie de objetos simbólicos, algunos de los cuales acabaron por ser prácticamente imprescindibles en la escena¹⁶³⁰. En realidad, no se trata simplemente de notaciones ambientales, sino que deben entenderse como elementos distintivos destinados a ilustrar ciertos aspectos de la condición de la Virgen o de la naturaleza del misterio de la Encarnación y su finalidad. En el caso tarraconense, a pesar de haber perdido gran parte de su figuración, conserva un objeto que es de vital importancia: el cetro que sostiene el Arcángel Gabriel y que está rematado por una cruz. De acuerdo con González, la presencia de este elemento resume en una imagen el misterio de la Encarnación y su propósito redentor, que se verá cumplido por medio del sacrificio de Cristo en la cruz¹⁶³¹. Este tipo iconográfico aparece en Occidente en el arte carolingio y ottoniano, siendo el *Codex Egberti* (980-993) uno de los ejemplos más célebres (fig. 2/456), aunque Moralejo indicó que los orígenes del motivo han de

¹⁶²⁷ Rodríguez Peinado, L. "La Anunciación". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 12 (2014), pp. 4-5.

¹⁶²⁸ González, "Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis", p. 12, nota 3.

¹⁶²⁹ Ugalde, *Una mirada al cielo*, pp. 172-175.

¹⁶³⁰ Entre otros, González destaca el jarrón con azucenas, que generalmente se interpreta como una alusión a la pureza de María; el libro que lee la Virgen cuando es sorprendida por el Arcángel, que refiere a la creencia de que se encontraba leyendo la profecía de Isaías sobre el Salvador (Is 7, 14); o la ventana por la que penetran los rayos divinos y que ilustra la metáfora de la luz que atraviesa el vidrio sin romperlo como un símil de la concepción virginal; González, "Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis", p. 15.

¹⁶³¹ *Ibidem*, p. 22.

buscarse en el arte cristiano oriental, concretamente en el copto¹⁶³², en el que se basa, afirma, todo uso de la *Handkreuz* con valor litúrgico o iconográfico¹⁶³³. Ejemplos más cercanos se encuentran también en un capitel de la puerta de Miègeville (fig. 2/457), en Saint-Sernin de Toulouse (ca. 1110-1115) y en el coro de la colegiata de Saint-Pierre de Chauvigny (fig. 2/458). En la Península, durante el románico, este mismo atributo porta Gabriel en la fachada del monasterio de Leyre, en Navarra (fig. 2/459), en los claustros de San Juan de la Peña y San Pedro el Viejo de Huesca (figs. 2/460 y 2/461), en el interior de la catedral de Jaca, así como de la iglesia de San Juan de Duero, en Soria (fig. 2/462), y de la del monasterio de San Juan de Ortega, en Burgos (fig. 2/463). Entre los ejemplos más tardíos Moralejo cita un relieve de Moarves de Ojeda, en Palencia¹⁶³⁴.

En cuanto a su sentido, el mismo autor afirma que en la representación de este cetro cruciforme se ha querido ver, en algunos casos, una intención expresiva de la significación salvífica de la Encarnación o como una alusión a la Pasión. Sin embargo, su generalización en muchos otros contextos aconseja no reconocer más que un atributo litúrgico que fue tomado por los escultores como inspiración sin reparar en su anacronismo, lo mismo que en el caso de la aparición de un segundo ángel incensando, tal como se observa en la Puerta Miègeville¹⁶³⁵. En mi opinión, la presencia de la cruz en la Anunciación tarraconense no debe verse como una insignia litúrgica sin intención, sino que, pienso, alude al carácter salvífico de la Encarnación por ser el primer acto de la Redención y por relacionarse con el dogma de la Eucaristía y de la Transubstanciación de acuerdo con el lugar que ocupa en la topografía de la catedral: en el ábside central y sobre el altar mayor. Conforme a Sayes, la Eucaristía tiene implicaciones que la vinculan estrechamente al misterio de la Encarnación como prolongación sacramental de la misma, y por ello no puede ser entendida la presencia de Cristo en este sacramento en términos de acción, sino en términos de ser, pues es la transubstanciación misma en el pan y el vino lo que lo hace presente¹⁶³⁶. El autor insiste en que la Sagrada Forma contiene el sacrificio mismo de la cruz y la misma víctima pascual que es dada a comer poder participar en él¹⁶³⁷. A pesar de que el misterio eucarístico ya aparecía descrito en la Biblia¹⁶³⁸, dada su enorme riqueza requirió una continua reflexión de la Iglesia para ahondar poco a poco en todas sus dimensiones. En este sentido, cabe destacar que en numerosas ocasiones la literatura

¹⁶³² A modo de ejemplo, el autor cita un tejido del siglo V, en el que aparece un ángel con cruz, en lo que pudo ser una Anunciación; y un marfil caucásico de influencia egipcia, del siglo VI, que presenta al arcángel anunciador con la cruz. Según indica, en la iconografía copta podría ser un signo de pertenencia al cristianismo, revestir un cierto carácter apotropaico o bien reflejar un objeto litúrgico: Moralejo Álvarez, S. "Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca". En: *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado: estudios medievales*. Zaragoza, 1977, p. 194.

¹⁶³³ Ibidem.

¹⁶³⁴ Ibidem, p. 191, nota 62.

¹⁶³⁵ Ibidem, p. 194. González, "Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis", p. 23. González, *Drama e iconografía en el arte*, p. 218.

¹⁶³⁶ Sayes, J.A. *El misterio eucarístico*. Madrid, 1986, pp. 113 y 248-249.

¹⁶³⁷ Ibidem, p. 102.

¹⁶³⁸ Ya en el Evangelio de san Juan la doctrina eucarística aparece ligada a la Encarnación: "El Padre, que me ha enviado, tiene vida, y yo vivo por él. De la misma manera, el que me coma vivirá por mí" (Jn 6, 57). Conforme a Sayes, esta es una síntesis de todo el discurso: la misión del Hijo, que proviene del Padre por la encarnación, culmina en la Eucaristía, de modo que la vida del Padre, que está en el Hijo, llega a nosotros mediante la Eucaristía. En este sentido, la doctrina eucarística del Evangelista se enraza profundamente en su cristología y, por este motivo, omite el relato de la institución de la Eucaristía en el marco de la Pasión y utiliza el mismo término que se usa en la Eucaristía (*sarx*) para hablar de la Encarnación (Jn 1, 14; Jn 4, 2): Ibidem, pp. 105-106.

exegética ha establecido paralelismos entre el momento en que el verbo se convirtió en carne en el útero de María por acción del Espíritu Santo con el momento de la misa en que se produce la conversión de las especies en el cuerpo y la sangre de Cristo¹⁶³⁹. A modo de ejemplo, san Ambrosio de Milán ofreció, en su obra *De mysteriis*, una clara exposición de la fe en la Eucaristía, en la presencia real del cuerpo y de la sangre de Cristo, afirmando que el cuerpo que consagramos es el mismo que nació de la Virgen¹⁶⁴⁰. Por otro lado, san Bernardo, en uno de sus sermones durante la Purificación de la Bienaventurada Virgen María, subraya esta misma relación: “Ofrece tu Hijo, Virgen sagrada, y presenta al Señor en el fruto bendito de tu seno virginal. Ofrece para nuestra reconciliación la víctima santa y agradable a Dios. Por todos modos aceptará Dios Padre la nueva ofrenda y preciosísima víctima, de la cual él mismo dice: “Este es mi Hijo muy amado, en quien tengo todas mis complacencias”¹⁶⁴¹. Así las cosas, la escena de la Anunciación en las bóvedas de la catedral de Tarragona situada justo encima del altar mayor pone en paralelo el momento de la Encarnación de Cristo en el vientre de María como hijo de Dios por obra del Espíritu Santo con la encarnación eucarística en las especies del cuerpo y la sangre de Cristo, en memoria de su sacrificio en la cruz en beneficio de la Salvación de la humanidad.

Respecto a esta hipótesis, considero relevante mencionar que, aunque no se han conservado las actas, algunos estudiosos han señalado que el arzobispo Berenguer de Vilademuls (1174-1194) propuso, en el Concilio de Tarragona de 1180, el sistema de datación por la Encarnación del Señor¹⁶⁴²; hecho que ha llevado a Serrano y Lozano a preguntarse si este cambio justificaría el gran número de representaciones alusivas a la Encarnación, como la Natividad, la Epifanía, la *Visitatio Sepulchri* o, por supuesto, la Anunciación¹⁶⁴³. Recordaré que, precisamente este mismo arzobispo conforme a la hipótesis de Morera, impulsó la obra de la catedral hasta completar todo el perímetro exterior del edificio y, en el interior, hasta la altura de los capiteles de las columnas¹⁶⁴⁴. El autor, además, afirma que Vilademuls finalizó el ábside con su ventanal central y los dos laterales con sus primeros arcos hasta el crucero, fechas que coinciden con la institución del cargo de sacristán menor en 1192¹⁶⁴⁵, por lo que se ha deducido que la cabecera ya estaba en uso en ese momento¹⁶⁴⁶. En este sentido y a pesar de que las bóvedas de crucería del ábside central fueron levantadas durante los primeros años del siglo XIII, es posible que el programa iconográfico estuviera establecido con anterioridad, pues la escena de la Anunciación presenta una clara concomitancia con

¹⁶³⁹ Favà, “El retaule eucarístic de Vilafermosa”, p. 116.

¹⁶⁴⁰ Sayes, *El misterio eucarístico*, p. 133.

¹⁶⁴¹ San Bernardo de Claraval, *Sermón en la Purificación de la Bienaventurada María*, 3, 2. Cfr. Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 173.

¹⁶⁴² Sobre los intereses políticos y religiosos de este acto: Mundó, A.M. “El Concilio de Tarragona de 1180: dels anys dels reïns francs als de l’encarnació”. *Analecta Sacra Tarraconensia*, 67/1 (1994), pp. 23-43.

¹⁶⁴³ Lozano López, E. Serrano Coll, M. “Patronage at the Cathedral of Tarragona”: cult and residential space”. En: Camps, J. Castiñeiras, M. McNeil, J. (eds.). *Romanesque patrons and processes. Design and instrumentality in the Art and Architecture of Romanesque Europe*. London, New York, 2018, pp. 211 y 217. Cabe decir que en la catedral de Tarragona la festividad de la Anunciación a María era una de las más relevantes y ya se celebraba con la categoría de doble mayor en el siglo XIV: Tomás, *El culto y la liturgia*, p. 138.

¹⁶⁴⁴ Morera, *Tarragona antigua y moderna*, p. 67. Cfr. Lozano; Serrano, “Patronage at the Cathedral”, p. 211.

¹⁶⁴⁵ Morera, *Tarragona cristiana*, I, pp. 605 y doc. 44, pp. XL-XLI.

¹⁶⁴⁶ Lozano; Serrano, “Patronage at the Cathedral”, p. 211. Lozano López, E. García de Castro Valdés, C. “Tecla, Pablo y el frontal del altar de la catedral de Tarragona en el contexto creativo del tardorrománico hispano: propuesta de datación e interpretación”. *Anuario de Estudios Medievales*, 49/2 (2019), p. 673.

el único capitel del ábside que ha sido decorado con un ciclo narrativo y en el que figura la Salvación (figs. 2/99a, 2/99b y 2/99c)¹⁶⁴⁷. De izquierda a derecha pueden identificarse dos serafines, la Creación de Eva, la Reprobación de Dios a Adán y Eva tras el Pecado Original, las Ofrendas de Caín y Abel y, finalmente, la Visita de las Marías al Sepulcro, de modo que la figuración del primer acto de la Redención en las claves de los dos tramos de bóveda del ábside completaría este ciclo salvífico. Además, conceptualmente, existiría una contraposición entre Eva, figura de la seducción en el origen del pecado, y María, considerada como la Nueva Eva que libera al género humano de la muerte¹⁶⁴⁸, una idea que ya expresó san Ireneo en su obra *Contra los Herejes*: “En correspondencia encontramos también obediente a María la Virgen, cuando dice: “He aquí tu sierva, Señor: hágase en mí según tu palabra” (Lc 1, 38); a Eva en cambio indócil, pues desobedeció siendo aún virgen. Porque como aquélla, tuvo un marido, Adán, pero aún era virgen –pues “estaban ambos desnudos” en el paraíso “pero no sentían vergüenza” (Gén 2, 25), porque apenas creados no conocían la procreación; pues convenía que primero se desarrollasen antes de multiplicarse (Gén 1, 28)–, habiendo desobedecido, se hizo causa de muerte para sí y para toda la humanidad; así también María, teniendo a un varón como marido pero siendo virgen como aquélla, habiendo obedecido se hizo causa de salvación para sí misma y para toda la humanidad (Heb 5, 9). Y por eso la Ley llama desposada con un hombre, aunque sea aún virgen, a la mujer desposada (Dt 22, 23-24), significando la recirculación que hay de María a Eva, porque no se desataría de otro modo lo que está atado, sino siguiendo el modo inverso de la atadura, de modo que primero se desaten los primeros nudos, luego los segundos, los cuales a su vez liberan los primeros. Así el primer nudo es desatado después del segundo, y así el segundo desata el primero. [...] Así también el nudo de la desobediencia de Eva se desató por la obediencia de María; pues lo que la virgen Eva ató por su incredulidad, la Virgen María lo desató por su fe”¹⁶⁴⁹.

Más tardía es la segunda clave de bóveda de la diócesis tarraconense que presenta la escena de la Anunciación y que se encuentra en la iglesia de Santa Maria de Montblanc¹⁶⁵⁰, concretamente en la capilla contigua a la axial, en el lado del Evangelio

¹⁶⁴⁷ En el capítulo anterior de esta tesis doctoral se ha propuesto la posibilidad de que la policromía en las bóvedas de crucería fuera aplicada en el mismo momento en que se estaban erigiendo, pues, conforme a Vuilleumard, se evitaba el coste adicional que representaría la reconstrucción de los andamios. Lo más probable es que la policromía fuera escogida previamente y aplicada antes de desmontar toda la estructura. En el caso de la catedral de Tarragona, la Anunciación se habría pintado durante los primeros años del siglo XIII, es decir, prácticamente de forma coetánea a la talla del capitel mencionado en el que se figuran escenas de la Salvación. No obstante, no es posible corroborar documentalmente esta cronología por lo que cabe la posibilidad de que fueran pintadas *a posteriori*. En este sentido, se ha conservado una noticia referente al coro y al presbiterio, en la que se especifica que en el año 1449 un tal Paladella recibió *III lls., XVIII sous* por la pintura de una *Salutació*, es decir, una Anunciación. En realidad, resulta extraño que en ella no se haga ninguna alusión a las bóvedas, que serían las que recibirían la decoración, ni a la gran estructura de andamios que debieron de construirse para poder pintarlas; por este motivo creo que es poco probable que esta referencia aluda directamente a las claves de bóveda a aquí analizadas. Este documento lo transcribe Capdevila, S. *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars*. Barcelona, 1935, p. 29.

¹⁶⁴⁸ Aunque en una cronología más avanzada, Fra Angelico también contrapone a las dos mujeres en su obra del Museo del Prado en la que Adán y Eva son expulsados del Paraíso mientras tiene lugar el anuncio del ángel a María: Rodríguez, “La Anunciación”, p. 4.

¹⁶⁴⁹ San Ireneo de Lyon. *Contra los Herejes*, 3, 22, 2. Biblioteca Católica Digital: https://mercaba.org/TESORO/IRENEO/00_Sumario.htm [consultado por última vez el 19/07/2021].

¹⁶⁵⁰ Cabe decir que la primera clave de bóveda de la nave de la iglesia también figura una Anunciación. Sin embargo su datación a finales del siglo XIV la sitúa fuera de los límites cronológicos de esta tesis doctoral: Felip, “L’església gòtica de Santa Maria”, p. 80.

que fue dedicada precisamente a este episodio bíblico (figs. 2/335a y 2/335b)¹⁶⁵¹. Aquí, el maestro optó por presentar la escena en una única tortera. La Virgen, figurada de pie y visiblemente turbada por el *hanchement* que acusa su cuerpo, escucha las palabras que le dirige el Arcángel Gabriel. Vestida con túnica y manto, sostiene en su mano izquierda un libro en el que según algunos exégetas lee y medita sobre las palabras del profeta Isaías¹⁶⁵², mientras muestra la palma de su diestra en señal de sorpresa ante el anuncio divino o como gesto de aceptación de su misión corredentora. El arcángel Gabriel, ataviado también con túnica y manto, evidencia una actitud más activa, con las alas desplegadas y de pie frente su receptora, transmitiendo a María el mensaje divino como indica el gesto oratorio que realiza con su mano derecha y sosteniendo con la izquierda una filacteria que no conserva ninguna inscripción¹⁶⁵³. Entre las dos figuras, en la parte inferior de la tortera, se sitúa el jarrón habitual con lirios, probablemente en alusión a la castidad de María como virgen¹⁶⁵⁴.

Esta composición que, conforme a Español, era bastante genérica en la época, resultó ser muy similar a la utilizada en el frontal eucarístico presidido por la Virgen con el Niño del monasterio de Vallbona de les Monges, obra de Guillem Seguer (fig. 2/294). Precisamente, la atribución de la talla de esta clave de bóveda al maestro ha permitido a la autora dudar de la cronología defendida por Felip para la construcción de este sector de la iglesia y proponer una fecha cercana a 1340 para la erección de esta capilla, pues el maestro consta viviendo en Montblanc durante los años 1341, 1342 y 1348¹⁶⁵⁵. Esta hipótesis, además, concuerda con las disposiciones del testamento de Jaume Marçal, firmado en 1339 en la ciudad de Lleida¹⁶⁵⁶. En el documento legó doscientos sueldos de Barcelona, censales sin impuestos, para la construcción de una capilla en la iglesia de Santa Maria de Montblanc, la cual debía estar dotada de todo lo necesario y estar dedicada a la Anunciación, siempre y cuando esta advocación no existiera previamente, pues de ser así, los albaceas estarían facultados a escoger otra diferente¹⁶⁵⁷. Finalmente, la capilla instituida por Marçal fue dedicada a los santos

¹⁶⁵¹ En la descripción de capillas y beneficios del documento sin clasificar conservado en el Archivo Parroquial de Montblanc, conocido como *Sequntur beneficia eclesiastica instituta et fundata in ecclesia maiori marie villa de Montblanc*, denomina a esta capilla “de la beata Maria de Març”, es decir, que alude efectivamente a la Virgen de la Anunciación, puesto que esta efeméride se celebraba el 25 de marzo: *Ibidem*, p. 89. Asimismo, en las visitas pastorales de 1445, 1450 y 1485, el altar todavía consta dedicada a este episodio bíblico: Sans, “Visites pastorals a Montblanc”, pp. 33, 38 y 51.

¹⁶⁵² “Pues el Señor mismo os va a dar una señal: La joven está encinta y va a tener un hijo, al que pondrá por nombre Emanuel” (Is 7, 14). Esta creencia contaba con testimonios literarios y artísticos desde la época carolingia, por ejemplo, el poema *Krist* o un marfil de la escuela de Metz. En la Edad Media, esta idea se recoge en las *Meditationes Vitae Christi* del Pseudo-Buenaventura y en la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, quien además apuntó un doble significado siguiendo al Pseudo-Mateo, en el que el libro sería también un atributo de la sabiduría de la Virgen: González, “*Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis*”, p. 15.

¹⁶⁵³ De forma general, en la filacteria solían escribirse las palabras de la salutación *Ave Maria Gratia Plena*: Rodríguez, “La Anunciación”, p. 2.

¹⁶⁵⁴ Hodne, *The Virginity of the Virgin*, p. 77.

¹⁶⁵⁵ Español, *Guillem Seguer de Montblanc*, p. 78. Sobre el proceso constructivo de la iglesia de Santa Maria de Montblanc remito al capítulo 5.3. *Santa Maria de Montblanc* de la presente tesis doctoral.

¹⁶⁵⁶ Transcribe el documento completo Liaño Martínez, E. “El testamento de Jaume Marçal de Montblanc”. *Universitas Tarraconensis. Revista de Geografia, Història i Filosofia*, 1 (1976), pp. 87-90.

¹⁶⁵⁷ Sánchez Real argumentó que esta previsión de Jaume Marçal se debió al desconocimiento del estado de la obra, puesto que el testamento se firmó en Lleida, ciudad en la que debía de vivir: Sánchez Real, J. “Jaime Marçal y Santa María de Montblanc”. *Bulletí Arqueològic*, 3 (1981), p. 11. Sin embargo, Español señala otra posibilidad: quizá en una fecha cercana a 1339 se habría empezado la construcción del nuevo edificio y, en consecuencia, el donante desconocía tanto la marcha del nuevo proyecto como las titularidades de entre las fundaciones existentes en la antigua iglesia que serían trasladadas a la nueva a medida que se avanzara con la obra: Español, *Guillem Seguer de Montblanc*, p. 79.

Berdardo y Bernabé pues, como ya debía de sospechar durante la redacción de su testamento, ya existía una advocada a la Anunciación¹⁶⁵⁸. Precisamente, la capilla aquí analizada está decorada profusamente con escudos heráldicos en el cuerpo de la clave, los nervios, muros y capiteles, que ensalzan a las familias comitentes. En el campo del primero exhibe un marco, supuestamente de oro, que es el que se ha atribuido a la familia March¹⁶⁵⁹; y, en el del segundo, un mueble que sigue todavía hoy sin identificar. Este presenta un aspecto similar a una silla, aunque también podría recordar a un rastrillo de fortaleza, figurados con un solo arco, un rectángulo macizo como pieza transversal de la que asoman por debajo dos pequeños colgantes como borlas; una barjuleta, que se suele representar de forma trapezoidal o pentagonal, con asa y adornos colgantes; o una esportilla, una especie de bolsa rectangular, hecha de piel, con larga correa para llevarla en bandolera y con flecos o colgantes en el borde inferior que utilizaban los peregrinos u otros caminantes¹⁶⁶⁰.

¹⁶⁵⁸ Véase el epígrafe 7.5. *San Bernardo abad* del presente capítulo.

¹⁶⁵⁹ De Riquer, *Heráldica catalana*, I, p. 289; II, p. 546.

¹⁶⁶⁰ Menéndez Pidal, F. "Muebles raros y equívocos de la heráldica española". *Príncipe de Viana*, 241 (2007), pp. 482-488.

6. ÁNGELES

El término ángel se utiliza de manera imprecisa para aludir a un extenso número de seres celestiales que conforman coro angelical. Son parte de la corte de Dios, a quien adoran y ayudan como intermediarios con los hombres transmitiéndoles sus instrucciones. Una función que puede entereverse, por ejemplo, en el texto del Apocalipsis¹⁶⁶¹. Los ángeles no constituyen un bloque uniforme, sino que son un conjunto de seres diferenciados que se rigen por una estricta jerarquía. De hecho, ya en el relato bíblico de san Pablo es posible observar la existencia de diferentes criaturas angélicas, tal como se deduce de un versículo de sus cartas a los Colosenses: “porque en él fueron creadas todas las cosas, las que hay en los cielos y las que hay en la tierra, visibles e invisibles; sean tronos, sean dominios, sean principados, sean potestades; todo fue creado por medio de él y para él” (Colosenses 1, 16).

Conforme a Poirel, los teólogos griegos fueron los primeros en debatir la jerarquía angélica, acordando enumerar nueve coros o categorías de ángeles, según los diferentes nombres identificados en las Escrituras, y postulando que entre ellos diferían en función y dignidad¹⁶⁶². Sin embargo, fue el Pseudo-Dionisio Areopagita¹⁶⁶³ quien, partiendo de los textos bíblicos, definió y codificó las nueve jerarquías angélicas en su tratado *De Coelesti Hierarchia*, escrito a principios del siglo VI. Este fue introducido en Occidente por el papa Gregorio Magno¹⁶⁶⁴ y traducido al latín hacia el año 870 por Juan Escoto Eriugena, aunque no fue hasta el comentario de Hugo de san Víctor que la influencia del Pseudo-Dionisio se impuso indiscutiblemente¹⁶⁶⁵. El teólogo dividió el mundo celestial en tres tríadas, que a su vez se subdividen en tres coros compuestos por superiores, inferiores e intermediarios; reflejando en su propia estructura el misterio trinitario¹⁶⁶⁶. En el primer orden, los consejeros, se sitúan los Serafines, los Querubines y los Tronos; en el segundo, los gobernadores, están las Dominaciones, los Principados y las Potestades; y en el tercero y último, los ministros, que son las Virtudes, los Arcángeles y los Ángeles¹⁶⁶⁷. Cada uno de ellos desempeñaba una función y presentaba, en principio, unos atributos distintos que Dridon y Cloquet trataron de sistematizar a finales del siglo XIX¹⁶⁶⁸. En

¹⁶⁶¹ A modo de ejemplo véase el capítulo 4 del Apocalipsis.

¹⁶⁶² Poirel, D. “L’ange gothique”. En: Bos, A.; Dectot, X. *L’architecture gothique au service de la liturgie. Actes du colloque organisé à la Fondation Singer-Polignac (Paris) le jeudi 24 octobre 2002*. Turnhout, 2003, p. 119.

¹⁶⁶³ Conforme a Poirel, el Pseudo-Dionisio Areopagita pudo ser un teólogo sirio del siglo V o VI que se hizo pasar por Dionisio de Areópago, el ateniense convertido al cristianismo por san Pablo durante su estancia en Atenas y que se menciona en los Hechos de los Apóstoles: “Entonces Pablo los dejó. Sin embargo, algunos le siguieron y creyeron. Entre ellos estaba Dionisio, que era miembro del Areópago, y también una mujer llamada Damaris, y otros más” (Hechos 17, 33-34). Bajo este pseudónimo, transmitió una sofisticada enseñanza sobre Dios, los ángeles y la Iglesia, que combinaba la herencia de la teología de los Padres Capadocios con el pensamiento neoplatónico del filósofo Proclus. Precisamente su tratado sobre la Jerarquía Celestial fue el más influyente escrito sobre los ángeles: *Ibidem*, pp. 128-129.

¹⁶⁶⁴ Sobre los textos escritos por el papa sobre la jerarquía angelical y su comparación con el Pseudo-Dionisio Areopagita véase: *Ibidem*, pp. 119-128.

¹⁶⁶⁵ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/1, pp. 62-63. Poirel, “L’ange gothique”, p. 130.

¹⁶⁶⁶ Poirel, “L’ange gothique”, p. 129.

¹⁶⁶⁷ Son numerosos los estudios que hablan sobre las jerarquías angélicas del Pseudo-Dionisio Areopagita. En esta tesis doctoral sigo a: Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/1, pp. 62-65. González Hernando, I. “Los ángeles”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 1 (2009), pp. 2-4.

¹⁶⁶⁸ Didron, A. N. *Christian iconography. The History of Christian Art in the Middle Ages*. Vol. II. Nueva York, 1886, pp. 85-108. Cloquet, L. *Éléments d’iconographie chrétienne. Types symboliques*. Lille, 1890, pp. 149-172. Cfr. González, “Los ángeles”, p. 2.

este sentido, los Serafines, inspirados en la visión de Isaías¹⁶⁶⁹, suelen representarse con seis alas y se asocian al fuego y al color rojo. Los Querubines, tomados del texto de Ezequiel¹⁶⁷⁰, presentan cuatro alas con ojos y se asocian al color azul. Los Tronos, también inspirados por las profecías de Ezequiel¹⁶⁷¹, se reconocen por las ruedas llenas de ojos y, en ocasiones, por las alas y el fuego. En cuanto a Dominaciones, Principados, Potestades y Virtudes, no fueron objeto de representación por lo que tampoco presentan una iconografía predefinida, aunque Réau indicó que las Dominaciones suelen portar un cetro y corona, salvo que lleven casco y empuñen una espada; las Virtudes, un libro; y los Principados están vestidos bien como guerreros, bien como diáconos, y llevan un lirio en flor¹⁶⁷². Los Arcángeles¹⁶⁷³, Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealtiel, Baraquiél y Jehudiel, suelen ser representados como jefes de la milicia celeste, con indumentaria militar, nimbados y alados¹⁶⁷⁴. Por último, los ángeles, considerados ministros ordinarios de la providencia divina, presentan un tipo iconográfico más claro por ser los seres que más frecuentemente acompañan distintas escenas cristianas. Conforme a González, son las dos actividades básicas que desempeñan, asistir y adorar, las que definen su iconografía¹⁶⁷⁵. Los ángeles en acción actúan como mensajeros que intermedian en la relación de la divinidad con los hombres. De este modo, a veces transmiten la palabra de Dios, actuando como ángeles anunciadores, otras ejecutan un castigo divino, y en ocasiones ayudan a personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, mártires, santos e, incluso, a la humanidad¹⁶⁷⁶. Por otro lado, los ángeles en adoración, como parte de la corte celestial, glorifican, alaban e inciensan a la divinidad. Siguiendo el Salmo 148¹⁶⁷⁷, adoran de forma incesante a Dios, recordando así a los fieles la majestuosidad y grandeza de la divinidad.

De acuerdo con González, en la representación de los ángeles se acabó imponiendo una iconografía antropomorfa y, aunque podían ser representados en forma de niño

¹⁶⁶⁹ “El año en que murió el rey Ozías, vi al Señor sentado en un trono muy alto; el borde de su manto llenaba el templo. Unos seres como de fuego estaban por encima de él. Cada uno tenía seis alas. Con dos alas se cubrían la cara, con otras dos se cubrían la parte inferior del cuerpo y con las otras dos volaban. Y se decían el uno al otro: Santo, santo, santo es el Señor todopoderoso; toda la tierra está llena de su gloria” (Is 6, 1-3).

¹⁶⁷⁰ “Eran los mismos seres alados que yo había visto debajo del Dios de Israel, junto al río Quebar. Entonces me di cuenta de lo que eran. Cada uno de ellos tenía cuatro caras y cuatro alas, y debajo de las alas se veía algo parecido a manos de hombre. Las caras tenían la misma apariencia que las de los seres alados que yo había visto junto al río Quebar. Cada uno avanzaba de frente” (Ez 10, 20-22)

¹⁶⁷¹ “Miré a aquellos seres y vi que en el suelo, junto a cada uno de ellos, había una rueda. Las cuatro ruedas eran iguales y, por la manera en que estaban hechas, brillaban como el topacio. Parecía como si dentro de cada rueda hubiera otra rueda. Podían avanzar en cualquiera de las cuatro direcciones, sin tener que volverse. Vi que las cuatro ruedas tenían sus aros, y que alrededor estaban llenas de reflejos” (Ez 1, 15-18).

¹⁶⁷² Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/1, p. 65.

¹⁶⁷³ De acuerdo con González, el término arcángel significa ángel superior, por lo que su diferencia con los ángeles debe entenderse como la que existe entre obispos y arzobispos: González, “Los ángeles”, p. 2.

¹⁶⁷⁴ De forma general se han establecido un total de siete arcángeles, un número sagrado que es símbolo de la universalidad. Entre ellos, Gabriel y Miguel desarrollaron en Occidente una iconografía propia y también fueron los más conocidos, pues el primero aparece en el Evangelio de Lucas (Lc 1, 19 y 26), y el segundo en el Apocalipsis (Ap 12, 7). Por otro lado, a Rafael se lo menciona en el Libro de Tobías (Tobit 12, 15), a Uriel en el Libro de Enoc (1 Enoc 20, 1) y el IV Libro de Esdras, en el que también aparecen Sealtiel, Baraquiél y Jehudiel. El nombre de los tres últimos puede variar según las fuentes, pues el primero se convierte en Zeadkiel, el segundo en Maltiel y el tercero en Jofiel: Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/1, p. 65. González, “Los ángeles”, p. 2.

¹⁶⁷⁵ González, “Los ángeles”, p. 3.

¹⁶⁷⁶ Su participación aparece en numerosos episodios sagrados, tanto de fuentes bíblicas como extra-bíblicas. A modo de ejemplo, entre las primeras pueden citarse los pasajes del Génesis 18, 19, 22, 32; del Libro I Reyes 19; o en los Hechos de los Apóstoles 12. Entre las segundas, destacan en diversos pasajes de los Evangelios Apócrifos, en la Leyenda Dorada y en las vidas de santos: Ibidem.

¹⁶⁷⁷ ¡Aleluya! ¡Alabad al Señor desde el cielo! ¡Alabad al Señor desde lo alto! ¡Alabadle vosotros, todos sus ángeles! ¡Alabadle vosotros, ejércitos del cielo! (Salmos 148, 1-2).

o de doncella, en el occidente medieval se tendió a presentarlos como varones adolescentes, generalmente imberbes y rubios, destacando su belleza y juventud. Entre sus atributos más característicos destacan la luz y las alas por influencia de las visiones proféticas de Ezequiel y de las Niké de la mitología griega¹⁶⁷⁸, y, a pesar de no ser imprescindibles, también pueden portar nimbo circular, un cetro y una esfera celeste. En cuanto a su vestimenta, fue variando a lo largo de la Edad Media: en el primer arte cristiano suelen vestir túnica blanca, símbolo de pureza y de luz; en el arte bizantino suelen estar ataviados con fastuosos trajes que imitan a los de la corte imperial y con las manos veladas en signo de respeto; y, a partir del siglo XIII, por influencia de la liturgia, comienzan a representarse con capa y dalmática, agitando incensarios o sosteniendo cirios.

En la diócesis de Tarragona, si bien su representación en capiteles y cimacios es frecuente y numerosa, no es posible decir lo mismo en las claves de bóveda, pues únicamente se ha identificado una tortera en la que se labró la imagen de un ángel¹⁶⁷⁹, la correspondiente al presbiterio de la iglesia del monasterio de Santa Maria de Vallbona de les Monges (fig. 2/273). Enmarcado por una cenefa decorada con motivos florales, un ángel nimbado, representado de cuerpo entero y con las alas desplegadas, que sobrepasan en su parte superior el marco decorativo que lo envuelve, viste túnica y sostiene con su mano derecha lo que parece ser un cirio. Se trata, entonces, de un ángel ceroferario que, junto a los adorantes y los turiferarios, rendía honores a Dios, a la Virgen María y a los santos¹⁶⁸⁰. Pero sobre todo, estos tres tipos iconográficos reviven la liturgia celeste en la Tierra y esa liturgia les sitúa en un lugar privilegiado dentro de las representaciones icónicas¹⁶⁸¹. Un claro ejemplo de esta correspondencia litúrgica es, conforme a Cabié, la incorporación del *Sanctus* como evocación del himno celestial inspirado en la visión de Isaías (Is 6, 1-13)¹⁶⁸². La alabanza de la Iglesia en el momento en que se celebra la Eucaristía se une a la de los ángeles, por lo que la frontera entre la tierra y el cielo desaparece. Asimismo, añadió, los ángeles son los diáconos de la liturgia del cielo, igual que los diáconos son en cierto modo los ángeles de la liturgia de este mundo pues, como su nombre *diaconi* indica, se definen por una función de servicio, la misma que desempeñan los ángeles según el Apocalipsis¹⁶⁸³.

Conforme a Cots, los ceroferarios también acompañaban a los cortejos fúnebres¹⁶⁸⁴. En este sentido recordaré que una de las fuentes de la iconografía angélica fue la Niké, diosa de la victoria en la mitología griega, que solía colocarse sobre los sepulcros

¹⁶⁷⁸ González, "Los ángeles", p. 4.

¹⁶⁷⁹ Es necesario aclarar que en las claves de bóveda tarraconenses también fueron labrados el arcángel Gabriel en el presbiterio de la catedral de Tarragona como parte de una Anunciación; un serafín en la sala capitular del monasterio de Poblet; un san Miguel Psicopompo, también en la sala capitular del mismo cenobio cisterciense; y tres san Miguel matando al dragón. El primero, ha sido estudiado en el epígrafe anterior. En cuanto a los dos siguientes, correspondientes a la sala capitular de Poblet, se analizarán de forma conjunta por formar parte de un ciclo iconográfico en el epígrafe 9.2. *El ciclo salvífico de la sala capitular del monasterio de Santa Maria de Poblet*. Por último, la iconografía del arcángel san Miguel se estudiará de forma individual en el siguiente apartado.

¹⁶⁸⁰ Cots Morató, F.P. "El tipo iconográfico de los ángeles adoradores. Reflexiones introductorias". En: Zafra Molina, R.; Azanza López, J.J. (coords.). *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Pamplona, 2011, pp. 229-239. Idem. "El tipo iconográfico de los ángeles ceroferarios y turiferarios". En: Martínez Pereira, A.; Osuna, I.; Infantes, V. (eds.). *Palabras, Símbolos, Emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*. Madrid, 2013, pp. 215-223.

¹⁶⁸¹ Cots, "El tipo iconográfico de los ángeles ceroferarios", p. 222.

¹⁶⁸² Cabié, R. "Les anges dans la liturgie". *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 28 (1997), p. 6.

¹⁶⁸³ Ibidem, p. 7.

¹⁶⁸⁴ Cots, "El tipo iconográfico de los ángeles ceroferarios", p. 216.

precisamente como triunfo sobre la muerte¹⁶⁸⁵. En Roma, especialmente durante la República, los entierros solían celebrarse de noche, por lo que acompañaban a la comitiva con cirios, una tradición que bajo el Imperio, a pesar de celebrar los sepelios durante el día, se mantuvo la presencia de los ceroferarios como un honor al difunto¹⁶⁸⁶. Además, añade Righetti, se les atribuía la virtud mágica de alejar los demonios, que se creía que habitaban en lugares de muerte y corrupción¹⁶⁸⁷. A pesar de ciertas reticencias¹⁶⁸⁸, la iglesia cristiana mantuvo esta costumbre, admitiendo en la liturgia el encender cirios frente los iconos de Cristo, la Virgen y de los santos, de los sepulcros de los mártires como acto de honor tributado a sus reliquias y en los últimos honores profesados a los difuntos. De hecho, consta que durante la Edad Media y Moderna los miembros de las cofradías acompañaban a sus difuntos portando velas encendidas¹⁶⁸⁹.

En este sentido, es especialmente relevante el lugar que ocupa este ángel ceroferario de la clave de Vallbona de les Monges, pues fue colocado sobre el altar mayor y los sarcófagos de la reina Violante de Hungría y de la princesa Sancha, por lo que podría estar rindiendo honores perpetuamente a las difuntas confiriéndole el carácter celestial del lugar donde residen y que es propio de las finadas (figs. 2/262, 2/263a y 2/263b)¹⁶⁹⁰. La colocación de lámparas frente a las imágenes y sepulturas fue en la sociedad romana una práctica muy común, pues así se honraba a las estatuas de los dioses y de los emperadores delante de los cuales los cirios encendidos significaban el obsequio de sus devotos y súbditos¹⁶⁹¹. En mi opinión, la elección de este recurso iconográfico para el presbiterio de la iglesia no fue aleatoria y debió de pensarse y realizarse al poco de conocerse la función funeraria que iba a asumir este ámbito, si bien antes del traslado definitivo de los cuerpos de las difuntas el 23 de octubre de 1275¹⁶⁹², y con la intención de perpetuar su memoria y sus honores de forma permanente.

¹⁶⁸⁵ Cots, “El tipo iconográfico de los ángeles adoradores”, p. 231.

¹⁶⁸⁶ Righetti, *Historia de la liturgia*, I, p. 994. Cots, “El tipo iconográfico de los ángeles ceroferarios”, p. 216.

¹⁶⁸⁷ Righetti, *Historia de la liturgia*, I, p. 363.

¹⁶⁸⁸ Según indica Righetti, en el Concilio de Elvira, celebrado en el año 303, se hizo una expresa prohibición al uso de cirios: *cereos per diem placuit in coemeteño non incendi; inquietandi enim sanctorum spiritus non sunt*. No obstante, esta prohibición debió de tener poco éxito, porque en los testimonios escritos contemporáneos se siguen describiendo los honores fúnebres a laicos distinguidos y a obispos con hachas y luces: *Ibidem*, I, pp. 363-364.

¹⁶⁸⁹ Así lo indican, entre otras, las ordenanzas de la cofradía de san Eloy de Valencia de 1298, en las que se mandaba a los cofrades acompañar a la tumba de su compañero difunto con un cirio de media libra: *Item stablim et ordenam que en la mort dalcu de nos totz los ferrers menescalchs et argenters sien al soterrar daquell qui mort será et porten cascun un ciri de mija liura que crem et que negu no port ni soterré lo dit defunct sino aquells qui serán dels dits mesters nostres*. El texto transcrito se encuentra en: Bofarull, M. *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón. Gremios y cofradías de la antigua Corona de Aragón*. Vol. XL. Barcelona, 1875, doc. IV, pp. 23-27, especialmente p. 24. Cfr. Cots, “El tipo iconográfico de los ángeles ceroferarios”, p. 216.

¹⁶⁹⁰ Cots, “El tipo iconográfico de los ángeles ceroferarios”, p. 216.

¹⁶⁹¹ Así también se distinguían algunos altos cargos de funcionarios del Estado, los cuales tuvieron el privilegio de ser precedidos por portadores de antorchas o cirios: Righetti, *Historia de la liturgia*, I, pp. 362-363.

¹⁶⁹² Recordaré que el traslado de los restos de la reina Violante de Hungría y de su hija Sancha a unos sencillos sarcófagos empotrados a derecha e izquierda del presbiterio constan en un calendario del monasterio, fechado en el siglo XIV, que todavía se conserva en la actualidad: Piquer i Jover, J.J. *Abaciologi de Vallbona. Història del Monestir 1153/1990*. Vallbona de les Monges, 1990, p. 96.

6.1. San Miguel matando al dragón

El culto a los ángeles, entendido como la veneración y la imploración de su protección en la oración pública, manifestado en un día señalado en el calendario pastoral no fue conmemorado litúrgicamente hasta la Alta Edad Media, pues las fiestas de los santos y mártires solían celebrarse en el aniversario de su muerte o *dies natalis*, cuando inician su vida eterna y participan en la glorificación de Dios¹⁶⁹³. Para los ángeles no es posible hablar ni de *dies natalis* ni de sepulturas en las que rendir homenaje, por lo que se estableció el día del aniversario de la consagración de sus iglesias en el calendario pastoral como el festivo en el que los fieles acudían para encomendarse a su protección. No obstante, su presencia en la liturgia es muy anterior, pues, como he indicado, se consideraban figuras esenciales de la corte celestial que presentan ante Dios las oraciones y los esfuerzos de los hombres¹⁶⁹⁴, y actúan como mensajeros de los anuncios divinos y de sus castigos, como se desprende del Antiguo Testamento y del Apocalipsis. Por otra parte, la devoción privada de los fieles y la oración para implorar su protección es también antigua, pues ya se expresaba en el tratado *De viduis* de san Ambrosio en el que puede leerse: *obsecrandi sunt angeli pro nobis, qui nobis ad praesidium dati sunt*¹⁶⁹⁵.

El día de san Miguel se estableció en Bizancio el 8 de noviembre, en conmemoración de la dedicación al arcángel del primer templo erigido en su honor en Constantinopla. Sin embargo, en Occidente, se impuso el 29 de septiembre como celebración del aniversario de la culminación de la basílica más antigua de Roma y de la que actualmente no se conserva ningún vestigio. Construida seguramente en el siglo V, se encontraba en la séptima milla de la Via Salaria, en la actual zona del Castel Giubileo, y consta que era frecuentada por los peregrinos en el siglo VII¹⁶⁹⁶. De forma general, estos edificios solían presentar su origen vinculado a una manifestación del arcángel divino¹⁶⁹⁷. Así ocurrió en el monte Galgano, en Apulia, donde tras la aparición de san Miguel en el siglo V se erigió un santuario en su honor en el que se conservó un trozo del velo dejado por el arcángel y el mármol donde había puesto el pie¹⁶⁹⁸. Una fundación similar ocurrió en Mont Saint-Michel, en Normandía, cuya revelación del arcángel a san Auberto, obispo de Avranches, conllevó la construcción de una iglesia en la que se conserva desde el siglo XI el escudo y la espada del arcángel¹⁶⁹⁹. En la Península Ibérica, aunque consta la veneración al arcángel en la

¹⁶⁹³ Cabié, “Les anges dans la liturgie”, p. 5 y 8.

¹⁶⁹⁴ Así se lo indica el arcángel Rafael a Tobías: “Pues bien, Tobit, mientras tú y Sara orabais, yo presentaba vuestras oraciones ante la presencia gloriosa del Señor, para que él las tuviera en cuenta. Y lo mismo hacía yo mientras tú enterrabas a los muertos. Aquella vez, cuando no dudaste en levantarte y dejar servida la comida para ir a enterrar a aquel muerto, Dios me envió a ponerte a prueba. Y ahora también me ha enviado Dios a sanarte, lo mismo que a Sara, tu nuera. Yo soy Rafael, uno de los siete ángeles que están al servicio del Señor y que pueden entrar ante su presencia gloriosa” (Tobit 12, 12-15)

¹⁶⁹⁵ San Ambrosio. *De viduis*, 9, 55; PL 16, 251. En: *Corpus Corporum. Repositorium operum Latinorum apud universitatem turicensem*. Universidad de Zúrich: http://sglpmlat.uzh.ch/MLS/xfromcc.php?tabelle=Ambrosius_Mediolanensis_cps2&rumpfid=Ambrosius_Mediolanensis_cps2,%20De%20viduis,%20%20%209&id=Ambrosius_Mediolanensis_cps2,%20De%20viduis,%20%20%209&level=&corpus=2¤t_title=CAPUT%20XIV [Consultado por última vez el 4/09/2021].

¹⁶⁹⁶ Conforme a Cabié, esta colina se conocía con el nombre de *Mons Sancti Angeli* hasta el siglo XIV: Cabié, “Les anges dans la liturgie”, p. 8.

¹⁶⁹⁷ *Ibidem*, p. 8.

¹⁶⁹⁸ Concretamente, Réau indica que la aparición ocurrió el 8 de mayo del año 492, fecha consagrada a su festividad: Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/1, p. 68.

¹⁶⁹⁹ Español Bertran, F. “Culte et iconographie de l'architecture dédiés a Saint Michel en Catalogne”. *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 28 (1997), p. 175.

iglesia de San Miguel de Pedroso desde el siglo VIII¹⁷⁰⁰, no fue hasta los siglos IX-X, cuando los pasionarios y los calendarios pastorales incorporaron la fiesta de san Miguel el 29 de septiembre y se constata que todos los reinos cristianos presentaban iglesias y santuarios dedicados en su honor.

Con anterioridad, la devoción al arcángel ya se había impuesto en Oriente, principalmente en Frigia y Egipto, donde su culto se registra en los siglos IV y V. Lo mismo ocurre en Asia Menor, en Constantinopla y en Grecia, donde constan numerosos santuarios con su nombre. Conforme a diversos autores, la devoción al arcángel reemplazó en estos lugares al de divinidades paganas que desempeñaban una función semejante a la suya, por ejemplo a Men, Saturno, Heracles-Zeus, Apolo, Hestia-Vesta, Mercurio-Hermes, Anubis, etc.¹⁷⁰¹; de modo que se convirtió, por un lado, en patrón de las aguas de Egipto, de los manantiales curativos en Asia Menor, y también en el conductor y pesador de las almas¹⁷⁰². Las fuentes bíblicas le otorgaron el papel defensor del pueblo de Israel contra el enemigo y, por extensión, adalid de las ciudades y de los cristianos¹⁷⁰³; veneración que se vio ampliamente impulsada durante la eclosión de la urbanización de Europa¹⁷⁰⁴. Asimismo, se le consideró protector de las almas de los muertos¹⁷⁰⁵ y, por su función psicopompa, fue ampliamente invocado por los moribundos, convirtiéndolo, junto a la Virgen, en el santo cuya intercesión se reclamaba con mayor frecuencia en los preámbulos de los testamentos bajomedievales¹⁷⁰⁶. Por otro lado, cabe destacar que también numerosas corporaciones se pusieron bajo su patronazgo influenciados por los atributos que caracterizan su iconografía. Así, por su armadura y espada se le encomendaron los esgrimistas, maestros de armas, pulidores y doradores; y por su balanza se convirtió en patrón de pasteleros, barquilleros, boticarios, especieros, merceros, pesadores de granos y maestros bañistas. En este sentido, no cabe duda de que la tradición bíblica, judaica, gnóstica y pagana, contribuyeron a delimitar el carácter polivalente del arcángel en Oriente, cuyos aspectos se exportaron a Occidente, gozando de una importante devoción en el transcurso de los siglos medievales, a lo que contribuyeron sus apariciones¹⁷⁰⁷.

La figura de san Miguel es fácilmente reconocible gracias a su indumentaria y atributos¹⁷⁰⁸. Por su naturaleza de arcángel está dotado de alas, elemento esencial que lo diferencia de otros santos caballeros o soldados cuya iconografía es muy similar, como san Jorge. En líneas generales se le representa joven, con cabellera rubia y, en

¹⁷⁰⁰ Cabe decir que San Miguel de Pedroso recibió un fragmento del mármol donde había puesto el pie el arcángel San Miguel en su aparición en el Monte Galgano: Ibidem.

¹⁷⁰¹ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/1, p. 68. Saxer, V. "Jalons pour servir à l'histoire du culte de l'Archange Saint Michel en Orient jusqu'à l'Iconoclisme". En: Vasquez Janeiro, A. *Noscere Santa. Miscellanea in memoria di Agostino Amore OFM (†1982)*. Roma, 1985, pp. 421-425. Español, "Culte et iconographie", p. 177.

¹⁷⁰² Español, "Culte et iconographie", p. 177.

¹⁷⁰³ Saxer, "Jalons pour servir à l'histoire", pp. 425-426. A modo de ejemplo, véanse las citas del Libro de Daniel 10, 13; 10, 21; 12, 1; y del Apocalipsis 12, 7-8.

¹⁷⁰⁴ Rodríguez Barral, P. "Eiximenis y la iconografía de san Miguel en el gótico catalán". *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 46 (2005), p. 112.

¹⁷⁰⁵ En la epístola de Judas, san Miguel defiende el alma de Moisés del diablo (Jud 1, 9) y, según las versiones del *Transitus Mariae*, también defiende la de la Virgen: Español, "Culte et iconographie", p. 177.

¹⁷⁰⁶ Rodríguez, "Eiximenis y la iconografía", p. 112.

¹⁷⁰⁷ Español, "Culte et iconographie", p. 178. Lasheras García, S. "San Miguel Arcángel en la imagería gótica oscense". *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 113 (2003), p. 278.

¹⁷⁰⁸ En cuanto a las características iconográficas siglo a: Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/1, pp. 71-74. Lasheras, "San Miguel Arcángel", pp. 279-280.

un primer momento, ataviado con túnica y manto, como el resto de ángeles y arcángeles, pero, por su condición de jefe de las milicias celestiales, a partir de la segunda mitad del siglo XIV, se lo figura con indumentaria miliar¹⁷⁰⁹. Especialmente destacan dos episodios recurrentes en su iconografía: el pesaje de las almas, relacionado con la función que desempeña en el Juicio Final¹⁷¹⁰; y blandiendo una lanza o una espada, protegiéndose con un escudo mientras pisotea y atesta el golpe mortal a un ser maligno generalmente figurado como un monstruo híbrido antropomorfo, que simboliza su victoria sobre Lucifer y los ángeles caídos. Esta escena se recoge en el Apocalipsis: “Después hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles lucharon contra el dragón. El dragón y sus ángeles pelearon, pero no pudieron vencer, y ya no hubo lugar para ellos en el cielo. Así pues, el gran dragón fue expulsado, aquella serpiente antigua que se llama Diablo y Satanás y que engaña a todo el mundo. Él y sus ángeles fueron lanzados a la tierra” (Ap 12, 7-9). De acuerdo con Réau, este episodio debió de ser reproducido por primera vez en la gruta del Monte Gargano, en el siglo VII, y posteriormente imitado en la cripta de Mont Saint-Michel, desde donde se difundiría al resto de territorios en sellos y miniaturas¹⁷¹¹. Precisamente, en la diócesis Tarraconense fue esculpido en tres claves de bóveda de diferentes espacios: en la capilla de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges de la catedral (fig. 2/137) y en las parroquias de Sant Miquel de l’Espluga de Francolí (fig. 2/347) y de Ciutadilla (fig. 2/361)¹⁷¹². En todas el esquema iconográfico aplicado es muy similar: el arcángel, vestido con túnica, sostiene con su mano izquierda un escudo figurado de perfil, mientras con la derecha clava una lanza en las fauces del dragón. Se lo representa con media melena rizada e imberbe y con las alas desplegadas, que destacan sobre el fondo liso de las torteras. En la de Santa Úrsula, además, el escudo está decorado en toda su extensión por una cruz cincelada, mientras que en la de Ciutadilla ha sido substituido por un libro embellecido con hermosos cierres. El dragón, figurado como un monstruo híbrido dotado de alas, observa al arcángel que le asesta el golpe de lanza mortal.

Entre las muchas devociones y atribuciones que tuvo el arcángel considero conveniente destacar la relacionada con las gentes que vivían en un territorio de frontera para entender su presencia en la clave de bóveda del presbiterio de la iglesia vieja de l’Espluga de Francolí. Recordaré que durante los siglos X y XI el culto a san Miguel tuvo un importante arraigo en el reino de Aragón por su función militar y de protección debido a los continuos avances y retrocesos en la linde con los musulmanes, que hizo incrementar el sentimiento de inseguridad de los primeros colonizadores cristianos. El carácter apotropaico que se le había asignado conllevó el

¹⁷⁰⁹ Así lo defendió Mâle, quien consideró que fue en los frescos del Juicio Final del Campo Santo de Pisa y en el retablo Strozzi de Santa Maria Novella de Florencia, pintado por Orcagna entre 1354 y 1357, donde se exhibe como militar por vez primera, pero que a su vez había sido tomado de la imagen del arcángel del arte bizantino: Mâle, E. *L’art religieux de la fin du Moyen Age en France. Étude sur l’iconographie du Moyen Age et sur ses sources d’inspiration*. Paris, 1922, p. 72.

¹⁷¹⁰ Entre las claves tarraconenses se ha identificado una única tortera, en la sala capitular del monasterio cisterciense de Poblet, donde se representa esta escena. No obstante, al formar parte de un ciclo iconográfico, se analizará de forma conjunta con el resto de claves en el epígrafe 9.2. *El ciclo salvífico de la sala capitular del monasterio de Santa Maria de Poblet* del presente capítulo.

¹⁷¹¹ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/1, p. 73.

¹⁷¹² Este episodio también fue esculpido en la capilla de san Miguel de la catedral de Tarragona, ubicada en cuarto tramo de la nave lateral de la Epístola y erigida hacia 1379, por lo que se escapa de los límites cronológicos de esta tesis doctoral. No obstante, forma parte del corpus documental de la base de datos y puede consultarse en el *Anexo III*.

registro de numerosas consagraciones al arcángel en los enclaves más estratégicos de la zona con la finalidad de que protegiera a los defensores de los castillos¹⁷¹³. Precisamente, Español puso como ejemplo el curso alto del río Gaià, un territorio que se abre hacia la zona de la Conca de Barberà, una cuenca natural flanqueada a ambos lados por una pequeña sierra de mediana altitud, cuyo extremo occidental está delimitado por la Sierra de Prades¹⁷¹⁴. Hasta su conquista, en 1153-1154, la Sierra de Prades formó parte del dominio musulmán, pero a medida que la colonización cristiana y la reorganización eclesiástica iba avanzando, los derechos parroquiales quedaron vinculados a las capillas castrales, estando muchas de ellas dedicadas a san Miguel: la Roqueta, Queralt, Montclar o Forés. Lo mismo ocurrió en la cordillera que domina el Penedés y la Noguera, donde la autora documenta castillos y ermitas ubicados en lugares altos bajo su advocación¹⁷¹⁵. La villa de Espluga de Francolí fue edificada sobre la cima y alrededor de un pequeño monte de la Conca de Barberà, entre los términos de Blancafort, Montblanc y Vimbodí, y, según consta en un documento de 1182¹⁷¹⁶, también dedicó su primera parroquia al arcángel san Miguel¹⁷¹⁷. A mi modo de ver, esta advocación, que se mantendrá en el edificio gótico¹⁷¹⁸ construido durante la primera mitad del siglo XIV y, posteriormente, en el edificio neoclásico del siglo XIX, debió de estar relacionada con la particular veneración al arcángel por parte del estamento miliar¹⁷¹⁹. Además, aunque se desconoce el lugar exacto donde pudo erigirse la primera iglesia de la Espluga, Fuguet propuso ubicarla cerca o dentro del castillo, un emplazamiento lógico para un templo

¹⁷¹³ Español, “Culte et iconographie”, pp. 184-185. Rodríguez, “Eiximenis y la iconografía”, p. 111.

¹⁷¹⁴ Español, “Culte et iconographie”, p. 185.

¹⁷¹⁵ Por ejemplo, en Olèrdola, Montmell, Marmellar, Montmagastre, Balaguer, Camarassa, Meià, Castelló de Farfanya, etc.: Ibidem, p. 185. Sobre este tema en los castillos de la Marca del Gaià y el Penedès véase: Cabestany Fort, J.F.; Matas Blanxart, M.T. “Advocació de Sant Miquel a les capelles dels castells de la Marca del Gaià i el Penedès (s. X-XI)”. *Lambard: estudis d'art medieval*, 10 (1998), pp. 141-150. Es necesario destacar el particular fenómeno de la construcción de las capillas dedicadas al arcángel Miguel en lugares altos, por ejemplo, la capilla que aún hoy se conserva en lo alto del ábside de Sant Pere de Rodes y que presenta la misma situación que la que existía en Santiago de Compostela, o la que se encuentra en una de las torres del castillo de la Bisbal de l'Empordà. En Francia, a modo de ejemplo, destacan las excepcionales capillas de Arles-sur-Tech o Saint-Jean de Perpignan: Español, “Culte et iconographie”, pp. 184-185. Sobre el tema también habla: Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/1, p. 70.

¹⁷¹⁶ Aunque desde 1150 el pueblo ya contaba con un capellán, no es hasta 1182 cuando consta un templo dedicado al arcángel en el testamento de Ramon Cervera: “*Sancto Michaeli de Spelunca [...] medierarem illius vinee quam Martinus capellanus plantavit, in terra et in vitibus*”: AHN, 2034, 17. Cfr. Altisent, A. *El Monasterio de Poblet durante el abadiato de Esteban II (1181-1186)*. Tesis de licenciatura dirigida por Emilio Sáez. Barcelona, 1965, p. 381, doc. 22.

Altisent, “Un poble de la Catalunya Nova”, pp. 135-136.

¹⁷¹⁷ Altisent, A. “Un poble de la Catalunya Nova els segles XI i XII. L'Espluga de Francolí de 1079 a 1200”. *Anuario de estudios medievales*, 3 (1966), p. 132.

¹⁷¹⁸ La clave de bóveda que aquí analizamos es la que timbra el presbiterio de este edificio. Dado que la advocación a san Miguel se mantuvo en el nuevo edificio, no es extraño que la figura del arcángel matando al dragón se escogiera para ocupar esta importante topografía eclesiástica. Sobre la construcción de la iglesia gótica véase el epígrafe XX de la presente tesis doctoral.

¹⁷¹⁹ Conforme a Rodríguez, incluso reyes, nobles y caballeros invocaron la ayuda de san Miguel en sus batallas desde antaño. Por ejemplo, en 1094, el rey Pedro I le agradece la victoria ante Huesca, y el rey Alfonso reconquista Zaragoza invocando su ayuda. En el caso de Balaguer, cuando cayó en manos cristianas en 1101, se puso la ciudad bajo su protección, como en Escornalbou, donde se declara el 8 de mayo de 1162, fecha en que fue recuperada, fiesta del arcángel: Rodríguez, “Eiximenis y la iconografía”, p. 111. A todo esto, recordaré que la Orden del Temple estuvo en posesión de l'Espluga Sobirana hasta su extinción, cuando pasó a la Orden de San Juan, que también controlaba l'Espluga Jussana, es decir, l'Espluga de Francolí estuvo desde cronologías tempranas estrechamente relacionada con órdenes monásticas de carácter miliar: Fuguet i Sans, J. “L'església vella de Sant Miquel de l'Espluga de Francolí, un bell exemple d'arquitectura templera catalana”. *Arrels. Miscel·lània d'aportacions històriques y documentals de l'Espluga de Francolí*, 6 (1990), pp. 123-147.

propio del señor del lugar, construido en los orígenes del pueblo¹⁷²⁰, por lo que de ser así, l'Espluga de Francolí se uniría a la lista de capillas castrenses dedicadas a san Miguel en la zona fronteriza con el territorio musulmán.

Sin embargo, para entender las otras dos claves de bóveda tarraconenses en las que figura san Miguel matando al dragón, conviene volver a la función funeraria de la imagen, que no puede desvincularse del uso funéreo que adquirieron los espacios donde se insertan. Conforme a Español, las primeras liturgias hispanas que se organizaron en torno al papel de los ángeles fueron en relación a la salvación del alma en el momento de la muerte y su traslado al seno de Abraham, pues se consideraban criaturas omnipresentes en el mundo funerario por ser enemigos del diablo¹⁷²¹. En este sentido, su cometido como *psicopompo* convirtió a san Miguel, como ha quedado dicho, en el protector de las almas, por lo que es lógico que, en este contexto, muchas capillas con función funeraria le fueran dedicadas, un fenómeno general que también se constata en la Corona de Aragón. Precisamente, el templo gótico de Ciutadilla (figs. 2/358a-2/358e)¹⁷²² pudo ser dedicado al arcángel por esta razón, pues en el testamento de Bernat de Guimerà, firmado el 19 de abril de 1323, pedía ser enterrado en el templo con los honores apropiados, al mismo tiempo que dotaba a la obra de éste con 5.000 sueldos: "*in qua meam eliguo sepulturam quam volo ibi fieri honoriffice sicut decet*"¹⁷²³. Una tradición que se mantuvo en sus sucesores (fig. 2/359), pues su nieto Gispert de Guimerà, casado con Isabel de Boixadors y fallecido poco después de firmar su testamento en 1354, también pidió ser enterrado en esta iglesia parroquial: *Et eligo sepulturam meam in ecclesia parochiali de Ciutadilla*¹⁷²⁴.

Por último, la capilla de la sede tarraconense fue mandada edificar por el arzobispo Arnau Sescomes en el último tramo de la nave de la Epístola con la finalidad de construir para su cuerpo y memoria la primera capilla funeraria en el perímetro de la catedral, cuya construcción consta entre los años 1340 y 1344 (fig. 2/131a)¹⁷²⁵. Conforme a Serrano y Boto¹⁷²⁶, el prelado quiso enterrarse *ad sanctos*, de modo que instaló allí la testa de santa Úrsula y algunas reliquias de las Once Mil Vírgenes que el patriarca Juan de Aragón había donado a la sacristía de la Sede¹⁷²⁷. No obstante, la capilla está dotada de un programa iconográfico más complejo que implica la figuración de la coronación de la Virgen, junto con los santos Pablo y Tecla y trece bustos femeninos, por lo que se estudiará de forma conjunta en el epígrafe 9.3. *La capilla de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges de la catedral de Santa Tecla de Tarragona*.

¹⁷²⁰ Ibidem, pp. 130-131.

¹⁷²¹ Español, "Culte et iconographie", p. 180.

¹⁷²² Al contrario que en l'Espluga de Francolí, la primera iglesia que consta en el pueblo estaba dedicada a santa María, conforme al testamento de Bernat de Oluja, firmado en 1165, en el que puede leerse *Sancte Marie de Ciutadila*. Por este motivo, definiendo la dedicación a san Miguel del edificio que todavía hoy se conserva debe relacionarse con la función funeraria que desempeña al albergar los sepelios de la familia Guimerà y no con la función protectora que sí se intuye en la capilla castral de l'Espluga de Francolí.

¹⁷²³ ACA, Fons Setmenat, *Arxiu patrimonial dels Guimerà*. Cfr. Fuguet, "Altres esglésies de l'Arxidiòcesi", pp. 131-132.

¹⁷²⁴ Español Bertran, F. "Els sepulcres monumentals de l'època gòtica a l'Urgell". *Urtx*, 5 (1993), pp. 112-113.

¹⁷²⁵ AHAT, Index vell, fol. 595. Cfr. Capdevila, *La Seu de Tarragona*, p. 43.

¹⁷²⁶ Serrano; Boto, "Memoria per corporis", p. 138.

¹⁷²⁷ Así lo indicó Valls, J. *Primers instituto de la Sagrada Religión de la Cartuja*. Barcelona, 1792, p. 121. Cfr. Capdevila, *La Seu de Tarragona*, p. 43.

7. LA HAGIOGRAFÍA

El culto a los santos¹⁷²⁸ comenzó en la Iglesia con la veneración de los mártires, quienes representaban la imitación perfecta de Cristo por participar en su sacrificio cruento¹⁷²⁹. Conforme a Righetti, el sentimiento de simpatía y admiración que mostraron los primeros cristianos hacia estos héroes de la fe, que habían derramado su sangre por su fidelidad a Cristo, empujó a las comunidades cristianas a rendir a sus restos mortales y a su memoria una devoción particular¹⁷³⁰. Las tumbas de mártires adquirieron enseguida categoría de santuario, que generalmente se colocaba a las afueras de la ciudad, en el margen de las grandes vías¹⁷³¹. Era precisamente junto a estos sepulcros o en una celda funeraria adyacente, donde en el *dies natalis* se reunían los fieles para celebrar la solemne vigilia en su honor, por lo que, en un primer momento, el culto fue estrictamente local y limitado a la ciudad que poseía la tumba del mártir. No obstante, acabadas las persecuciones, su devoción recibió un impulso inesperado, convirtiéndose su sepelio en meta de peregrinaciones y pasando su fiesta aniversaria más allá de los límites de la iglesia local extendiéndose hasta la provincia entera¹⁷³². Entre los diferentes factores que debieron de contribuir a este desarrollo litúrgico Righetti destaca el traslado de las reliquias de los mártires, a pesar de las rigurosas disposiciones de las leyes que salvaguardaban la inviolabilidad de los sepulcros. De este modo, sus restos fueron llevados en triunfo a diferentes ciudades y depositados en templos erigidos en su honor, donde daban origen a un nuevo centro de culto y cuya fecha de la deposición, en muchas ocasiones, se convertía en el equivalente del *dies natalis*¹⁷³³.

Hasta mediados del siglo IV únicamente los mártires gozaron de los honores de culto por ser considerados *sancti*, pero al finalizar las persecuciones, la vida piadosa y mortificada de las vírgenes, obispos y ascetas, pasó a entenderse como un equivalente del martirio¹⁷³⁴. Esta nueva valoración ejerció cierta influencia también en el campo litúrgico, donde sus nombres comenzaron a ser recordados para la interposición y la protección, además de ser propuestos como ejemplos de vida. Conforme a Ugalde, para el cristianismo medieval los santos eran, sobre todo, intercesores y patronos, pero también centinelas, defensores, alejaban las enfermedades, realizaban frecuentes milagros y se convirtieron, además de modelos a imitar, en grandes protectores frente a las calamidades que a menudo asolaban a la población¹⁷³⁵. El culto que se les tributaba hacía que los fieles se sintiesen amparados ante la peste, la muerte súbita,

¹⁷²⁸ Conforme a Righetti, el término *sanctus*, de *sanere*, denota un lugar cerrado, reservado, donde la divinidad se ha manifestado de alguna manera. En el campo religioso, el vocablo fue aplicado por derivación a aquellas personas, ya vivas, ya difuntas, tenidas en tan alta estima moral porque en ellas Dios se había manifestado de modo particular: Righetti, *Historia de la liturgia*, I, p. 921.

¹⁷²⁹ Lodi, E. *Los santos del calendario romano. Orar con los santos en la liturgia*. Madrid, 1992, p. 10. Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 192.

¹⁷³⁰ Conforme al autor, este fenómeno no sucedió en todas partes al mismo tiempo, pues mientras en Esmirna, a mitad del siglo II, junto a la tumba de san Policarpo, muerto en 155, ya se celebraba regularmente el aniversario de su martirio con una reunión eucarística; en Cartago, el culto de los mártires no consta hasta finales de ese siglo, según Tertuliano; y, en Roma, las fuentes monumentales corroboran que no existió dicha veneración unida a su tumba antes del 250: Righetti, *Historia de la liturgia*, I, pp. 916-917.

¹⁷³¹ A modo de ejemplo, en Roma destacaron la vía Cornelia, la vía Ostiense, la vía Apia y la vía Tiburtina; y en Antioquía los restos de san Ignacio reposaban en *extra portam Daphniticam in cimiterio*: Ibidem, I, p. 919.

¹⁷³² Ibidem.

¹⁷³³ Ibidem, pp. 919-920.

¹⁷³⁴ Ibidem, I, p. 921.

¹⁷³⁵ Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 192.

las enfermedades de la piel, del aparato respiratorio, de los dolores de muelas, las enfermedades de los animales y, también, ante las plagas de insectos y las inclemencias meteorológicas. Cada uno de ellos tenía un carácter individual definido por la función que asumían en la fe popular, pues una vez fijada su misión misericordiosa, resultaba casi inevitable considerar como personal ese poder del santo hasta desaparecer la idea de que únicamente traían salud por su intercesión ante Dios, postura que siempre había defendido la Iglesia. Esta devoción repercutió en la creencia de que era su cólera, que debía ser reparada, la que causaba las docencias y padecimientos, y conllevó la degeneración de la fe hasta la superstición y la magia, así como la férrea crítica por parte de personalidades como Erasmo, Lutero o Calvino¹⁷³⁶.

Esta veneración tuvo un importante reflejo en el arte, pues fueron erigidas numerosas iglesias y capillas en su honor que posteriormente se decoraron con ciclos narrativos de la vida y milagros del santo. Las claves de bóveda fueron un soporte más donde representarlos, aunque solo en un único caso, en la diócesis de Tarragona y dentro del período comprendido entre 1150 y 1350, sirvieron para exhibir episodios de sus vidas y martirios, me refiero a san Nicolás y el milagro de la resurrección de los tres jóvenes esculpido en la capilla del santo de la iglesia del monasterio cisterciense de Poblet. De forma general, sus representaciones muestran a los santos y santas de cuerpo entero, despojados de cualquier elemento superfluo que no sea esencial para su identificación e, incluso, desprovistos de ellos. De hecho, existen casos en los que ha sido la advocación de la parroquia o del espacio abovedado la que ha permitido deducir su identificación. A modo de ejemplo, citaré una de las capillas perimetrales de la iglesia de Santa Maria de Montblanc, donde es posible reconocer a los santos Jaime y Felipe en la tortera que la timbra por el beneficio que se fundó en su honor en el altar.

Añadiré que, a excepción de la representación de san Juan Evangelista en el monasterio de Poblet y en la parroquia de Santa Maria de Guimerà, es en el siglo XIV cuando los santos comienzan a ser esculpidos en los abovedamientos de capillas y tramos que, además, solían colocarse bajo su advocación, existiendo así una correspondencia entre imagen y culto. Asimismo, comienzan a aparecer agrupaciones de imágenes guiadas por una idea rectora, pues si bien es cierto que en algunos conjuntos lo único que les une es la devoción privada de quien costeó el enriquecimiento iconográfico de las claves, en otros casos los vínculos son más estrechos y responden a una dogma concreto, como se verá en la capilla de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges de la catedral tarraconense.

7.1. San Juan Evangelista

Juan¹⁷³⁷, que era hijo del pescador Zebedeo y hermano de Santiago el Mayor, después de haber seguido la predicación de san Juan Bautista, fue llamado por Cristo, junto a su hermano, convirtiéndose en apóstol y, posteriormente, evangelista. Según la

¹⁷³⁶ Ibidem, pp. 192-193.

¹⁷³⁷ Para la vida, leyenda, culto e iconografía de san Juan Evangelista sigo a: De la Vorágine, S. *La leyenda dorada*. Vol. I. Madrid, 1997, pp. 65-70. Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/4, pp. 186-199. Vignolo, R. "Juan Evangelista". En: Leonardi, C.; Riccardi, A.; Zarri, G. *Diccionario de los santos*. Vol. II. Madrid, 2000, pp. 1357-1364. Duchet-Suchaux, G.; Pastoureau, M. *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Madrid, 2009, pp. 268-270.

tradición, fue su discípulo preferido y participó en diferentes acontecimientos de la vida pública de Jesús: asistió a las Bodas de Caná, lo acompañó durante su Transfiguración en el monte Tabor y durante su Agonía en el monte de Los Olivos, y, a los pies de la cruz, Cristo le confió la misión de cuidar de su madre María. Después de la Resurrección, predicó en Judea, en Asia Menor y habría participado en el Concilio de Jerusalén. Residió en Roma durante la persecución de Diocleciano, donde fue capturado y sumergido en un caldero de aceite hirviendo frente a la Puerta Latina de Roma, martirio del que salió ileso. Acusado de magia, fue desterrado a la isla de Patmos y, después de la muerte del emperador Domiciano, fue autorizado a volver a Éfeso, donde la tradición fija su residencia. Allí el sumo sacerdote del templo de Diana le hizo beber una copa de veneno, pero hizo la señal de la cruz y no experimentó daño alguno. Precisamente, son estos dos episodios milagrosos los que más han condicionado su iconografía particular, pues suele portar como atributo una copa envenenada o un caldero de aceite hirviendo.

San Juan Evangelista fue venerado tanto en Oriente como en Occidente y considerado como un mártir aún habiendo sobrevivido a los dos suplicios. En el Mediterráneo Oriental, su culto tenía como centro principal la ciudad de Éfeso, donde murió, y la isla de Patmos, donde estuvo desterrado. En Occidente, se desarrolló sobre todo en Roma, donde se erigió un pequeño oratorio en la Puerta Latina. No obstante, la principal iglesia construida en su honor fue San Juan de Letrán, que entre otras reliquias custodiaba la copa que contenía el veneno que le obligaron a beber.

Como autor del cuarto Evangelio y del Apocalipsis, san Juan se convirtió en el patrón de los teólogos y de los escritores; aunque, también, de los bataneros, tintoreros y armeros, particularmente expuestos a las quemaduras, y de los candeleros o fabricantes de cirios y los aceiteros o propietarios de molinos y lagares de aceite, en relación a su suplicio en la Puerta Latina. Por el mismo motivo es patrón de los impresores, libreros, encuadernadores, papeleros, copistas de manuscritos y grabadores. No obstante, dado que Cristo le había confiado a su madre, también se convirtió en *virginum custos*, es decir, protector de las vírgenes y de las viudas. Y, por la leyenda de la copa envenenada, protector contra los venenos y, en general, contra las intoxicaciones alimentarias. Por otro lado, el milagro de la transmutación de las cañas en oro y de los pedruscos en piedras preciosas¹⁷³⁸ lo convirtió en patrón de los alquimistas.

En cuanto a su iconografía, en Occidente suele figurarse joven e imberbe por ser el menor de los doce apóstoles, y sus atributos más constantes y característicos son el águila, la copa de veneno, el caldero de aceite hirviendo, la palma del martirio y el libro como apóstol. Sin embargo, en las claves de bóveda tarraconenses fue representado en su forma apocalíptica y en solitario, es decir, sin el resto de animales simbólicos que conforman el *Tetramorfos*. Así se exhibe en la galería norte del claustro de Poblet, donde fue labrada un águila en posición frontal, con las alas desplegadas y la cabeza ladeada hacia la izquierda, sosteniendo entre sus garras una filacteria con el *tituli IOHS*, lo que permite identificarla como la representación de san Juan Evangelista (fig. 2/35). Asimismo, en una de las capillas absidiales de la iglesia cisterciense de Vallsanta, ubicada en el extremo de la Epístola, el animal, aquí completamente de perfil, sostiene también una filacteria en la que puede leerse

¹⁷³⁸ Sobre este milagro véase: De la Vorágine, *La leyenda dorada*, I, p. 66.

IOHANNES (fig. 2/303a y 2/303b). En ninguno de los dos casos parece coincidir la iconografía labrada con la advocación del tramo o de la capilla: en Poblet, el águila se exhibe en una de las bóvedas comprendidas entre el refectorio y la cocina del cenobio y flanqueada por dos torteras que ostentan un escudo heráldico, frente a la cocina, y un entrelazo geométrico, entre el *lavacrum* y el refectorio; y, en Vallsanta, conforme a Capdevila, la capilla debió de ser dedicada a san Honorato o Miguel¹⁷³⁹. No obstante, esta advocación quizá no corresponda a este espacio, pues en 1388 madona Tomasa de Guimerà, viuda de Roger d'Ortal, donó 400 sueldos anuales para la fundación de una capellanía en la capilla de san Miguel, mandada construir por su madre Isabel de Guimerà¹⁷⁴⁰, pero en el cuerpo de la clave fue esculpido el escudo de armas de los Josa, lo que me lleva a descartar que esta advocación sostenida por Capdevila sea la que corresponda a esta capilla. En cualquier caso, tampoco se tiene constancia de que alguna de las absidiales fuera advocada a Juan Evangelista.

Por otro lado, es posible que el Evangelista también estuviese figurado en una de las claves de bóveda de la nave de Santa María de Guimerà, concretamente en la que timbra el segundo tramo, pues el personaje que se exhibe en ella presenta sus rasgos físicos más comunes¹⁷⁴¹: muy joven, imberbe, con la melena rizada, vestido con túnica y manto sobre sus hombros, y sosteniendo sobre su pecho un libro, objeto común en las representaciones de los apóstoles (fig. 2/321). Según los datos conservados, no consta que se le hubiera dedicado este espacio, aunque sí sabemos que existió cierta devoción por el santo, pues Elisendis Tijar costeó la construcción de una capilla que consagró a san Juan, según expresa en su testamento de 1348: *De aliis bonis meis dimitto ad opus capelle per me constructe in ecclesia loci Guimerano sub invocatione Bti Joannis Apostoli et Evangeliste*¹⁷⁴². Actualmente no existe ningún vestigio de la mencionada capilla, aunque se cree que fue erigida en el muro sur del tercer tramo de la iglesia, justo enfrente de la capilla de la Santísima Trinidad (fig. 2/319a)¹⁷⁴³.

¹⁷³⁹ Capdevila Felip, S. "El monestir cistercenc de Vallsanta (notes per a una monografia)". *Quaderns d'Història Tarraconense*, 7 (1988), p. 26.

¹⁷⁴⁰ El documento reza: *Preterea pro remedio anime nostre et parentuum nostrorum et omnium fidelium defunctorum instituimus unum perpetuum presbiteratum celebrandum in capella seu altari sancti Honorati in ecclesia monasterii predicti de Valsanta constructa sub invocatione sancti Michaelis quam capella nobilis domina Isabel quondam mater nostra instituit seu institui mandavit, volendo, ordinando et mandando quod unus presbiter bone fame et conversationis celebret singulis diebus missam in ipso altari pro anima nostra et animabus*: Ibidem, pp. 27-28.

¹⁷⁴¹ Armand Puig y Roser Puig han reconocido este personaje como Cristo Majestad, pero no puede tratarse de una *Maiestas Domini* al no portar nimbo crucífero y no presentarse entronizado: Ibidem, p. 23. Por otro lado, Roig indicó que se trataba de la Virgen en posición mayestática, identificación que también descarto: Roig Corbella, J. "Fortificacions medievals i art gòtic religiós a Guimerà". *Recerques Terres de Ponent*, 4 (1983), p. 33.

¹⁷⁴² Capdevila, *Santa Maria i Sant Esteve*, p. 37.

¹⁷⁴³ Según testimonios conservados, la mencionada capilla de san Juan Evangelista se derrumbó a mediados del siglo XV: *Primo foren interrogats si els jamés menys aquesta vegada que ara son açí presets són venguts en aquesta vila per judicar e declarar lo decaïment o roynació de la església de Guimerà ni de la Capella de Sant Johan Aptol e digeren e respongueren que sta en veritat per rahó del decaïment de la Capella de Sant Johan e non pas per la Església*: Ibidem, p. 39.

7.2. San Pedro apóstol

Pedro, pescador en Cafarnaúm, Galilea, fue, junto a su hermano Andrés, el primer apóstol reclutado por Jesús¹⁷⁴⁴. Su verdadero nombre era Simón, pero recibió de Cristo el sobrenombre arameo *Kefás*, en griego *Petros*, en alusión a que sería la piedra angular de la Iglesia. Conforme a Réau, su vida se divide en tres períodos muy claros. En vida de Jesús, lo acompañó desde el comienzo de su ministerio hasta la Ascensión, y su actividad estuvo estrechamente relacionada a la de Cristo: está presente en la Vocación y la Tradición de las llaves, el Lavatorio de los pies y la Santa Cena, el Prendimiento en el Monte de los Olivos, la Negación, la Transfiguración y las Apariciones de Galilea. Después de la muerte de Jesús, sus apariciones ya resucitado lo llevaron a residir en Jerusalén con el encargo de reconstruir y presidir la comunidad de los doce discípulos. Allí también fue encarcelado por el tetrarca Herodes Agripa y liberado posteriormente por un ángel. Más tarde habría viajado a Roma, donde se convirtió en el primer obispo y fue nuevamente apresado y condenado a la crucifixión¹⁷⁴⁵.

Su biografía, junto a la de san Pablo, se basa en los Hechos apócrifos de Pedro y Pablo, escritos en el siglo V bajo el influjo de León Magno y que a su vez están conformados por la refundición revisada de los *Hechos de Pedro* y los *Hechos de Pablo*, fechados en el siglo II¹⁷⁴⁶. Igualmente, el apóstol aparece en algunos de los episodios de los Evangelios, donde se lo presenta a la cabeza del colegio apostólico y, en ocasiones, como portavoz del grupo. Cristo le dio las llaves del reino de los cielos y le confirió autoridad del poder de atar y desatar¹⁷⁴⁷, confirmó la fe de los condiscípulos¹⁷⁴⁸ y le invistió como pastor¹⁷⁴⁹. Así pues, Pedro fue considerado como “el Moisés de la Nueva Ley” por ser el santo universal por excelencia¹⁷⁵⁰. Además, su condición de fundador del papado lo convierte en el principal personaje de la Iglesia oficial, pero a título de portador de las llaves de Paraíso, deviene un santo claramente popular, como demuestra el número de fiestas que se le dedican. La primera, su *dies natalis*, que se celebra el 29 de junio. La segunda, la fiesta de San Pedro ad Vincula, que conmemora su liberación de la prisión el 1 de agosto. Ya la tercera, la fiesta de la Cátedra de san Pedro Apóstol, que recuerda su primado el 22 de febrero¹⁷⁵¹.

¹⁷⁴⁴ Para la vida, leyenda, culto e iconografía de san Pedro Apóstol sigo a: De la Vorágine, *La leyenda dorada*, I, pp. 346-357. Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/5, pp. 43-69. Cipriani, S. “Pedro”. En: Leonardi; Riccardi; Zarri, *Diccionario de los santos*, II, pp. 1856-1864. Duchet-Suchaux; Pastoureau, *Guía iconográfica de la Biblia*, pp. 367-372.

¹⁷⁴⁵ De acuerdo con el testimonio más antiguo de Tertuliano, Pedro de Betsaida murió crucificado; y, según especifica Orígenes, con la cabeza hacia abajo, como solían crucificar a los esclavos: Lodi, E. *Los santos del calendario romano*, p. 216. Conforme a los Padres de la Iglesia, fue el propio Pedro quien, por humildad habría pedido que lo crucificaran cabeza abajo por no ser digno de morir del mismo modo que Jesucristo.

¹⁷⁴⁶ Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 222.

¹⁷⁴⁷ “Entonces Jesús le dijo: Dichoso tú, Simón, hijo de Jonás, porque ningún hombre te ha revelado esto, sino mi Padre que está en el cielo. Y yo te digo que tú eres Pedro, y sobre esta piedra voy a edificar mi iglesia; y el poder de la muerte no la vencerá. Te daré las llaves del reino de los cielos: lo que ates en este mundo, también quedará atado en el cielo; y lo que desates en este mundo, también quedará desatado en el cielo” (Mt 16, 17-19).

¹⁷⁴⁸ “Dijo también el Señor: Simón, Simón, mira que Satanás os ha reclamado para zarandearos como a trigo; pero yo he rogado por ti, para que no te falte la fe. Y tú, cuando te hayas vuelto a mí, ayuda a tus hermanos a permanecer firmes” (Lc 22, 31-32).

¹⁷⁴⁹ “Cuando ya habían comido, Jesús preguntó a Simón Pedro: Simón, hijo de Juan, ¿me amas más que estos? Pedro le contestó: Sí, Señor, tú sabes que te quiero. Jesús le dijo: Apacienta mis corderos” (Jn 21, 15).

¹⁷⁵⁰ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/5, p. 47.

¹⁷⁵¹ *Ibidem*, pp. 47-48.

Las iglesias advocadas al apóstol son numerosas, así como las ciudades de las que es protector¹⁷⁵². Por ejemplo en la Corona de Aragón destacan el monasterio de Sant Pere de les Puel·les y la catedral de San Pedro el Viejo de Huesca. Asimismo, fue el patrono de un gran número de corporaciones y gremios: de los pescadores, albañiles, herreros, doradores de metales, cerrajeros y relojeros; y también era invocado contra la fiebre, los ataques de locura, las picaduras de serpiente y la rabia.

En cuanto a su iconografía, se caracteriza no solo por sus atributos, sino también por su particular físico. En occidente, suele representarse calvo, con un único mechón de pelo sobre la frente y con barba rizada más bien corta; viste como todos los apóstoles, con toga, la cabeza descubierta y los pies descalzos, o, como papa, con palio, tocado con la tiara cónica o con la triple corona. Se le asignan numerosos atributos, siendo el más antiguo y común las llaves del Cielo y de la Tierra y, cuando el número de llaves es tres, alude a su poder también sobre el Infierno. Igualmente, puede representarse con una barca o un pez, en alusión a su primer oficio, un gallo posado sobre una columna que es el emblema de la negación y el arrepentimiento, las cadenas, que recuerdan su encarcelamiento, una cruz invertida, que evoca su crucifixión, y una cruz de triple crucero, que es la insignia de la dignidad papal.

Entre las claves de bóveda de la diócesis de Tarragona únicamente fue representado en el primer tramo de la iglesia de Sant Miquel de l'Espluga de Francolí (fig. 2/348). Sobre un fondo liso, que conserva policromía de color negro, se exhibe una figura de cuerpo entero, con barba muy corta y tonsura, vestido con túnica y manto y sosteniendo dos grandes llaves con ambas manos¹⁷⁵³. A su alrededor se observan seis ruedas estrelladas, tres a cada lado, siendo las del medio de diámetro mayor que las dos de los extremos. En relación a la iconografía de esta tortera, como en el caso de san Juan Evangelista, no parece que el tramo que ocupa estuviera dedicado al apóstol, aunque sí consta la fundación de un beneficio en su honor por parte de Guillem Ferrer en 1328¹⁷⁵⁴. No obstante, se cree que pudo instituirse en la capilla axial de la cabecera, la cual fue decorada con las armas de los Ferrer: una banda con tres herraduras (figs. 2/344, 2/351, 2/352a y 2/352b)¹⁷⁵⁵.

7.3. Apóstoles Santiago el Menor y Felipe

En la iglesia de Santa Maria de Montblanc, en la capilla absidial ubicada en el extremo de la Epístola, se colocó una clave de bóveda en la que se observan dos figuras masculinas de cuerpo entero, nimbadas, vestidas con túnica y manto, descalzos y sosteniendo un libro cerrado entre sus manos. El de la derecha porta barba rizada y el de la izquierda se presenta imberbe (figs. 2/339a y 2/339b). Los dos personajes están desprovistos de cualquier atributo, por lo que iconográficamente no es posible su

¹⁷⁵² Una lista extensa puede encontrarse en: Ibidem, pp. 48-49.

¹⁷⁵³ Liaño, en su trabajo sobre la iglesia de Sant Miquel de l'Espluga de Francolí, ya lo identificó con san Pedro: Liaño Martínez, E. "L'església gòtica de Sant Miquel, a l'Espluga de Francolí". *Arrels. Miscel·lània d'aportacions històriques y documentals de l'Espluga de Francolí*, 1 (1979), p. 109.

¹⁷⁵⁴ Fuguet, "L'església vella", pp. 137-138. Roca Armengol, J. "Els beneficis de la parroquia de Sant Miquel Arcàngel de l'Espluga". *Arrels. Miscel·lània d'aportacions històriques i documentals de l'Espluga de Francolí*, 1 (1980), pp. 159, 160-161.

¹⁷⁵⁵ *Sobre gules, una banda d'or, 3 ferradues atzur*: De Riquer, *Heràldica catalana*, II, p. 767.

identificación. Sin embargo, un inventario de los beneficios establecidos en la parroquia de Santa Maria, fechado en 1623 y conservado en el Archivo Parroquial de Montblanc, ha permitido determinar su identidad¹⁷⁵⁶. Entre los que detalla, consta que Arnau Alenyà, en su testamento firmado en 1334, ordenó la fundación de un beneficio dedicado a los apóstoles Jaime y Felipe. Precisamente, la abundante presencia de blasones de su familia (fig. 2/339c y 2/339d)¹⁷⁵⁷, permite determinar que fue esta la capilla donde debió de establecerlo, por lo que no cabe duda de que en la clave de bóveda se efigian los apóstoles Felipe y Santiago. A todo esto, es conveniente aclarar que aunque no se especifica si se trata de Santiago el Menor o Santiago el Mayor, pienso que podría tratarse del primero, pues con frecuencia Felipe forma pareja con Santiago el Menor, cuya fiesta se celebra el mismo día en conmemoración de la dedicación de la basílica de los Santos Apóstoles, donde en el año 560 fueron depositadas las reliquias de ambos¹⁷⁵⁸.

Felipe, nacido en Betsaida, tiene un papel muy modesto en los Evangelios¹⁷⁵⁹. Después de la muerte de Cristo se habría dirigido a predicar primero a Escitia y después a Frigia. Según la tradición, su apostolado acabó en martirio, pues fue crucificado cabeza abajo, como san Pedro, y atado a la cruz con cuerdas, para morir finalmente lapidado. En cuanto a su iconografía es muy variable, pues se lo ha representado tanto imberbe como barbado, aunque su atributo habitual es la cruz de doble o triple travesaño, por ser instrumento de su martirio. En algunas ocasiones, también suele agregarse una piedra en recuerdo de su lapidación.

Por otro lado, Santiago el Menor¹⁷⁶⁰, hijo de Alfeo y de María Cleofás, era pariente de Jesús por parte de la Virgen María, por lo que la Iglesia griega le denomina *adelphoteos*, hermano de Dios, y la romana *frater domini*, hermano del Señor. Después de la partida de san Pedro a Roma, se habría convertido en obispo de Jerusalén. Sobre su martirio, se dice que fue arrojado desde el púlpito del templo donde predicaba el Evangelio, aunque otra versión específica que fue desde un pináculo del templo. En el año 62 fue condenado a muerte por lapidación, aunque falleció por el garrotazo que le asestó un batanero, razón por la cual se convirtió en el patrón de este oficio. Santiago se representa en ocasiones con vestiduras episcopales por haber sido nombrado obispo de Jerusalén, pero su atributo más habitual es el palo de batanero, con forma de maza curva o tronco de árbol podado, como símbolo de su muerte.

¹⁷⁵⁶ El documento, conocido con el nombre *Sequntur beneficia eclesiastica instituta et fundata in ecclesia maiori marie villa de Montblanc*, fue dado a conocer por Felip, quien también ordenó y localizó los beneficios que en él se recogen: Felip, "L'església gòtica de Santa Maria", pp. 75-101.

¹⁷⁵⁷ En campo de gules, un ala de oro: Ibidem, p. 86, nota 12.

¹⁷⁵⁸ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/3, p. 510; 2/5, p. 186.

¹⁷⁵⁹ Para la vida, leyenda, culto e iconografía de san Felipe siglo a: De la Vorágine, *La leyenda dorada*, I, pp. 277-278. Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/3, pp. 510-512. Cipriani, S. "Felipe". En: Leonardi; Riccardi; Zarrì, *Diccionario de los santos*, I, pp. 770-771. Duchet-Suchaux; Pastoureau, *Guía iconográfica de la Biblia*, pp. 208-209.

¹⁷⁶⁰ Para la vida, leyenda, culto e iconografía de Santiago el Menor siglo a: De la Vorágine, *La leyenda dorada*, I, pp. 279-287. Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/5, pp. 184-187. Cipriani, S. "Santiago el Menor". En: Leonardi; Riccardi; Zarrì, *Diccionario de los santos*, II, pp. 2024-2025. Duchet-Suchaux; Pastoureau, *Guía iconográfica de la Biblia*, pp. 413-414.

7.4. San Nicolás

San Nicolás es uno de los santos más populares y universales tanto en la Iglesia griega como en la latina¹⁷⁶¹. Según la tradición, debió de nacer en torno al 270-280 en la localidad de Pátara, o Patras de Licia, en Asia Menor, y murió el 6 de diciembre del 345 en Myra, Anatolia, la capital de la diócesis de la que fue primer obispo. Fue nombrado tras haber quedado probada su santidad por los múltiples milagros realizados en vida y por la defensa del dogma trinitario frente a la herejía arriana en el Concilio de Nicea (325), cuando habría abofeteado al mismo Arrio para hacerle renunciar de sus ideas. En realidad, ningún dato histórico permite corroborar la existencia de un obispo en Myra llamado Nicolás en la primera mitad del siglo IV, sino que, conforme a Poza, la propia etimología del nombre lleva a pensar en la invención de un santo-héroe en un contexto de inestabilidad a causa de la apostasía. De hecho, Nicolás significa en griego “el vencedor del pueblo”¹⁷⁶².

Algunos de sus milagros más conocidos destacan por estar curiosamente presididos por el número tres. A modo de ejemplo, en el episodio conocido como *praxis de tribus filiabus* y ocurrido antes de ser nombrado obispo, dotó con tres bolsas de monedas de oro a otras tantas doncellas empujadas a la prostitución por las deudas y pobreza de su padre. Más adelante en el tiempo, se apareció en sueños al emperador Constantino para advertirle de que había encarcelado y condenado injustamente a muerte a tres de sus oficiales, Nepociano, Urso y Apilión, acusados por envidia de traición. Una fábula que acabó derivando en el milagro de los tres niños o monaguillos resucitados¹⁷⁶³. Por otro lado, dentro de su hagiografía también destacan los episodios relacionados con el mar, en los que el santo evita naufragios al amainar tempestades.

Su culto, durante los siglos IV y V, se extendió principalmente por los territorios más orientales del Imperio como consecuencia de la cercanía con el lugar de nacimiento de san Nicolás, especialmente en las localidades más próximas a Patras de Licia, Nicea o Myra. En el siglo VI ya se tiene constancia de su devoción en Constantinopla, convirtiéndose en uno de los patronos de la Iglesia griega y más tarde de la rusa. En Occidente, el momento de esplendor ocurrió a partir del año 1087 con el traslado de sus reliquias desde la ciudad de Myra a Bari, donde se benefició de los movimientos de peregrinos y cruzados que se dirigían hacia Tierra Santa. En poco tiempo, se convirtió en uno de los santos más populares no solo en el sur de Italia, sino también en otras regiones como Normandía, Lorena y los futuros Países Bajos, aunque no había provincia en Francia donde no se encontrara alguna iglesia advocada a san Nicolás. Asimismo, otra prueba de su excepcional popularidad es la multitud de patronazgos que se le atribuyen, pues se convirtió en el protector de los estudiantes,

¹⁷⁶¹ Para la vida, leyenda, culto e iconografía de san Nicolás sigo a: De la Vorágine, *La leyenda dorada*, I, pp. 37-43. Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/4, pp. 428-442. Limone, O. “Nicolás de Bari”. En: Leonardi; Riccardi; Zarri, *Diccionario de los santos*, II, pp. 1757-1761. Duchet-Suchaux; Pastoureau, *Guía iconográfica de la Biblia*, pp. 342-344. Poza Yagüe, M. “San Nicolás de Myra o San Nicolás de Bari”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 6 (2011), pp. 83-90.

¹⁷⁶² Poza, “San Nicolás de Myra”, p. 83.

¹⁷⁶³ Sobre la deformación de la historia de los oficiales (*praxis de stratelatis*) falsamente acusados e injustamente condenados a muerte véase: Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/4, p. 429. También Mâle, E. *L’art religieux du XIII^e siècle en France*. Paris, 1910, p. 977, para quien fue una incorrecta interpretación lo que conllevó la nueva tipología iconográfica. En Oriente solía representarse a los tres cautivos en una torre cortada por la mitad y de la que asomaban tres cabecitas, lo que se interpretó en Occidente, desconocedores de las hagiografías orientales, como tres niños en un barril de sal, siendo este el comienzo de una serie de representaciones que pronto se trasladaron a la literatura. Cfr. Poza, “San Nicolás de Myra”, pp. 85-86.

las jóvenes casaderas, los marineros y carpinteros navales, los prestamistas prendarios, los descargadores de trigo, los toneleros e, incluso, de los perfumeros¹⁷⁶⁴.

Por otro lado, su iconografía tampoco es del todo uniforme. En Oriente, san Nicolás aparece representado con la cabeza descubierta dejando ver su calva pronunciada, una larga barba blanca y ataviado como un obispo griego, es decir, con el típico *felonion* y el *omoforió*n encima. Suele portar en su mano izquierda el libro de los Evangelios o la cruz de doble travesaño, mientras con la diestra hace un gesto de bendición. Por otro lado, en Occidente, se muestra como un obispo de la Iglesia de Roma, tocado con mitra y sosteniendo con una de sus manos el báculo episcopal. En cuanto a sus atributos, poco a poco fueron incorporándose algunos símbolos tomados de los episodios fundamentales de su vida, por lo que son habituales un ancla, destacando su patronaje de los marineros, tres esferas o bolsas de oro, en alusión a la dote de las tres doncellas, o acompañado de una cuba de madera de la que emergen tres niños, como referencia al milagro de la resurrección de los jóvenes¹⁷⁶⁵.

Precisamente este último atributo es el que acompaña a san Nicolás en la clave de bóveda de una de las capillas laterales de la nave de la Epístola del monasterio cisterciense de Poblet (fig. 2/12). En el centro de la tortera figura un obispo, ataviado con vestimenta pontifical y tocado con mitra, sosteniendo el báculo mientras hace el gesto de la bendición. A la izquierda, adaptado al marco polilobulado, tres personajes parecen estar orando dentro de un gran caldero que les cubre hasta la altura del pecho y, a la derecha, otros tantos, aquí vestidos con túnica talar, figuran uno al lado del otro, de pie y en acción de dirigirse al prelado. A mi modo de ver, no cabe duda de que se trata de san Nicolás junto al pasaje de la muerte y resurrección de los tres jóvenes. Como en el claustro tarraconense, donde la escena fue esculpida en los capiteles de la galería norte, frente a los arcos diafragmáticos hoy ocupada por las capillas de la Mare de Déu de les Neus y la de Sant Salvador, en Poblet son tres monaguillos y no oficiales los que protagonizan la escena¹⁷⁶⁶. En Occidente, el suceso era protagonizado por tres estudiantes, en ocasiones transformados en monaguillos o simplemente en niños, a los que un posadero había asesinado, desmembrado e introducido en una tina de sal para conservarlos y posteriormente servirlos como carne a los clientes. San Nicolás, que de camino a Nicea se detuvo en la posada, fue milagrosamente advertido del crimen cuando el hospedero le había servido la comida, por lo que bajó al sótano y reconstituyó y resucitó a los jóvenes¹⁷⁶⁷.

Según se tiene constancia, el Camino de Santiago y el fenómeno de peregrinación tuvieron un papel destacado en la introducción del culto de san Nicolás en la Península Ibérica, pues por ser considerado el protector de los viajeros, los peregrinos, los extranjeros y los escolares, ocupó un papel destacado en las iglesias y pueblos que forman parte del Camino¹⁷⁶⁸. No obstante, en la Corona de Aragón, la devoción al

¹⁷⁶⁴ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/4, pp. 430-432. Poza, "San Nicolás de Myra", p. 85.

¹⁷⁶⁵ Ibidem, p. 433. Ibidem, pp. 83-84.

¹⁷⁶⁶ Conforme a Serrano, se cree que en 1150 la leyenda de los clérigos ya estaría arraigada, es decir, antes de la cronología propuesta por Réau, quien la creyó originaria de Francia en el siglo XII: Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/4, p. 429. Serrano Coll, M. "San Nicolás polifacético: el ciclo del santo obispo en el claustro catedralicio de Tarragona". *Codex Aquilarensis*, 30 (2014), p. 239.

¹⁷⁶⁷ Poza, "San Nicolás de Myra", pp. 83-84.

¹⁷⁶⁸ Castiñeiras, M. "Iconografía e culto di San Nicola nella sponfa occidentale del Mediterraneo". En: Calò Mariani, M.S. *I Santi venuti dal mare. Atti del V Convegno Internazionale di Studio (Bari-Brindisi, 14-18 dicembre 2005)*. Bari, 2009, p. 131.

obispo tuvo un importante auge, sobre todo, en tiempos de Alfonso II, quien precisamente donó en 1192 un quintal y medio de cera anual al monasterio de Poblet para que ardiese continuamente un cirio en el día de su festividad frente al altar de la Virgen¹⁷⁶⁹. Durante el siglo XIII, el culto no hizo más que crecer pues en el territorio, centrado en la navegación y la conquista del Mediterráneo, tuvo una notable influencia en su representación la difusión de paneles pintados con escenas de su hagiografía por toda la cuenca mediterránea. A modo de ejemplo, cabe destacar los frescos de San Fructuoso de Bierge, en Huesca, o el frontal de altar de Güell en los que, precisamente, se figura el mismo episodio escogido para la clave de bóveda populetana¹⁷⁷⁰.

Muy cerca del monasterio de Poblet, en la iglesia de Sant Miquel de l'Espluga de Francolí, en la capilla en el lado del Evangelio del primer tramo de la nave, también se representó al santo obispo junto a san Mateo en la clave de bóveda que la timbra (figs. 2/253 y 2/254). A pesar de que la tortera presenta un gran deterioro, es posible identificar a san Nicolás figurado a la izquierda, vestido con túnica larga, mitra y sosteniendo el báculo y un objeto imposible de identificar. A la derecha, debe de ubicarse el apóstol, del que no es posible diferenciar ningún atributo. Como en Montblanc, su identificación también ha sido posible gracias a la relación de beneficios fundados en la parroquia, pues, según la documentación conservada, Mateu Roig aparece citado como fundador de un beneficio dedicado a los dos santos en 1333¹⁷⁷¹, fecha que creo aproximada para la edificación de la capilla. De acuerdo con Castiñeiras, entre otros motivos como el peregrinaje, el gran desarrollo de la iconografía de san Nicolás en la Península Ibérica tuvo lugar a finales del siglo XII también en estrecha relación con la Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén e, incluso, es habitual que en la arquitectura de estos edificios se pueda captar incluso un recuerdo lejano de Tierra Santa como ocurre en San Nicolás de Portomarín (Lugo) y en San Nicolás de Soria¹⁷⁷². En este sentido, recordaré que en 1317 el término de l'Espluga de Francolí pasó a depender de la Orden de los Hospitalarios¹⁷⁷³, por lo que quizá la presencia del santo obispo junto a san Mateo responda a esta particular devoción.

¹⁷⁶⁹ Serrano, "San Nicolás polifacético", pp. 248-249. De acuerdo con Morera, la donación se produjo en el año 1192, durante la estancia del monarca en Lleida. Sin embargo, la ofrenda no se llevó a cabo hasta octubre de 1194 cuando, estando en Poblet, Alfonso II renovó el documento de donación: Morera, E. *Tarragona cristiana: historia del arzobispado de Tarragona y del territorio de su provincia (Cataluña la Nueva)*. Vol. I. Tarragona, 1981 (Tarragona, 1867), p. 502.

¹⁷⁷⁰ Castiñeiras, "Iconografía e culto di San Nicola", pp. 143-152.

¹⁷⁷¹ Roca, "Els beneficis de la parroquia", p. 159.

¹⁷⁷² Castiñeiras, M. "San Nicola attraverso e al di là del Cammino di Santiago". En: Bacci, M. *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*. Pesaro-Milano, 2006, p. 130.

¹⁷⁷³ Sans Travé, J.M. "Dos intents de compra de l'Espluga per part de Poblet". *Arrels. Miscel·lània d'aportacions històriques y documentals de l'Espluga de Francolí*, 1 (1980), pp. 98-100. Bonet Estradés, M. "Un ejemplo de núcleo urbano bipolar de la Catalunya Nova: l'Espluga de Francolí". *En la España medieval*, 7 (1985), pp. 1470-1472.

7.5. San Bernardo Abad

San Bernardo de Claraval¹⁷⁷⁴, *Bernardus Claravallensis*, fue un santo perteneciente a la orden del Císter, cuya festividad consta en los calendarios anteriores al concilio Vaticano II el 20 de junio y, desde 1972, cada 20 de agosto¹⁷⁷⁵. Nacido en 1090 en Fontaine les Dijon, ingresó en la abadía cisterciense de Citeaux después de la muerte de su madre y en 1115, junto con otros monjes, fundó el monasterio de Clairvaux, que gobernó hasta su muerte. El abad fue uno de los firmes apoyos del papado: defendió a Inocencio II frente al antipapa Anacleto; en 1146 predicó en Vezelay la Segunda Cruzada y en 1147 Eugenio III asistió con él al Capítulo General de Clairvaux¹⁷⁷⁶. Conocido también como el *Doctor Mellifluo* por su capacidad como orador, poeta y teólogo, san Bernardo fue, en el ámbito religioso, una de las personalidades más destacadas de su época, siendo considerado junto a san Benito de Nursia, padre del monacato occidental¹⁷⁷⁷.

Es cierto que destacó por su difusión del culto a la Virgen, de quien se llamaba el fiel capellán o el caballero sirviente: *beatae Mariae capellanus*. En su tratado *De Laudibus Virginis* reflexionó sobre la maternidad virginal de María y, en su sermón acerca de la Natividad, la recomienda a los fieles como la mediadora más misericordiosa y poderosa. De hecho, fue por iniciativa suya que todas las iglesias cistercienses se pusieron bajo la advocación de la Virgen. En cuanto a su leyenda, se extendió rápidamente, pues fue rica en milagros, especialmente relacionados con las tentaciones del demonio y las apariciones de Cristo y de la Virgen¹⁷⁷⁸, popularizados por la *Leyenda Dorada*¹⁷⁷⁹. Fue canonizado en 1174 convirtiéndose en uno de los patronos de Borgoña, su provincia natal, y aunque fue monje y abad cisterciense, su devoción no fue exclusiva y se encuentra vinculada a otras órdenes, como los templarios, los cartujos y, en la Península Ibérica, la orden militar de los caballeros de Montesa¹⁷⁸⁰.

Según Réau, se lo describe delgado, espiritualizado por el ayuno y las austeridades, pelirrojo de cabellera y con barba¹⁷⁸¹. Generalmente, se lo representa como un abad mitrado de la orden del Císter y con algunos de sus atributos: un perro blanco, un enjambre de abejas, una mitra en el suelo, una hostia, los instrumentos de la Pasión, una rueda y/o un demonio encadenado.

¹⁷⁷⁴ Para la vida, leyenda, culto e iconografía de san Bernardo sigo a: De la Vorágine, *La leyenda dorada*, II, pp. 511-522. Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/3, pp. 213-223. Leonardi, C. "Bernardo de Claraval". En: Leonardi; Riccardi; Zarri, *Diccionario de los santos*, I, pp. 364-371. Duchet-Suchaux; Pastoureau, *Guía iconográfica de la Biblia*, pp. 91-92. González Zymala, H.; Espinosa de los Reyes Sordo, P. "San Bernardo de Claraval". *Base de datos digital de iconografía medieval*, Universidad Complutense de Madrid, 2013. En línea: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/san-bernardo-de-claraval> [consultado por última vez el 13/09/2021].

¹⁷⁷⁵ González; Espinosa de los Reyes, "San Bernardo de Claraval".

¹⁷⁷⁶ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/3, p. 213.

¹⁷⁷⁷ González; Espinosa de los Reyes, "San Bernardo de Claraval".

¹⁷⁷⁸ Uno de los milagros más célebres y que podría estar relacionado con una de las claves de bóveda de la sala capitular del monasterio de Poblet fue el de la lactancia, en el que la Virgen le habría humedecido los labios con la leche que alimentaba al Niño Jesús: Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/3, pp. 213-216. Sobre la clave de bóveda mencionada véase el epígrafe 9.2. *El ciclo salvífico de la sala capitular del monasterio de Santa María de Poblet* de esta tesis doctoral.

¹⁷⁷⁹ De la Vorágine, *La leyenda dorada*, II, pp. 511-522.

¹⁷⁸⁰ González; Espinosa de los Reyes, "San Bernardo de Claraval".

¹⁷⁸¹ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/3, p. 217.

No obstante, en la capilla abierta en el séptimo tramo de la nave de la Epístola de la iglesia cisterciense de Poblet, se optó por figurar a san Bernardo únicamente ataviado como un abad mitrado (fig. 2/13). En el centro de la tortera, se presenta al cisterciense de cuerpo entero y de pie, tocado con la mitra y sosteniendo con su mano izquierda un báculo mientras parece bendecir con la derecha, aunque el deficiente estado de conservación que presenta no permite corroborarlo con seguridad. La identidad de este personaje desprovisto de cualquier atributo, bien porque no se ha conservado, bien porque no fue representado, ha sido posible a la advocación de la capilla que, conforme a Sala, fue dedicada a san Bernardo de Claraval¹⁷⁸². Teniendo en cuenta que en la tortera es posible identificar a un obispo o abad, creo que es muy probable que se trate del reformador de la orden del Císter de quien, además, el cenobio poseía las reliquias de sus huesos, un cilicio y una cogulla¹⁷⁸³.

Por otro lado, en la iglesia de Santa Maria de Montblanc, en la capilla abierta en el costado de la Epístola del primer tramo de la nave, san Bernardo fue representado junto a san Bernabé (figs. 2/340a y 2/340b). Originalmente llamado José, fue calificado inapropiadamente como apóstol al ser aceptado como adjunto y bautizado con el nombre de Bernabé, que significa hijo de profeta¹⁷⁸⁴. Estuvo muy unido a san Mateo y san Pablo, pues incluso se cree que presentó al último a los apóstoles después de su conversión en el camino de Damasco. También lo acompañó a Antioquía, dedicándose a la evangelización de la ciudad, y después a Chipre y Asia Menor, donde habría participado en el Concilio de Jerusalén en el año 49. Según la tradición, curaba a los enfermos aplicándoles el Evangelio de san Mateo sobre la cabeza o el pecho. Por otro lado, también se le atribuye la fundación de la Iglesia de Milán, de la que se lo consideró el primer obispo. En su regreso a Chipre¹⁷⁸⁵, su isla natal, fue lapidado y, posteriormente, quemado vivo en Salamina, en el año 63. La invención de sus reliquias se fechó hacia el 458, cuando su cuerpo se encontró bajo un algarrobo con el Evangelio de san Mateo sobre el pecho, convirtiéndose así en su atributo más común junto a las piedras, elemento de su martirio. Fue nombrado patrón de Milán, aunque también se lo veneraba en Venecia y Florencia como primo hermano del san Marcos Evangelista¹⁷⁸⁶. Asimismo, era invocado contra el granizo¹⁷⁸⁷.

En cuanto a su iconografía, suele representarse ataviado como un obispo junto a los atributos mencionados¹⁷⁸⁸. No obstante, en la clave de bóveda montblanquense, viste como un apóstol, con túnica talar, manto y descalzo, mientras sostiene con sus dos manos el mencionado Evangelio. Por otro lado, san Bernardo se observa a su lado despojado de la mitra, y se exhibe con el hábito cisterciense, ancha tonsura, el báculo en su mano izquierda y en la derecha un objeto imposible de identificar a causa del deterioro que presenta. Cabe destacar que la construcción y decoración *bene et egregie*

¹⁷⁸² El autor la identifica como tal en un plano general del monasterio de Poblet: Sala Ricomá, R. *Guía histórica y artística del Monasterio de Poblet*. Tarragona, 1893, pp. 8 y 12.

¹⁷⁸³ Ibidem, p. 84.

¹⁷⁸⁴ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/3, p. 206. No obstante, Navoni afirma que Bernabé es interpretado en el sentido de “hijo de la exhortación” o “de la consolación”: Navoni, M. “Bernabé”. En: Leonardi, C. *Diccionario de los santos*. Vol. I. Madrid, 2000, p. 447.

¹⁷⁸⁵ Según Navoni, habría vuelto a la isla junto a Marcos, futuro evangelista: Ibidem, p. 356.

¹⁷⁸⁶ Esta creencia fue fundada en el hecho de que Bernabé era primo de un tal Juan que llevaba el nombre romano de Marcos y que algunos han pretendido identificar con el Evangelista san Marcos: Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/3, p. 206.

¹⁷⁸⁷ Ibidem, pp. 206-207. Navoni, “Bernabé”, pp. 356-357.

¹⁷⁸⁸ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/3, p. 207.

de este espacio fue costeado por Jaume Marçal con doscientos sueldos de censales anuales, según dispone en su testamento firmado en 1339¹⁷⁸⁹. Su voluntad fue dedicarlo a la Anunciación, pero el finado aclaraba que en el caso de que alguna otra capilla recibiera esta misma advocación, sus albaceas debían cambiar su elección. Sánchez Real creyó que Marçal, al firmar su testamento en la ciudad de Lleida, carecía de noticias concretas, directas y recientes, sobre la marcha de la obra en la iglesia montblanquense, por lo que frente a las sospechas de que podía existir una capilla con tal dedicación, conllevó el cambio de la titulación por la de los santos Bernabé y Bernardo, cuyas vidas también fueron esculpidas en el retablo de piedra que decora el espacio¹⁷⁹⁰. No obstante, si esta capilla ha causado confusión es por la fundación de dos beneficios por parte de la familia Alenyà¹⁷⁹¹. El primero, dedicado a san Bernardo, instituido por el testamento de Bernat d'Alenyà en 1338. El segundo, a san Bernabé, establecido por Elionor, mujer del anterior, en el 1359¹⁷⁹². Esto ha llevado a pensar en la posibilidad de que la capilla perteneciera a la familia Alenyà, cuyo escudo de armas es muy similar al de los Marçal. El primero se compone por campo de gules y un ala de oro sin bordura (fig. 2/339c)¹⁷⁹³; mientras que el segundo presenta campo de oro con un ala de gules y bordura dentada del mismo color (fig. 2/340d)¹⁷⁹⁴. No obstante, el segundo es el único que decora los muros y nervios de la capilla. Conforme a Felip, los Alenyà pudieron controlar esta capilla, que habría sido olvidada por los herederos de Jaume Marçal, quienes estarían dedicando todos sus esfuerzos a la construcción de la iglesia-hospital de Sant Marçal, también fundada a instancias del mismo Jaume Marçal¹⁷⁹⁵. De este modo, la implicación de los Alenyà en la capilla de los santos Bernardo y Bernabé de la parroquia de Santa Maria podría explicar la presencia de algún blasón sin bordura que se observa en el retablo de piedra que la decora (fig. 2/340e).

¹⁷⁸⁹ El testamento fue descubierto por Altisent en el Archivo Histórico Nacional y proporcionado a Liaño. De acuerdo con la autora, se trata de una copia notarial sobre un pergamino de 56 por 38 cm escrito por Arnau Sadao, notario de Vimbodí, por orden de Guillem de Cánova, rector del mismo lugar, efectuada el 15 de octubre del año 1339, siendo testigos Bernat Roca, Arnau Franch y Pere de Vinol. El testamento había sido otorgado el 25 de agosto del mismo año, en el monasterio de la Trinidad de la ciudad de Lleida, recibido y escrito por el notario perpetuo de la capital ilerdense Bertran Filach, firmando el propio testador Jaume Marçal y los testigos Arnau Franch, Juan Novela de Vimbodí, Jaume Deude y el monje de Poblet Guillem Amexer: Liaño, "El testamento de Jaume Marçal", p. 84. El documento transcrito se adjunta en las pp. 87-90.

¹⁷⁹⁰ Conforme a Sánchez Real, el retablo debió de ejecutarse al mismo tiempo que se erigía la capilla y se cumplían las demás disposiciones de Marçal, por lo que puede fecharse en el segundo cuarto del siglo XIV: Sánchez Real, J. "Jaime Marçal y Santa María de Montblanc". *Butlletí Arqueològic. Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, 3 (1981), p. 11.

¹⁷⁹¹ Este hecho había llevado a considerar los escudos que campean en la capilla como pertenecientes a la familia Alenyà: Sánchez Real, "Jaime Marçal y Santa María", p. 10.

¹⁷⁹² Felip, "L'església gòtica de Santa Maria", p. 93.

¹⁷⁹³ Precisamente estos son los blasones que decoran la capilla de los santos Jaime y Felipe de la misma iglesia de Santa María de Montblanc, que debió de ser costeada por Arnau Alenyà, pues fue el fundador, como queda dicho en líneas precedentes, del beneficio dedicado a los santos, según consta en su testamento de 1334: *Ibidem*, p. 92.

¹⁷⁹⁴ Sánchez Real, "Jaime Marçal y Santa María", p. 10. García Carraffa, A.; García Carraffa, A. *El solar Catalán, Valenciano y Balear*. Vol. III. San Sebastián, 1968, p. 28, núm. 52.

¹⁷⁹⁵ Para el autor no hay otra explicación, pues Berenguer Marçal, sobrino de Jaume, instituyó en la iglesia-hospital un beneficio a san Marcial en 1348, y Guillem Marçal, junto a su esposa Blanca, costearon otro advocado a la Santísima Trinidad en 1357: Felip, "L'església gòtica de Santa Maria", p. 93.

7.6. Santos Domingo de Guzmán, Pablo y Pedro de Verona¹⁷⁹⁶

En una de las capillas perimetrales de la iglesia parroquial de Montblanc, concretamente en la abierta al primer tramo de la nave, en el lado del Evangelio, fue colocada una clave de bóveda que exhibe tres santos: Domingo, Pablo y Pedro mártir (figs. 2/332a y 2/332b).

Santo Domingo de Guzmán¹⁷⁹⁷, fundador de la Orden de Frailes Predicadores, nació en 1170 en Caleruega, una pequeña aldea burgalesa en la diócesis de Osma. Ya desde pequeño dio muestras de su inteligencia y rigurosa disciplina ascética. Con seis años, su formación fue encomendada a su tío que ostentaba el cargo de arcipreste, a los catorce, fue enviado al Estudio General de Palencia, donde se formó en las ciencias liberales y en la Teología y, años más tarde, fue nombrado canónigo y subprior del cabildo regular de la catedral de Osma. Después de haber predicado en Toulouse contra los herejes albigenses, el 22 de diciembre de 1216 obtuvo del papa Honorio III la autorización para fundar la Orden de Frailes Predicadores, para la que eligió la Regla de san Agustín. Finalmente, murió en 1221 en la ciudad de Bolonia, donde fue sepultado en San Nicolás, convento que él mismo había fundado, aunque su canonización no se hizo efectiva hasta el 3 de julio de 1234, cuando Gregorio IX expidió la bula *Fons sapientiae*¹⁷⁹⁸, en la que se hace alusión a los numerosos milagros obrados por santo Domingo.

Su leyenda, muy adornada, copia en parte las de san Bernardo de Claraval y san Francisco de Asís. Por ejemplo, toma del primero el episodio en que su madre, estando encinta, habría soñado que paría a un perro con manchas blancas y negras, como el hábito de los dominicos, que ladraba enérgicamente contra los enemigos de Dios. El mismo perro aparecía en el nacimiento de san Bernardo con la diferencia de que el perro era completamente blanco, como la túnica cisterciense. Por otro lado, del segundo toma la ordalía del fuego, pues santo Domingo, con la voluntad de defender su causa en Toulouse, arrojó al fuego dos libros, uno herético, que ardía hasta su destrucción, y otro ortodoxo, que quedaba intacto, como había hecho san Francisco ante el sultán de Egipto¹⁷⁹⁹.

El santo burgalés fue particularmente venerado en Toulouse, donde predicó contra los albigenses, y en Bolonia, donde murió y se edificó su sepultura. De forma general, se le presenta con el hábito talar de la orden: blanquinegro formado por una túnica y un escapulario blancos y una capa con capucha negra; con ancha tonsura y casi siempre con barba. En sus manos suele portar diferentes atributos: una vara de lirios,

¹⁷⁹⁶ Incluyo a estos tres santos bajo un mismo epígrafe porque en la diócesis de Tarragona fueron representados una única vez, excepto Pablo, y de forma conjunta en una de las capillas perimetrales de la iglesia de Santa Maria de Montblanc. Para un análisis de la figura de san Pablo véase el apartado 9.3.2. *San Pablo y santa Tecla*.

¹⁷⁹⁷ Para la vida, leyenda, culto e iconografía de santo Domingo de Guzmán sigo a: De la Vorágine, *La leyenda dorada*, I, pp. 440-456. Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/3, pp. 394-402. Galmés, L. "Domingo de Guzmán". En: Leonardi; Riccardi; Zarrì, *Diccionario de los santos*, I, pp. 634-640. Duchet-Suchaux; Pastoureau, *Guía iconográfica de la Biblia*, pp. 172-174. Lucía Gómez-Chacón, D. "Santo Domingo de Guzmán". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 10 (2013), pp. 89-106.

¹⁷⁹⁸ "entre las obras maravillosas de santidad y muestras de poder con las que brilló todavía en vida, se cuentan diferentes curaciones: dio el habla a los mudos, vista a los ciegos, oído a los sordos, hizo caminar a los paralíticos, y restableció la salud a un gran número de enfermos atormentados por diversas dolencias. En todo esto se muestra claramente la calidad de espíritu que habitaba en la tierra de aquel santísimo cuerpo": Gelabert, M.; Miladro, J.M. *Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos*. Madrid, 1966. Galmés, L.; Gómez, V.T. *Santo Domingo de Guzmán. Fuentes para su conocimiento*. Madrid, 1987. Cfr. Lucía, "Santo Domingo de Guzmán", p. 90.

¹⁷⁹⁹ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/3, p. 394.

símbolo de castidad y pureza o de la veneración a la Virgen Inmaculada, que en ocasiones se estiliza convirtiéndose en un tallo vegetal rematado por una flor de lis; un libro, abierto o cerrado¹⁸⁰⁰; una estrella roja sobre su frente o por encima de su cabeza¹⁸⁰¹; un cachorro con manchas blancas y negras que porta una antorcha en la boca; un rosario; un bastón; y/o un cuchillo¹⁸⁰².

Por otro lado, san Pedro mártir de Verona fue un protomártir dominico, inquisidor, predicador y taumaturgo, nacido hacia 1203 en la ciudad de Verona, en el seno de una familia de condición cántara¹⁸⁰³. Sin embargo, el joven permaneció siempre fiel a sus creencias y durante su adolescencia decidió abandonar a su familia para ingresar en la Orden de Frailes Predicadores. Después de ser prior en Como y de su incesante lucha contra los infieles, fue nombrado Inquisidor General de Italia en 1232 por el papa Gregorio IX. Su rigor contra los herejes, maniqueos y cántaros del norte de Italia le valió el odio de sus adversarios, quienes lo asesinaron en 1252 cuando viajaba desde Como hacia Milán asestándole varios golpes en la cabeza con un alfanje hasta fracturarle el cráneo y atravesándole el pecho de una estocada de machete¹⁸⁰⁴.

El mártir fue trasladado a Milán, enterrado en la iglesia del convento de San Eustorgio y, un año más tarde, en 1253, canonizado por el papa Inocencio IV. Se caracteriza por ser el patrón de Verona, de Como y de Milán, así como de los dominicos y de los inquisidores, además de ser invocado contra los dolores de cabeza. En cuanto a su iconografía, suele presentarse con el hábito blanquinegro propio de la Orden de Frailes Predicadores, amplia tonsura y, en ocasiones, con barba. En sus manos suele portar un libro abierto, en alusión a su oficio predicador, y una palma del martirio, el cual suele recordarse con un machete clavado en la cabeza del santo. Existen algunos ejemplos en los que el arma se elimina dejando la herida al descubierto y otros en los que presenta un puñal hendido en el pecho o en la espalda. Asimismo, otro motivo iconográfico que suele acompañarlo es la *coronae aureolae*, un galardón concedido solo a algunos santos en reconocimiento de los siguientes méritos: la predicación (dorada), la virginidad (blanca) y/o el martirio (roja). En el caso de san Pedro mártir, fue premiado con las tres¹⁸⁰⁵.

Ambos personajes, santo Domingo de Guzmán y san Pedro mártir de Verona, fueron representados flanqueando al apóstol san Pablo en la clave de la capilla absidial abierta al primer tramo de la nave, en el lado del Evangelio, de Santa Maria de Montblanc,

¹⁸⁰⁰ El libro podría hacer alusión a la Regla de san Agustín, exaltando así su papel como fundador de la Orden: Ibidem. No obstante, Iturgáiz, señaló que ninguna de sus representaciones incluye fragmento alguno del texto de san Agustín, por lo que el códice ha de ser interpretado o bien como atributo intelectual, o bien como las Sagradas Escrituras: Iturgáiz, D. "Iconografía de Santo Domingo de Guzmán". *Archivo Dominicano: Anuario*, 12 (1991), pp. 72-73. Cfr. Lucía, "Santo Domingo de Guzmán", pp. 91-92.

¹⁸⁰¹ Según Lucía, este elemento estaría inspirado en una leyenda en la que Juana de Aza o la madrina de Domingo, habría visto sobre la frente del niño una estrella, cuya luz alumbraba toda la Tierra: Ibidem, p. 92.

¹⁸⁰² Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/3, pp. 395-396. Lucía, "Santo Domingo de Guzmán", pp. 90-93.

¹⁸⁰³ Para la vida, leyenda, culto e iconografía de san Pedro mártir sigo a: De la Vorágine, *La leyenda dorada*, I, pp. 265-276. Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/5, pp. 69-72. Golinelli, P. "Pedro de Verona". En: Leonardi; Riccardi; Zarri, *Diccionario de los santos*, II, pp. 1885-1887. Lucía Gómez-Chacón, D. "San Pedro Mártir de Verona". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 11 (2014), pp. 79-96.

¹⁸⁰⁴ Conforme a Réau, su asesino fue Carino de Balsamo, quien fue tocado por la gracia, mostró arrepentimiento por el crimen cometido y se redimió ingresando en la orden dominica. Fue acogido por el propio hermano del mártir en el convento de Forlì, donde practicó una vida edificante que lo llevaría a ser venerado como el beato Carino Pietro da Balsamo: Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/5, pp. 69. Lucía, "San Pedro Mártir de Verona", pp. 80-81.

¹⁸⁰⁵ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/5, p. 70. Lucía, "San Pedro Mártir de Verona", pp. 80-82.

en cuyo altar Pere Guillermoneta instituyeron un beneficio bajo la advocación de los tres santos en 1340 (figs. 2/332b, 2/332c y 2/332d)¹⁸⁰⁶. Enmarcados por una cenefa de 26 florones de pétalos carnosos, los tres hombres se efigian en pie y de cara a los fieles. En el centro, san Pablo, vestido con túnica talar, manto y descalzo, presenta su característica calvicie y barba larga, sosteniendo la espada de su martirio y un libro cerrado en sus manos. A nuestra izquierda, santo Domingo, vestido con el hábito monacal blanquinegro, sujeta en su mano derecha un báculo rematado por una cruz de doble travesaño. Por último, a la derecha, san Pedro mártir, también ataviado con el hábito propio de los Frailes Predicadores, muestra el machete con el que fue martirizado clavado en la cabeza mientras sustenta sus atributos más comunes: el libro y la palma del martirio. Si bien la figuración de estos tres personajes en una misma tortera puede parecer extraña, creo que existe un razonamiento factible. A mi modo de ver, san Pablo y santo Domingo de Guzmán estarían protagonizando el suceso en que el predicador, mientras oraba en la basílica de san Pedro de Roma, fue sorprendido por la aparición los apóstoles Pedro y Pablo. El primero le confirió el báculo, y el segundo, un libro, y los dos le indicaron: “Ve y predica, porque has sido elegido por Dios para esta misión”¹⁸⁰⁷. Si se observa detenidamente, es posible advertir que santo Domingo está cogiendo con la mano izquierda el libro que sostiene san Pablo, como si se lo estuviera entregando. En cuanto al báculo cruciforme, podría aludir al que le fue donado por Pedro, no representado en la escena por una evidente falta de espacio, pues la cruz de doble travesaño es empleada como signo distintivo de arzobispos y patriarcas, título atribuido al apóstol. No obstante, Felip lo interpretó como una alusión a su trabajo de predicación en la cruzada contra los albigenses¹⁸⁰⁸. Por otro lado, san Pedro de Verona podría haber sido representado en la escena como signo de continuidad de la lucha inquisitoria de la orden de los Frailes Predicadores, pues el libro es emblema de la vida del dominico, que debe recorrer el mundo para enseñar la doctrina contenida en las Santas Escrituras.

7.7. Santa Catalina

Santa Catalina de Alejandría, cuya vida se sitúa en el siglo IV, recibió el título de virgen y mártir¹⁸⁰⁹. Según Duchet-Suchaux y Pastoureau, su historicidad es muy

¹⁸⁰⁶ Felip, “L’església gòtica de Santa Maria”, p. 93. Debe señalarse que la capilla está profusamente decorada con dos tipos de escudos de armas en los muros, capiteles, nervios cruceros y el cuerpo de la clave. En el primero, campea un árbol que llena el escudo sin bordura, que podría pertenecer a los Guillermoneta; en el segundo, cuartelado en cruz, 1º y 4º, una paloma y, 2º y 3º, dos y tres fajas, respectivamente, quizá correspondiente a un ascendente materno de Pere Guillermoneta apellidado Colom: Ibidem, p. 82.

¹⁸⁰⁷ Conforme a Réau, esta leyenda es solo la aplicación a santo Domingo de Guzmán de la *Traditio clavium* y de la *Traditio Legis* que Jesucristo protagonizó junto a san Pedro y san Pablo: Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/3, p. 399.

¹⁸⁰⁸ Felip, “L’església gòtica de Santa Maria”, p. 82.

¹⁸⁰⁹ Para la vida, leyenda, culto e iconografía de santa Catalina de Alejandría sigo a: De la Vorágine, *La leyenda dorada*, II, pp. 765-774. Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/3, pp. 273-283. Donnini, M. “Catalina de Alejandría”. En: Leonardi; Riccardi; Zarri, *Diccionario de los santos*, I, pp. 447-448. Duchet-Suchaux; Pastoureau, *Guía iconográfica de la Biblia*, pp. 108-109. González Hernando, I. “Santa Catalina de Alejandría”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 7 (2012), p. 37-47.

dudosa¹⁸¹⁰, ya que los hechos de su vida no aparecen recogidos en ningún texto de la antigüedad cristiana, ni de tipo litúrgico, ni literario¹⁸¹¹. No obstante, el relato legendario de su vida se extendió rápidamente a partir del siglo IX culminando en la *Leyenda Dorada* del siglo XIII, en la que se cree que influyeron algunas fuentes previas. Para Metford, el relato de Santiago de la Vorágine podría haber sido elaborado a raíz de la *Historia Eclesiástica* de Eusebio, que menciona una mujer anónima de Alejandría que resistió los instintos lujuriosos del emperador Maximino o Majencio¹⁸¹². Según Hall, su leyenda debió de inspirarse en la historia de Hipatia, una filósofa pagana de Alejandría, conocida por su erudición y sabiduría, que murió en el 415 posiblemente a manos de un grupo de religiosos fanáticos¹⁸¹³. Por otro lado, Leonardi, subraya la *Passio* como la fuente más antigua, redactada primero en griego entre los siglos VI-VIII y traducida al latín en el IX¹⁸¹⁴. Por último, Réau, afirmó que la vida de Catalina se relató por primera vez en el Menologio de Basilio, a finales del siglo X¹⁸¹⁵.

Según cuenta la *Leyenda Dorada*¹⁸¹⁶, Catalina, de ascendencia real, mostró una gran erudición desde temprana edad. Estando el emperador Majencio en Alejandría, convocó a sus ciudadanos para hacer un gran sacrificio ante los ídolos bajo la amenaza de castigar a los cristianos que no asistieran. La joven, que no quiso participar, se encaró con el emperador, quien trató de minar su fe con numerosos argumentos, aunque sin éxito alguno. Frente a su fracaso, envió a cincuenta filósofos para que la rebatieran, pero al ocurrir lo contrario Majencio los condenó a ser quemados en la hoguera y le propuso a la venerable convertirse en su esposa. Debido a la negativa de su invitación y con la voluntad de mancillar su virginidad y horrorizar a los cristianos, ordenó atar a Catalina a un instrumento de tortura que consistía en cuatro ruedas provistas de puntas de hierro, pero en el momento de ponerla en funcionamiento las ruedas se rompieron y saltaron en pedazos. Finalmente, mandó decapitarla y de sus heridas brotó leche en lugar de sangre.

La devoción a Catalina¹⁸¹⁷ tuvo como centro principal el monasterio del Sinaí, donde, según la leyenda, unos ángeles trasladaron su cuerpo para depositarlo en un sepulcro. Su invención en el siglo IX conllevó un cambio de advocación del cenobio que hasta el momento había estado dedicado a Moisés y la zarza ardiendo. Desde Sinaí y Alejandría, su culto se difundió gracias a las cruzadas, volviéndose especialmente popular en Francia, donde el monasterio benedictino de La Trinité au Mont, muy cercano a Ruan, habría recibido algunas de sus reliquias la centuria del año 1000. En la actualidad, es patrona de los estudiantes, teólogos, filósofos, prisioneros, jóvenes casaderas y de los oficios relacionados con ruedas, como carreteros, molineros, torneros, alfareros, afiladores e hilanderas¹⁸¹⁸.

¹⁸¹⁰ Precisamente por este motivo fue excluida del calendario pastoral de la Iglesia católica en 1969: Hall, J. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, 1987, p. 77.

¹⁸¹¹ Duchet-Suchaux; Pastoureaux, *Guía iconográfica de la Biblia*, p. 108.

¹⁸¹² Metford, J.C.J. *Dictionary of Christian Lore and Legend*. Londres, 1983, pp. 65-66. Cfr. González, "Santa Catalina de Alejandría", p. 39.

¹⁸¹³ Hall, *Diccionario de temas*, p. 77.

¹⁸¹⁴ Donnini, M. "Catalina de Alejandría". En: Leonardi, *Diccionario de los santos*, I, p. 447.

¹⁸¹⁵ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/3, p. 273.

¹⁸¹⁶ De la Vorágine, *La leyenda dorada*, II, pp. 765-774.

¹⁸¹⁷ El primer testimonio que se tiene de su veneración es, conforme a Domini, una pintura del siglo VIII encontrada en Roma: Donnini, "Catalina de Alejandría", p. 448.

¹⁸¹⁸ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/3, pp. 274-276. Donnini, "Catalina de Alejandría", p. 448.

La virgen mártir suele representarse con corona y vestida con túnica y manto, como las doncellas romanas, o, en ocasiones, conforme a la moda contemporánea del artista. Además, suele portar uno o varios atributos: el busto con cabeza coronada del emperador Majencio, el cual pisotea; la rueda dentada, a veces quebrada, símbolo de su suplicio; la espada, en alusión a su decapitación; el libro, como símbolo de la ciencia; el globo celeste e instrumentos matemáticos, símbolos de su erudición; el anillo, en referencia a su matrimonio místico con Cristo¹⁸¹⁹; y/o la palma del martirio¹⁸²⁰.

Aunque la clave de bóveda presenta cierto grado de degradación, es posible identificarla sin duda alguna (figs. 2/334a y 2/334b). Catalina se presenta de pie, vestida con túnica, manto y corona, sosteniendo la palma del martirio y una pequeña rueda dentada como recuerdo de su sacrificio. Cabe decir que la imagen se corresponde al beneficio fundado en el altar que timbra por Pere Colom y su esposa Margarita en 1313 mediante un documento redactado expresamente, conforme al inventario de beneficios *Sequentur beneficia eclesiastica instituia et fundata in ecclesia maiori marie villa de Montblanc*¹⁸²¹. Según Español, con quien estoy de acuerdo, este habría sido fundado todavía en la antigua iglesia de Santa María y posteriormente trasladado al nuevo edificio, hecho que explicaría la presencia de dos tipos de heráldica en los muros, capiteles y nervios de la capilla¹⁸²². El primer escudo ostenta una paloma sobre un fondo liso, atribuido a la familia Colom (figs. 2/334c y 2/334d)¹⁸²³; y el segundo, un ala con bordura de ocho piezas, que se cree de los Marçal (fig. 2/334e)¹⁸²⁴.

7.8. Santas Eulalia y Ágata o Águeda¹⁸²⁵

En la iglesia de Santa María de Montblanc, en la capilla contigua a la axial del lado de la Epístola, se observa una clave de bóveda en la que se esculpieron las santas Eulalia y Ágata (figs. 2/337a y 2/337b).

Eulalia es el nombre que reciben dos venerables en el martirologio español, Eulalia de Mérida y Eulalia de Barcelona. Pese que algunos autores defienden que son la misma persona, su leyenda difiere en algunos detalles y su festividad se celebra en días diferentes¹⁸²⁶. En este sentido, dada la proximidad entre las ciudades de Barcelona y

¹⁸¹⁹ Conforme a Réau, el episodio de sus *Deposorios místicos* no se encuentra en la primera redacción de la *Leyenda Dorada*, pues aparece por primera vez en el siglo XV, en la traducción inglesa redactada por F. Jean de Bungay, en 1438. En ella se cuenta que un ermitaño la convirtió proponiéndole a Jesús, cuya imagen le mostró, como único novio digno de su cuna, belleza y sabiduría: Ibidem, pp. 273-274.

¹⁸²⁰ González, "Santa Catalina de Alejandría", p. 37.

¹⁸²¹ Felip, "L'església gòtica de Santa Maria", p. 88-89.

¹⁸²² Español, *Guillem Seguer de Montblanc*, pp. 79-80. Sobre este tema véase el epígrafe 5.3. *Santa Maria de Montlanc* de la presente tesis doctoral.

¹⁸²³ Me parece muy sugerente que la familia Colom escogiera a santa Catalina de Alejandría como beneficiaria de su fundación, ya que, según Roig, en ocasiones la venerable se acompaña de una paloma, que habría aparecido para ilustrarla en su discusión contra los filósofos: Roig, J.F. *Iconografía de los santos*. Barcelona, 1950, p. 71.

¹⁸²⁴ Así lo ha identificado: Felip, "L'església gòtica de Santa Maria", p. 86.

¹⁸²⁵ En este epígrafe, como en otros casos precedentes, incluyo a santa Eulalia y santa Ágata porque en las claves de bóveda tarraconenses, fechadas entre 1150 y 1350, fueron representadas una única vez y de forma conjunta.

¹⁸²⁶ Actualmente, Santa Eulalia se celebra en Barcelona el 12 de febrero, mientras que Santa Eulalia de Mérida tiene lugar el 10 de diciembre. Sobre este problema hagiográfico que identifica las dos santas en una única persona

Montblanc, creo conveniente considerar que fue la barcelonesa la representada en esta tortera.

Eulalia de Barcelona nació en las inmediaciones de la ciudad condal hacia los últimos años del siglo III, según recoge Fábrega en su estudio, en el seno de una familia noble¹⁸²⁷. Destacó especialmente por su devoción a Cristo, a quien rezaba cotidianamente junto a un grupo de amigas en una pequeña celda de su casa. A la edad de 12 o 13 años, durante una de las persecuciones organizadas en el Imperio Romano contra los cristianos que se negaban a sacrificar a los ídolos, se presentó voluntariamente frente al tribunal presidido por Daciano negándose a renegar de su propia fe. Como castigo, fue azotada sin piedad y atada a un potro sobre el que fue torturada con garfios mientras le arrancaban las uñas. Frente a la continuidad de su rebeldía, Daciano mandó que le quemaran los pechos con antorchas de aceite, pero sus oraciones los apagaron milagrosamente abrasando a los verdugos que los sistenían y, mientras la joven se entregaba al Señor, su espíritu voló al cielo saliendo de su boca en forma de blanca paloma. Tras la controversia, el gobernador enfurecido mandó colgarla en una cruz hasta que las aves rapiñadas no dejaran ni los huesos, pero nuevamente, de forma milagrosa, cayó una copiosa nevada que cubrió y protegió su cuerpo. Tras tres días, fue descolgada, embalsamada con purísimos lienzos y fragantes aromas, y enterrada en compañía de una gran multitud¹⁸²⁸. Según se tiene constancia, en la Península Ibérica fue venerada en cronologías muy tempranas, especialmente en Barcelona, cuya catedral fue puesta bajo su advocación y custodia sus reliquias en un magnífico mausoleo de mármol desde 1339¹⁸²⁹. Además, es la patrona de las mujeres que dan a luz. La venerable fue representada en el cortejo de vírgenes de los mosaicos de la iglesia de San Apolinar el Nuevo de Rávena, del siglo VI, aunque sin ningún atributo. De hecho, no parece tener ninguno concreto, pues en ocasiones porta una cruz en aspa o rematada por un disco, una corona, un libro o la palma del martirio.

Por otro lado, santa Águeda o Ágata fue una virgen siciliana, nacida en Catania¹⁸³⁰. Su nombre aparece el 5 de febrero en el *Martirologio Jeronimiano*, en el *Calendario cartaginés* y en el *sináitico*, en el *Sacramentario gregoriano*, en los *Calendarios mozárabes* y en el *Sinaxario constantinopolitano*¹⁸³¹. Conforme a la *Leyenda Dorada*, el cónsul Quintiliano, al no poder doblegarla a sus deseos y persuadirla para que ofreciera sacrificios a los dioses, la llevó a un burdel administrado por la cortesana Afrodisia, pero conservó milagrosamente su virginidad. Ante la situación, el prefecto la encerró en prisión, donde la amenazó con azotes, la ató a una columna boca abajo y le amputó los pechos. Fue curada por san Pedro, quien se le apareció en el calabozo, y al

véase: Fábrega Grau, Á. *Santa Eulalia de Barcelona. Revisión de un problema histórico*. Roma, 1958, especialmente las pp. 11-18. Para la vida, leyenda, culto e iconografía de santa Eulalia de Mérida: Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/3, pp. 481-483. López López, T.A. "Eulalia de Mérida". En: Leonardi, *Diccionario de los santos*, I, pp. 738-741. Duchet-Suchaux; Pastoureau, *Guía iconográfica de la Biblia*, pp. 196-197.

¹⁸²⁷ Para su vida, leyenda y culto sigo a: Fábrega, *Santa Eulalia de Barcelona*, pp. 115-122.

¹⁸²⁸ Conforme a Fábrega, esta es la tradición local escrita acerca de la vida, pasión y muerte de santa Eulalia de Barcelona, tal como circulaba en la ciudad a mediados del siglo VII. Propagada primero en la ciudad de Barcelona, a partir del 877 se difundió por toda España y otras comunidades más allá de sus fronteras: *Ibidem*, p. 122.

¹⁸²⁹ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/3, p. 481.

¹⁸³⁰ Para la vida, leyenda, culto e iconografía de santa Águeda de Catania sigo a: De la Vorágine, *La leyenda dorada*, I, pp. 167-170. Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/3, pp. 31-36. Crimi, C. "Águeda". En: Leonardi, *Diccionario de los santos*, I, pp. 79-80. Duchet-Suchaux; Pastoureau, *Guía iconográfica de la Biblia*, pp. 30-31.

¹⁸³¹ Crimi, "Águeda", p. 79.

comparecer frente a su perseguidor, mandó torturarla de nuevo acostándola desnuda sobre una capa de trozos de vidrio y brasas. Murió lanzando un gran grito de alegría dando gracias a Dios. Sus reliquias, transportadas primero a Constantinopla, fueron devueltas a Catania en 1126, cuya catedral alberga uno de sus senos y su conocido busto-relicario.

Protectora de Sicilia, se invoca a Águeda contra las erupciones volcánicas y los seísmos que las acompañan, contra los incendios, los rayos y llamas del Purgatorio, pero también para la curación de abscesos, mastitis y cáncer de mama. Su culto se extendió por toda Italia, especialmente en Cremona, y más tarde en Francia, España y Alemania, donde desempeña el cometido de una santa ignífuga y mamaria, pues es también patrona de los fundidores de campanas y de las nodrizas¹⁸³². Como Eulalia, Águeda también se encuentra en la procesión de santas de Sant'Apollinare Nuovo de Ravenna. De forma general, suele representarse con el aspecto joven, con los dos senos colocados sobre una bandeja o portando una antorcha o un cirio en alusión a su poder contra el fuego, aunque también puede aparecer como una virgen victoriosa con la palma del martirio.

Precisamente como dos mártires triunfantes se exhiben Eulalia y Águeda en Santa Maria de Montblanc. Las dos, representadas de pie y con una ligera torsión, se muestran desprovistas de cualquier atributo identificativo, pues únicamente se exhiben coronadas, ataviadas con larga túnica y manto sobre sus hombros, y sosteniendo un libro cerrado y la palma del martirio. Como en la capilla de los santos Jaime y Felipe, vuelve a ser especialmente revelador para su identificación el documento *Sequntur beneficia eclesiastica instituia et fundata in ecclesia maiori marie villa de Montblanc*, conservado en el archivo parroquial del término, así como las visitas pastorales de 1445, 1450 y 1485, publicadas por Sans¹⁸³³. Conforme al inventario, en 1334 Ramon Ambler habría fundado un beneficio en honor a las beatas Eulalia y Ágata según consta en su último testamento. Precisamente, los muros, nervios cruceros, capiteles del arco formero y la clave de bóveda que aquí analizamos fueron decorados con blasones pertenecientes a su familia: de oro, acémila o mulo de sable, embridada de gules y aparejada de lo mismo, con su carga cubierta de un repostero bandado de azur y oro (fig. 2/337c)¹⁸³⁴. De este modo, no cabe duda de que debió de ser en esta capilla donde Ramon Ambler fundó el beneficio dedicado a las dos santas y, en consecuencia, es posible identificarlas en la clave que la timbra.

7.9. San Antonio Abad

En la iglesia parroquial de Santa Maria de Guimerà, la actual capilla del Rosario que se abre en el segundo tramo de la nave en el lado del Evangelio, conserva una clave de

¹⁸³² Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/3, pp. 32-33. Duchet-Suchaux; Pastoureau, *Guía iconográfica de la Biblia*, p. 30.

¹⁸³³ Es necesario aclarar que, aunque en las visitas pastorales se refieren a esta capilla como de santa Agnès, Inés en castellano, y santa Eulàlia, el beneficio original fue consagrado a santa Ágata: Sans, "Visites pastorals a Montblanc", pp. 20-62, especialmente 30, 37 y 48.

¹⁸³⁴ García; García, *El solar catalán*, I, pp. 81-82, núm. 170.

bóveda cuya iconografía presenta cierta confusión (fig. 2/319b y 2/324a)¹⁸³⁵. De acuerdo con Capdevila, este espacio debió de estar dedicado originalmente a san Antonio, pero con motivo de la fundación de la cofradía del Rosario en el siglo XVI, su altar debió de ser trasladado al lugar vacío que habría dejado el derrumbe de la capilla de Sant Joan¹⁸³⁶. Esto lo dedujo por las concomitancias que observó entre los motivos decorativos de esta capilla y de su contigua, la de la Santísima Trinidad, erigida durante la primera mitad del siglo XIV, así como por la imagen esculpida en la tortera que la timbra y que no se corresponde a la actual titularidad. Así pues, el personaje esculpido podría identificarse con san Antonio Abad¹⁸³⁷.

Fundador del movimiento cenobítico, san Antonio nació hacia el 251 en el Alto Egipto, conforme al relato de san Atanasio y san Jerónimo, que posteriormente popularizó la *Leyenda Dorada*¹⁸³⁸. Se retiró muy joven al desierto, donde el diablo le tentó en varias ocasiones y bajo formas diferentes y donde acogió a algunos discípulos organizando en el desierto un modelo de vida cenobítico. Hacia el final de su vida, visitó a san Pablo ermitaño, superior de los anacoretas de Tebaida, quien era alimentado a diario por un cuervo que, durante la visita de Antonio, les proveyó milagrosamente con dos panes en lugar de uno. Más adelante en el tiempo, al conocer la defunción del líder, regresó para enterrarlo con la ayuda de dos leones. Conforme a su leyenda, murió hacia el 356, superando así los 100 años de edad. Su cuerpo, envuelto en una túnica de fibras de palma que le habría regalado san Pablo ermitaño, fue encontrado por el obispo Teófilo y posteriormente transportado a Constantinopla, desde donde se trasladó a una abadía del Delfinado, que tomó el nombre de Saint-Antoine-en-Viennois. Los monjes antoninos se dedicaron especialmente al tratamiento de enfermedades contagiosas, como el fuego de san Antón, la peste, la lepra, la sarna y las enfermedades venéreas. El culto al abad, convertido en santo curador también de los animales, se extendió a toda la cristiandad gracias a las filiales que se fueron creando desde la casa matriz. Además, pasó a ser el patrón de numerosas corporaciones: cesteros, sepultureros, porquerizos, vendedores de cerdos, carniceros, chacineros, fabricantes de cepillos y campaneros.

No es posible afirmar con seguridad que el personaje de la clave de bóveda de la actual capilla del Roser de Guimerà sea san Antonio Abad, pues usualmente se representa como un anciano barbado, que viste el sayal con capucha, prenda común de los monjes de su orden, acompañado de alguno de sus atributos: la tau, la esquila o campanilla, un lechón o las llamas de fuego de san Antón¹⁸³⁹. Por el contrario, la tortera exhibe un hombre nimbado, vestido con túnica talar y manto sobre sus hombros, sosteniendo un libro cerrado con las dos manos sobre su cuerpo. A pesar del deficiente estado de conservación, es posible diferenciar que se efigia imberbe, lo que le confiere unos rasgos más bien juveniles que no parecen compatibles con la

¹⁸³⁵ Los hermanos Puig, en las notas adjuntas a la monografía de Capdevila sobre la iglesia parroquial de Guimerà, afirmaron que en la clave de bóveda de esta capilla se figuraba un Jesucristo Pantocrátor, identificación que considero incorrecta porque el personaje que se exhibe no porta el nimbo crucífero y, además, figura de cuerpo entero: Capdevila, Santa Maria i Sant Esteve, p. 49.

¹⁸³⁶ Ibidem, pp. 43 y 47.

¹⁸³⁷ Para la vida, leyenda, culto e iconografía de san Antonio abad sigo a: De la Vorágine, *La leyenda dorada*, I, pp. 107-111. Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/3, pp. 108-123. Bastiaensen, A.A.R. "Antonio, abad". En: Leonardi, *Diccionario de los santos*, I, pp. 227-233. Duchet-Suchaux; Pastoureau, *Guía iconográfica de la Biblia*, pp. 47-49.

¹⁸³⁸ De la Vorágine, *La leyenda dorada*, I, pp. 107-111.

¹⁸³⁹ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/3, pp. 112-114. Duchet-Suchaux; Pastoureau, *Guía iconográfica de la Biblia*, pp. 48-49.

representación del ermitaño. No obstante, conviene tener en consideración el episodio de las llamas de san Antón, pues el fuego suele figurarse saliendo de los pies del santo o, justamente, de un libro, la regla de los antoninos, que portaría en sus manos¹⁸⁴⁰. Aunque no podemos identificar si se esculpieron las llamas a causa de la erosión que presenta la pieza, quizá fue esta la escena escogida para la representación del santo ermitaño en Guimerà¹⁸⁴¹, pues es conocido que cada 17 de enero, día de san Antonio, se celebraba una tradicional procesión encabezada por los trajineros y payeses del lugar, cuyas caballerías lucían decoradas con vistosos mantos, una devoción que cree tan antigua como su capilla¹⁸⁴².

7.10. San Eloy

San Eloy, también conocido como san Eligio, nació en Chaptelat, Limousin, hacia el año 590, conforme al relato de san Audoeno¹⁸⁴³. Inicialmente se formó como orfebre en el taller de Abbon de Limoges pero su talento le llevó a trabajar a la corte del rey merovingio Clotario II, quien lo nombró tesorero. Dagoberto, hijo de su antecesor, tras acceder al trono en el 629, mantuvo al beato como su consejero principal y le confió numerosas misiones administrativas y diplomáticas. Tras la muerte del rey, Eloy se hizo ordenar sacerdote y fundó en el 632 el monasterio de Solignac, cerca de Limoges, pero los últimos años de su vida fue nombrado obispo de Noyon, diócesis que administró dedicándose a los pobres y al rescate de esclavos hasta su muerte en el 659. Algunas tradiciones primitivas atribuyen a san Eloy prestigiosas obras de orfebrería, especialmente relicarios y numerosos milagros, por ejemplo el milagro del caballo herrado o la historia del diablo disfrazado de mujer a quien cogió la nariz con unas tenazas gigantescas.

La devoción al santo obispo superó muy pronto Limoges, su provincia natal, y la zona del norte de Francia, expandiéndose a Alemania e Italia. Fue elegido como patrón de diversas corporaciones, entre las que se encuentran la de los orfebres, herreros, tratantes de caballos, carreteros, veterinarios y de los hospitales. También se le considera el protector de los caballos y se le invoca contra los incendios y para el tratamiento de las úlceras y los cólicos. Su iconografía es inmensa y puede aparecer representado bien como obispo, tocado con la mitra y con el báculo; bien como orfebre, sosteniendo un cáliz o un anillo, símbolos de la orfebrería religiosa y laica;

¹⁸⁴⁰ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/3, p. 113.

¹⁸⁴¹ Recordaré que Capdevila aseguró que las capillas de la Santíssima Trinitat y de Sant Antoni debieron de ser erigidas en una fecha cercana a 1344. En este año Gueraua de Rocabertí indicaba que era tutora y curadora de su hijo Ramon, vizconde de Canet, cuyas armas campean en los muros y la clave de la primera: Capdevila, *Santa Maria i Sant Esteve*, p. 29. Si así fuera, quizá podría relacionarse la construcción de la segunda con las epidemias de peste de 1348, pues consta que afectaron al monasterio de Santa María de Vallsanta, ubicado a pocos metros de Guimerà y que, junto a san Sebastián y san Roque, san Antonio era invocado contra esta enfermedad: Capdevila, “El monestir cistercenc de Vallsanta”, p. 38. Torres Benet, M. “Actualització i assaig de l’anàlisi arquitectónica del Monestir de Vallsanta i de la metafísica del Cister: *ora et labora*”. En: *Guimerà. Vallsanta. El poble medieval, pas a pas. Monestir cistercenc de la Vall del Corb*. Lleida, 2016, p. 132.

¹⁸⁴² Capdevila, *Santa Maria i Sant Esteve*, pp. 43-44.

¹⁸⁴³ Para la vida, leyenda, culto e iconografía de san Eloy sigo a: De la Vorágine, *La leyenda dorada*, II, pp. 980-981. Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/3, pp. 432-437. Duchet-Suchaux; Pastoureau, *Guía iconográfica de la Biblia*, pp. 185-187.

pero también como herrero, cuyos atributos son una tenaza, un martillo, un yunque o una herradura.

En el convento de la Mercè de Montblanc, san Eloy se exhibe en la tortera de la capilla abierta en el primer tramo de la nave, en el lado del Evangelio (fig. 2/393 y 2/394). En posición sedente, se muestra nimbado, efigiado con barba recortada y media melena, vestido con pontifical y mitra, y sujetando con la mano velada un báculo mutilado. Con la derecha debió de sujetar algún objeto que no se ha conservado, pues la presenta cerrada y levantada. En realidad, al conservarse desprovisto de sus atributos podría identificarse con cualquier otro santo obispo, acaso san Nicolás, san Fructuoso o san Martín de Tours, pero las visitas pastorales realizadas por Pedro Jiménez de Urrea (1445-1489) y el vicario episcopal Joan Ferrer de Busquets, acompañado del notario Joan Comes en los años 1450 y 1485, respectivamente, certifican que la iglesia estaba provista de dos altares además del principal: uno dedicado a santa Margarita y otro a san Eloy, del que se ocupaban los carpinteros montblanquenses¹⁸⁴⁴. Es por ello que pienso que el obispo de Noyon es el figurado en esta clave de bóveda. Por otra parte, añadiré que en el Museu Nacional d'Art de Catalunya se conserva una escultura de san Eloy de bulto redondo, procedente del convento del Carme de Barcelona, con la que muestra evidentes concomitancias iconográficas, pues además de vestir pontifical, sostiene el báculo con la mano velada y, en un gesto muy parecido al santo de Montblanc, presenta la otra cerrada cogiendo algún objeto o atributo hoy también perdido (fig. 2/464)¹⁸⁴⁵.

7.11. San Lorenzo

San Lorenzo, originario de Huesca, en Aragón, fue diácono del papa Sixto II y tesorero de la Iglesia¹⁸⁴⁶. Según sus *Hechos*, destacó por su humildad y caridad lavando los pies a los cristianos y distribuyendo entre los pobres el tesoro eclesiástico antes de ser detenido durante la persecución de Valeriano. Fue condenado a la flagelación con varas, a propiciarle quemaduras en las costillas con un hierro candente y a ser extendido desnudo sobre un parrilla dispuesta sobre un manto de brasas. No obstante, este suplicio está desprovisto de toda veracidad, pues en la documentación de su detención ocurrido el 10 de agosto del 258 consta su ejecución directa. Conforme a Duchet-Suchaux y Pastoureau, el pasaje de la parrilla procedente de fuentes frías se relacionó con Lorenzo a través de los *Hechos* o *Actas* de Vicente de Zaragoza, otro diácono español con el que se le asocia constantemente¹⁸⁴⁷.

¹⁸⁴⁴ Sans, "Visitas pastorales a Montblanc", pp. 36-37, 44-45, 47 y 58.

¹⁸⁴⁵ Beseran Ramon, P. *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana de segle XIV*. Tarragona, 2003, pp. 108-109, 254-255. "Sant Eloi", Museu Nacional d'Art de Catalunya: <https://www.museunacional.cat/ca/colleccio/sant-eloi/jordi-de-deu/014968-000> [consultado por última vez el 16/09/2021].

¹⁸⁴⁶ Para la vida, leyenda, culto e iconografía de san Lorenzo sigo a: De la Vorágine, *La leyenda dorada*, I, pp. 461-473. Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/4, pp. 255-261. Susi, E. "Lorenzo". En: Leonardi, *Diccionario de los santos*, II, pp. 1482-1484. Duchet-Suchaux; Pastoureau, *Guía iconográfica de la Biblia*, pp. 291-292.

¹⁸⁴⁷ San Vicente, fue mártir y diácono de Valerio, obispo de Zaragoza, que figura entre los asistentes al concilio de Elvira, entre el año 300 y el 330. Su leyenda, relatada por Prudencio, cuenta que fue encarcelado por orden de Daciano, desgarrado por ganchos, asado en una parrilla y, finalmente, arrojado sobre trozos de vidrio en una prisión. Es precisamente el episodio de la parrilla el que pasó a la hagiografía de san Lorenzo pese a narrarse en primer lugar en la de san Vicente: Duchet-Suchaux; Pastoureau, *Guía iconográfica de la Biblia*, pp. 448-449.

Pese a que no se le concedió la gloria de ser protomártir como san Esteban, fue considerado meritorio de tal título por la crueldad del supuesto suplicio al que fue condenado, lo que conllevó que sus reliquias fueran muy codiciadas. En cuanto a los centros de culto, los más relevantes se encuentran en España, principalmente en Huesca donde comparte popularidad con san Vicente, y en Italia, donde la iglesia romana de San Lorenzo in Lucina conserva la parrilla y dos ampollas llenas de su sangre. Se convirtió en el patrón de los pobres y, por sus funciones de diácono, de los bibliotecarios, bibliófilos y libreros, pero sobre todo fue el martirio de la parrilla lo que le otorgó mayor popularidad, pues se lo invocaba contra los incendios y se lo consideraba protector de los oficios expuestos a las quemaduras: bomberos, carboneros, panaderos, cocineros, asadores y vidrieros. De forma general, suele representarse joven y con la cabeza descubierta, vistiendo dalmática de diácono, en algunas ocasiones bordada con llamas. Asimismo, suele portar el libro de los Evangelios y una cruz procesional, pero también una bolsa o un cáliz lleno de monedas de oro, en referencia a su función de tesorero, o la parrilla, su atributo más característico por ser el instrumento de su tormento.

Precisamente, este distintivo es el que permite identificar a san Lorenzo en la tortera de la capilla erigida en el primer tramo, en el lado de la Epístola, del convento mercedario de Montblanc (fig. 2/395 y 2/396). Pese al deficiente estado de conservación que presenta, es posible diferenciar un personaje de cuerpo entero, vestido con túnica talar y sujetando dos objetos: una pequeña parrilla a la altura del hombro derecho, y, conforme a Torrell, un libro cerrado¹⁸⁴⁸. Es más, su identificación se confirma nuevamente por una visita pastoral realizada en 1450 en la que, según Conejo, la iglesia tenía cuatro altares: el mayor, con un retablo y una imagen de la Virgen con el Niño, el de san Eloy, el de san Lorenzo, con dos retablos, uno dedicado nuevamente a María y el otro a san Cristóbal, y finalmente el de santa Margarita, del que se dice que era necesario renovar¹⁸⁴⁹.

¹⁸⁴⁸ Torrell Pareta, J.M. “Descripció de l’església de la Mare de Déu de la Mercè”. En: VV.AA. *Historia del convent i del col·legi episcopal Mare de Déu de la Mercè de Montblanc*. Montblanc, 1994, p. 19.

¹⁸⁴⁹ Conejo da Pena, A. “Els convents mercedaris”. En: Pladevall (dir.), *L’Art Gòtic a Catalunya*, I, p. 236. Conviene puntualizar que en el trabajo de Sans sobre las visitas pastorales efectuadas en la parroquia de Montblanc en los años 1445, 1450 y 1485, no se nombra en ninguno de los casos el altar de san Lorenzo: Sans, “Visites pastorals a Montblanc”, pp. 44-45, y 58. No obstante, no he podido contrastar, por el momento, las fuentes originales, tarea que me reservo para un futuro próximo.

8. ICONOGRAFÍAS EXTRAORDINARIAS: HIPÓTESIS INTERPRETATIVAS A LA LUZ DE LA LITURGIA Y EL USO DE LOS ESPACIOS

Según expresó Palazzo, a partir del siglo XI son numerosos los textos que aportan información sobre la función litúrgica de los claustros y las estancias anexas¹⁸⁵⁰. Además de lugar de paso que llevaba de un espacio a otro, las galerías claustrales tuvieron también una función primordial en el desarrollo de los ritos litúrgicos y de procesiones solemnes de las grandes festividades. Comunicaban la iglesia y otros lugares como la sala capitular o el refectorio, que igualmente eran escenario de celebraciones ocurridas durante la liturgia cotidiana de la comunidad. Tanto en claustros monásticos como catedralicios tenían lugar diferentes rituales marcados por el tiempo litúrgico, por ejemplo el *mandatum* o lavatorio de pies, practicado por el abad o el prior durante el Jueves Santo en conmemoración el acto de humildad de Cristo hacia los apóstoles, así como con ceremonias conmemorativas en relación a su carácter funerario, como aniversarios y fundaciones¹⁸⁵¹. En este sentido, es interesante destacar que algunos elementos esculpidos y/o pintados podían tener un papel destacado dentro de estas ceremonias litúrgicas¹⁸⁵², es decir, que la decoración monumental en muchas ocasiones tuvo una gran importancia en la definición de un espacio con uso litúrgico propio y de paso, pues las diferentes puertas que conducen a estos lugares están a veces marcadas en relación a la función litúrgica que desempeñan¹⁸⁵³. Además, el claustro también se convirtió en un lugar privilegiado para la oración solitaria de los monjes, pues la meditación de los salmos por parte de la comunidad monástica o canónica tenía lugar, siempre que el tiempo lo permitiera, bajo los arcos del claustro dado su significado simbólico de imagen del Paraíso¹⁸⁵⁴. En cuanto a la iglesia, su topografía da especial importancia a otros espacios conforme con la definición del lugar ritual en el que la imagen tiene, de nuevo, un papel central. La decoración monumental aplicada en los ábsides sugiere a menudo vínculos con la celebración de la misa y, especialmente, con la consagración de la hostia. Como hemos visto con anterioridad, la iconografía parusíaca y eucarística de las claves de algunas iglesias góticas, en las que destacando la identidad del Cristo de la Pasión o de la Parusía en el altar mayor, establecen un vínculo directo con el cuerpo de Cristo y la hostia consagrada¹⁸⁵⁵. Por otro lado, la representación de escenas hagiográficas

¹⁸⁵⁰ Palazzo, *Liturgie et société*, p. 144.

¹⁸⁵¹ Hidalgo Sánchez, S. "El claustro y sus dependencias de la catedral de Pamplona: espacio y función". *Porticum. Revista d'Estudis Medievals*, 3 (2012), p. 48. A modo de ejemplo véase Fité Llevot, F. "Ritual i cerimònia a la Seu Vella de Lleida. Les devocions, aniversaris i fundacions". En: Melero Moneo, M. (ed.). *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelanea en homenaje a Joaquín Yarza*. Bellaterra-Barcelona, 2001, pp. 373-390, donde el autor cita abundante bibliografía sobre el tema. También: Yarza Luaces, J.; Boto Varela, G.; Español Bertan, F. *Claustros románicos españoles*. León, 2003.

¹⁸⁵² Por ejemplo Hidalgo cita el capitel con la escena del lavatorio de pies que en Moissac, Sant Cugat del Vallés o Notre-Dame-en-Vaux, que se situaba en el mismo lugar donde se celebraba el *mandatum fratrum* o el *mandatum pauperum*: Hidalgo, "El claustro y sus dependencias", p. 48, nota 66.

¹⁸⁵³ Palazzo, *Liturgie et société*, pp. 144-146. A modo de ejemplo, el autor habla de la puerta que comunica la iglesia con el claustro, la cual, a veces, presenta esculturas de temas iconográficos inspirados en argumentos penitenciales como consecuencia del recorrido que hacían los monjes durante las procesiones de este rito. Asimismo, afirma que la decoración de algunas puertas que conducen al refectorio sugiere vínculos con las comidas de los monjes, particularmente con las prohibiciones de alimentos durante el tiempo de Cuaresma, o las que conducen a la sala capitular, relacionada con la meditación sobre la vida comunitaria y sus obligaciones: *Ibidem*, p. 145.

¹⁸⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵⁵ Sobre el tema son destacables los estudios de Skubiszewski, "Du décor peint des ábsides", pp. 689-698. *Idem*, "Le thème de la Parousie", pp. 105-153. *Idem*, "*Maestas Domini* et liturgie", pp. 309-408.

suele situarse en espacios del interior del templo en el que se realizaban prácticas relacionadas con el culto al santo en cuestión¹⁸⁵⁶. Otras ocasiones, son únicamente algunos elementos decorativos los que están en el origen de la creación de un “lugar ritual”.

El claustro de la catedral de Tarragona, como he expuesto en líneas precedentes, presenta en sus claves de bóveda un decoro basado en motivos presuntamente vegetales, personajes burlescos y animales reales y fantásticos pertenecientes al imaginario medieval, estrechamente relacionado con la *Psychomachia* o la lucha moral del hombre, un argumento que prevalece en el resto de decoración¹⁸⁵⁷. Sin embargo, destacan dos torteras por exhibir a los dos únicos personajes masculinos figurados en las claves de las galerías claustrales que, además, presentan una iconografía particular de la que no he encontrado parangón y que es necesario analizar detenidamente y en relación al espacio que ocupan. Por otro lado, en la iglesia del monasterio cisterciense femenino de Vallbona de les Monges llama la atención una clave de bóveda, a mi modo de ver identificada erróneamente con un san Pedro, que podría responder a la representación de un particular rito que, conforme a las fuentes, se celebraba desde antaño en este cenobio.

8.1. El claustro de la catedral de Santa Tecla de Tarragona

8.1.1. La problemática figura sedente

La tortera, ubicada en el ángulo noreste, exhibe un personaje sin nimbo, vestido con túnica talar ceñida a la cintura y manto colgado de los hombros, que le envuelve el vientre y la rodilla derecha. Se presenta descalzo y sentado sobre sus piernas¹⁸⁵⁸, mientras sostiene con su mano izquierda un libro abierto y alza su mano derecha con los dedos pulgar, índice y corazón extendidos (fig. 2/169).

En relación con esta imagen conviene tener en cuenta un estudio de Boto y Lozano en el que a partir de un análisis concienzudo de las escenas esculpidas en el pilar de este mismo ángulo, argumentan la finalidad de la exedra que se abría justo en este lugar (fig. 2/153a y 2/153b)¹⁸⁵⁹. Conformado por un total de nueve capiteles y dos bajorrelieves, se exhiben, comenzando por el más occidental, tres episodios del ciclo de Noé: Noé cultivando la viña, Noé bebiendo y Noé ebrio; un capitel con la

¹⁸⁵⁶ Palazzo, *Liturgie et société*, p. 146.

¹⁸⁵⁷ Lozano; Serrano, *Els Capitells historiatats*. Solivan, “La Psychomachia”, pp. 105-132. Recordaré que la presencia en las claves de bóveda del claustro tarraconense de formas vegetales y florales y de animales del imaginario medieval también podría interpretarse como una representación del sistema cosmológico medieval, tema sobre el que me centraré en futuras investigaciones.

¹⁸⁵⁸ Sorprende que el personaje aquí representado se exhiba con una postura idéntica al Cristo-Pablo de la gran composición central del frontal de Santa Tecla que preside el altar mayor de la catedral, cuyas rodillas presentan una curvatura exagerada hacia fuera mientras los tobillos y los pies, también descalzos, se tocan entre sí. Este gesto, junto a la calvicie y el peinado, son, conforme a Lozano y García de Castro, típicos de Pablo: Lozano; García de Castro, “Tecla, Pablo y el frontal”, pp. 651 y 657. No obstante, en nuestro caso, quizá el artífice simplemente buscara el modo de adaptarse al reducido espacio que ofrece la tortera. Aunque también es relevante el parecido entre las vestiduras de ambos personajes, pues mientras en el frontal el manto le cubre el vientre y la rodilla izquierda, dejando la derecha destapada, en la clave de bóveda ocurre a la inversa: es la rodilla derecha que queda cubierta por el manto, como si de un espejo se tratara.

¹⁸⁵⁹ Boto Varela, G.; Lozano López, E. “Les lieux des images historiées dans les galeries du cloître de la cathédrale de Tarragone”. *Cahiers de civilisation médiévale*, 56 (2013), pp. 355-362.

Crucifixión; la Parusía de Cristo en uno de los relieves; las Ofrendas de Caín y Abel junto al Fratricidio de Abel en otros dos capiteles; el Banquete de un glotón con sirvientes en el capitel que sigue¹⁸⁶⁰; los primeros episodios también del ciclo de Noé en los tres sucesivos: el anuncio del Diluvio, la construcción del arca, el Diluvio, el regreso de la paloma con la rama del olivo y el agradecimiento de Noé al salir del arca; la *Maiestas Domini*, en el segundo relieve; y, finalmente, el Descendimiento de la Cruz y la *Visitatio Sepulchri* en los dos últimos capiteles (fig. 2/156a, 2/156b, 2/156c y 2/156d). Conforme a los autores, la disposición que presenta esta secuencia de imágenes y su sentido sacramental y, más concretamente, bautismal, junto a la existencia de una puerta romana justo en el ángulo noreste, todavía en uso en el siglo XII, que comunicaba el interior del claustro con el exterior urbano y que permitiría el acceso de los laicos durante la celebración de este ceremonial, estarían subrayando las connotaciones bautismales de la galería norte del claustro tarraconense. Por todo esto, han propuesto que la gran exedra romana abierta en esta misma esquina fuera reutilizada como primer baptisterio de la catedral románica¹⁸⁶¹.

A mi modo de ver, la clave de bóveda también puede entenderse en este contexto, pues el personaje figurado en la tortera ostenta tres elementos que podrían aludir a los diferentes momentos del acto de celebración del bautismo: el alba y la capa bautismal, la lectura de las Sagradas Escrituras y los pies descalzos. Sabemos que en Tarragona tras la vigilia del Sábado Santo se organizaba una procesión a la fuente bautismal con el canto a letanías¹⁸⁶². El arzobispo se colocaba ante la fuente con el diácono, con los Santos Óleos, a su derecha y el subdiácono, con el libro, a su izquierda. En frente, un acólito sostenía el Cirio Pascual que rezaba la oración consecratoria e infundía el crisma en el agua¹⁸⁶³. Después de haberla bendecido, se procedía a los ritos de renuncia al diablo y la profesión de fe. Posteriormente, los catecúmenos eran ungidos con el Santo Óleo y se procedía al descenso en la fuente, donde el sacerdote derramaba el agua tres veces sobre su cabeza pronunciando la fórmula trinitaria. Al salir de la pila bautismal, eran de nuevo ungidos con el Crisma y cubiertos con *capides* o capas bautismales de color blanco¹⁸⁶⁴ de aspecto muy parecido al que viste el personaje de la clave. Conforme a Martimort, después de la inmersión bautismal los neófitos también vestían el alba bautismal, una túnica blanca

¹⁸⁶⁰ Los autores advierten que su identificación no está del todo clara, pues Camps vio la borrachera de Lot y sus hijas: Camps Soria, J. *El claustro de la Catedral de Tarragona: escultura de l'ala meridional*. Barcelona, 1988, p. 26; mientras que Patton habla del banquete de Dives: Patton, P.A. *Pictorial narrative in the Romanesque cloister: cloister imagery and religious life in medieval Spain*. New York, 2004, p. 173. Los autores relacionan la escena con el banquete de un glotón con sirvientes, pues el flujo frecuente de espectadores en esta zona justifica la elección de una imagen de advertencia. Es posible que su intención fuera amonestar a ciertos espectadores laicos, igual que los que se olvidaron de dar gracias a Dios y se entregaron a los apetitos corporales: Boto; Lozano, "Les lieux des images", p. 362.

¹⁸⁶¹ Ibidem, pp. 362-363.

¹⁸⁶² Boto y Lozano sugieren que el cabildo canónico, presidido por el obispo, salía del coro de la catedral y avanzaba por la galería oeste del claustro. Luego recorría la galería norte y llegaba a la antigua exedra reutilizada como baptisterio, deteniéndose frente a los relieves del pilar, bajo la luz de las velas. Los laicos se unían a ellos por la puerta romana, anteriormente mencionada, de la esquina noroeste. Justo en este punto la secuencia de imágenes esculpidas en el pilar se convierte en un gran friso: en un extremo se sitúan la *Visitatio Sepulchri* y el Descendimiento de la Cruz con la *Maiestas*; en el otro se puede ver la Parusía con la Crucifixión; mientras que en la cresta, que es a la vez el centro geométrico del pilar, se encuentra la paloma con la rama del olivo, prueba de la protección que Dios ofrece al pueblo elegido: Ibidem, pp. 356 y 363. En este mismo punto los asistentes también podían contemplar la clave de bóveda aquí analizada.

¹⁸⁶³ Tomás, *El culto y la liturgia*, pp. 95-96.

¹⁸⁶⁴ Baucells Reig, J. *Vivir en la Edad Media: Barcelona y su entorno en los siglos XIII y XIV (1200-1344)*. Vol. I. Barcelona, 2004, pp. 817-822.

que le envolvía todo el cuerpo, de lino, talar, ajustada al talle por medio de un cinturón, estrecha y con mangas, cuya descripción se ajusta a la que porta el hombre esculpido en esta tortera¹⁸⁶⁵. Después, los bautizados escuchaban la lectura del Evangelio del Lavatorio¹⁸⁶⁶ y seguidamente el arzobispo asistido por los sacerdotes, les lavaba los pies¹⁸⁶⁷. En este sentido, debe tenerse en consideración a Jungmann, quién afirmó que la posición sedente corresponde a la actitud de quien enseña y de quien preside, pues san Agustín ya indicó *Ego sedens loquor vos stando laboratis*, y en los más antiguos *Ordines Romani* la postura sedente se prescribió para los obispos y sacerdotes¹⁸⁶⁸; aunque también de aquellos que escuchan¹⁸⁶⁹. Quizá así deba entenderse la peculiar colocación de las piernas de nuestro personaje.

En cuanto a la seña de su mano derecha, que parece bendecir al tener tres dedos extendidos, podría considerarse, en realidad y a mi entender, como un gesto de alocución¹⁸⁷⁰. Recordaré que en numerosas imágenes medievales algunos personajes se representan extendiendo los dedos índice y corazón, al tiempo que flexionan levemente los restantes, como ocurre en este caso, gesto que generalmente se ha interpretado como acto de bendición. Sin embargo, algunos investigadores han señalado recientemente que, por el contrario, en muchos casos tiene que relacionarse con la expresión de la palabra y que, solo excepcionalmente, la actitud se corresponde a una bendición¹⁸⁷¹. De acuerdo con Angheben, esta posición de la mano y sus dedos puede corresponder a muchas realidades diferentes, como son una bendición bíblica que viene directamente de Dios o a través de un hombre, una bendición litúrgica, un signo de la cruz en un propósito taumatúrgico, un exorcismo, una palabra pronunciada en una imagen narrativa, una designación o una evocación de la palabra divina y, más específicamente, la Palabra de Dios en una teofanía¹⁸⁷². En el caso que nos ocupa, considero más apropiado identificar esta seña como un gesto de alocución y no de bendición, implicando así la expresión de la palabra. De este modo, el

¹⁸⁶⁵ Por otro lado, el hecho de que sus vestiduras sean blancas fue, según Juan Diácono, para expresar el misterio de la iglesia que resucita: Juan Diácono. *Carta a Senarius*, 6, p. 174. Cfr.: Martimort, *La iglesia en oración*, p. 617.

¹⁸⁶⁶ “se levantó de la mesa, se quitó la ropa exterior y se puso una toalla a la cintura. Luego vertió agua en una palangana y comenzó a lavar los pies de los discípulos y a secárselos con la toalla que llevaba a la cintura. Cuando iba a lavar los pies a Simón Pedro, este le dijo: –Señor, ¿vas tú a lavarme los pies? Jesús le contestó: –Ahora no entiendes lo que estoy haciendo, pero más tarde lo entenderás. Pedro dijo: –¡Jamás permitiré que me laves los pies! Respondió Jesús: –Si no te los lavo no podrás ser de los míos. Simón Pedro le dijo: –¡Entonces, Señor, no solo los pies, sino también las manos y la cabeza! Pero Jesús le respondió: –El que está recién bañado no necesita lavarse más que los pies, porque todo él está limpio. Y vosotros estáis limpios, aunque no todos. Dijo: “No estáis limpios todos”, porque sabía quién le iba a traicionar” (Juan 13, 4-11).

¹⁸⁶⁷ Martín Ansón, M.L. “Vasos litúrgicos para el Bautismo y la Santa Unción, dos sacramentos de vida”. *Anales de Historia del Arte*, 24 (2014), pp. 329-330.

¹⁸⁶⁸ Jungmann, *El Sacrificio de la misa*, pp. 318-319.

¹⁸⁶⁹ Righetti, *Historia de la liturgia*, I, p. 368. Martimort, *La iglesia en oración*, p. 204. Es preciso mencionar que, de acuerdo con Garnier, la postura sendente también estaba reservada, en las representaciones de los siglos XI, XII y XIII, a Dios y a las figuras, bien reales, bien alegóricas, que gozaban de superioridad jerárquica y poder, como el rey, el papa, el obispo o el juez, quienes además ejercían sus funciones sentados: Garnier, F. *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique*. Vol. I. Paris, 1982, p. 113. Asimismo, las personas con autoridad temporal o espiritual, a partir de la segunda mitad del siglo XII, se solían representar cada vez con más frecuencia con las piernas cruzadas, especialmente cuando se observan en acción de dar una orden: Ibidem, p. 229. Garnier, F. *Le langage de l'image au Moyen Age. Grammaire des gestes*. Vol. II. Paris, 1982, pp. 158-159.

¹⁸⁷⁰ De acuerdo con la descripción que, de esta acción, ofrece: Frugoni, C. *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*. Torino, 2010, p. 67-86. Angheben, “Le geste d'allocation”. *Iconographica*, 12 (2013), pp. 22-34.

¹⁸⁷¹ Como ya sugirió con anterioridad: Garnier, *Le langage de l'image*, I, pp. 159-213. Idem, *Le langage de l'image*, II, pp. 99-143.

¹⁸⁷² Angheben, “Le geste d'allocation”, pp. 22-23.

personaje aquí representado, con el libro abierto y la seña del habla evidenciada a través de su gestualidad, estaría dirigiéndose a los asistentes que acudirían a la celebración del sacramento bautismal, llevado acabo en la sala colindante y transmitiendo la palabra divina de los pasajes bíblicos que hacen referencia al Bautismo y que aparecen representados en los capiteles más cercanos¹⁸⁷³ o, quizá, los que se refieren a la lectura del Evangelio del Lavatorio relatada durante la celebración. En este sentido, es preciso enfatizar, como señaló Baschet, que si bien la conjunción entre imagen y liturgia se limita al breve tiempo de representación ritual, en este caso al tiempo del bautismo, fuera de ese momento de simbiosis entre la liturgia terrenal y la celestial, la imagen adquiere un nuevo funcionamiento. Esto no significa que pierda el vínculo con la liturgia, al contrario, pues la imagen funciona como un recuerdo permanente y designa su propio lugar como el de una actuación ritual, recordada y esperada¹⁸⁷⁴.

8.1.2. La “falsa” *Maiestas Domini*

En la panda oeste del claustro tarraconense, frente a la puerta de acceso del refectorio, figura una supuesta *Maiestas Domini* flanqueada por un león y un toro representados en las torteras de los tramos adyacentes (figs. 2/173, 2/174, 2/175, 2/176, 2/177). Cristo en Majestad, con nimbo crucífero y coronado, sienta sobre sus piernas y sostiene las Sagradas Escrituras con la mano izquierda mientras alza su mano derecha con los dedos pulgar, índice y corazón estirados, nuevamente el mismo gesto anteriormente comentado. El hecho de que aparezca coronado es algo frecuente, porque existen más ejemplos, como el tímpano de Saint-Pierre de Moissac (1120-1135) (fig. 2/465), la portada occidental de Saint-Trophime de Arlés (1180-1190) (fig. 2/466) o, mucho más cercano en el tiempo y en el espacio, una clave de bóveda de la sala capitular populetana que analizaré más adelante (1240-1255) (fig. 2/49), casos en los que está acompañado del Tetramorfos, por lo que nos encontramos ante una visión apocalíptica. Este detalle podría ser evocador para comprender el caso tarraconense, porque tanto el toro como el animal cuadrúpedo de las claves anexas podrían interpretarse como parte de un Tetramorfos que, por el paso del tiempo, ha quedado mutilado. No obstante, además de la pérdida de las dos claves extremas que no permite confirmar con seguridad esta interpretación, el hecho de que los dos animales conservados del Tetramorfos no estén dotados de alas, obligan a descartar la hipótesis¹⁸⁷⁵.

Sin embargo, si la iconografía resulta llamativa es porque esta supuesta Majestad viste palio, indumentaria propia de un arzobispo¹⁸⁷⁶ y, durante toda la investigación, no he localizado ninguna imagen semejante (fig. 2/175). Aunque esta clave, como la

¹⁸⁷³ Boto; Lozano, “Les lieux des images”, pp. 355-364.

¹⁸⁷⁴ Baschet, *Iconografía medieval*, p. 63.

¹⁸⁷⁵ El cartel de una cofradía general de Tàrrega, en honor a la Virgen, de 1269, también figura un *Tetramorfos* sin alas: “Pergaminos de Jaime I, núm. 1970”; reproducido en: *Jaime I de Aragón (1208-1276). Exposición documental conmemorativa del VIII centenario de su nacimiento*. Archivo de la Corona de Aragón. Madrid, 2008, p. 2. Sin embargo, en el mencionado cartel únicamente se representa la testa de los cuatro símbolos, por lo que quizá sea este el motivo por el que se han obviado sus alas. En el caso del claustro tarraconense, por el contrario, los animales se exhiben de cuerpo entero.

¹⁸⁷⁶ Según Salmon, a partir de los siglos XI y XII, el palio, usado hasta el momento también por los obispos, quedó reservado únicamente a los arzobispos: Salmon, P. *Los Ornamentos pontificales: estudio sobre las insignias pontificales en el rito romano: historia y uso litúrgico*. Barcelona, 2006, p. 39.

anterior, se encuentra en un ámbito canonical, cabe admitir que algunas dependencias estaban abiertas a los laicos y a los seculares durante unos días concretos, tendencia más bien general de los claustros catedralicios. A modo de ejemplo, un primer motivo que permite la entrada a personas externas es la caridad, pues la alimentación de los pobres era muy importante en estas instituciones y se realizaba precisamente en el refectorio¹⁸⁷⁷. Este espacio fue utilizado tanto por los canónigos reglares como por los seculares, además de los laicos y pobres, según lo estipulado en las mandas testamentarias que incluían fundaciones piadosas, también en el caso de Tarragona. Así, en 1214 el arzobispo Ramon de Rocabertí, además de dotar la *operi claustrum Terrachonae* con *mille solitos*, testaba una determinada cantidad para la celebración de su aniversario en el refectorio capitular: *et ex ipsis denariis procurentur perpetuo singulis diebus quatuor pauperes in refectorio Terrachonensis, et etiam annuatim in die anniversarii mei procurentur in ipso refectorio triginta pauperes, et totum refectorium cum laycis et clericis qui ibi fuerint honorifice*¹⁸⁷⁸. Como él, Berengario de Solzina en 1231, indicaba en su testamento que en el día de su aniversario se invitara a comer 35 pobres en el refectorio de la catedral, y G. De Rubione, en 1247, dejaba por escrito que también en su aniversario se recibiera en este mismo espacio a tres pobres¹⁸⁷⁹.

Pero no solo los más desfavorecidos tenían derecho de uso de estos espacios, pues las dependencias canónicas también fueron escenario de asambleas ciudadanas que se celebraron en las galerías, el refectorio y la sala capitular, de acuerdo con las fuentes. Por ejemplo, en 1358 se congregó una comisión municipal a la hora de completas en el claustro¹⁸⁸⁰. También las pandas claustrales fueron ese año marco de una reunión en la que participó el arzobispo y un alto funcionario real junto con una comisión municipal y los prohombres de la ciudad y su campo¹⁸⁸¹. Más tarde, en 1381 y 1382 constan asambleas en el refectorio de la catedral en las que se eligieron los nuevos cónsules de la ciudad; incluso, en la sala capitular, se documenta una reunión para tratar sobre el donativo para la coronación de la reina Sibila en 1381¹⁸⁸².

Huelga decir que el refectorio también fue un espacio destacado en el desarrollo de algunas celebraciones litúrgicas. Así, durante la celebración del *Mandatum* el Jueves Santo, después del lavatorio de los pies a los canónigos y del canto del Mandato, la comunidad, llevando en sus manos velas encendidas, se dirigía en procesión al comedor que estaba a su vez profusamente iluminado¹⁸⁸³. En él, el diácono se

¹⁸⁷⁷ Hidalgo, "El claustro y sus dependencias", p. 53.

¹⁸⁷⁸ Villanueva, J. *Viage a las iglesias de España*. Vol. XIX. Madrid, 1851, pp. 270-271, doc. XIX. Carrero Santamaria, E. "La topografía claustral de las catedrales Del Burgo de Osma, Sigüenza y Tarragona en el contexto tardorrománico hispano". En: Yarza Luaces, J.; Español Bertran, F. *La Cabecera de la Catedral calceatense y el tardorrománico hispano: actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada, 29 al 31 de enero de 1998*. Catedral de Santo Domingo de la Calzada, 2000, pp. 414.

¹⁸⁷⁹ Ramon; Ricomà, "El necrologi de la Seu", pp. 359 y 366. El Llibre del Coc recoge algunos ejemplos más: Serra i Vilaró, J. (ed.). *Llibre del Coc de la Canonja de Tarragona*. Barcelona, 1935, CXXIII, fols. XLI-XLII.

¹⁸⁸⁰ AHCT, FM, AM, nº 1: 1358-1360 [19.VII.1358], ff. 1v-2v. Cfr. Juncosa Bonet, E. *Estructura y dinámicas de poder en el señorío de Tarragona: creación y evolución de un dominio compartido*. Barcelona, 2015, p. 117. Serrano Coll, M.; Boto Varela, G. "Acción constructiva y memoria monumental de los arzobispos de Tarragona en los escenarios de la catedral (siglo XIV)". En: Herráez Ortega, M.V.; Cosmen, M.C.; Teijeira Pablos, M.D.; Moráis Morán, J.A. (coord.). *Obispos y catedrales: arte en la Castilla bajomedieval*. Berna, 2018, p. 579.

¹⁸⁸¹ AHCT, FM, AM, nº 1: 1358-1360 [20.VII.1358 y 4.VIII.1358], ff. 2v-3r. Cfr. Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, pp. 117-118. Serrano; Boto, "Acción constructiva y memoria monumental", p. 579.

¹⁸⁸² Juncosa, *Estructura y dinámicas de poder*, p. 325. Serrano; Boto, "Acción constructiva y memoria", p. 579.

¹⁸⁸³ *he, com diu surgite eamus, tots, professó feta ab ses caneles enceses, van al refetor, e les companyes del pavorda deuen aver enceses una lliure de caneles per los rotlos e per les parets entom del refetor, e lo diaqua seu al cantó de la taula del senyor, ligent tostemp, e com an begut venen-sen i dien completa e lo fas*: Tomás, *El culto y la liturgia*, p. 77.

colocaba en la mesa a imitación de Cristo en la Última Cena, y allí seguía leyendo el testamento del Maestro a sus apóstoles¹⁸⁸⁴. Finalmente, con la voluntad de aportar realismo al acto, bebían todos del vino de la canonjía¹⁸⁸⁵. Igualmente, en Domingo de Pascua los canónigos acudían de nuevo al comedor, donde realizaban un rito semejante al descrito, y se procedía a comer el cordero pascual previamente bendecido¹⁸⁸⁶.

En este sentido, recordaré los conflictos entre el arzobispo y el príncipe laico por el poder en la ciudad de Tarragona¹⁸⁸⁷. Quizá pueda resultar forzado establecer una posible relación entre la historia de la ciudad y la iglesia de Tarragona y la particular iconografía de esta clave, pero las disputas entre los dos poderes, y la reivindicación del papel del arzobispo también en el ámbito canonical llevan a, cuanto menos, tenerlo en consideración, porque existen elementos que podrían llevar a identificarlo como un obispo coronado que se presenta como co-señor de la ciudad¹⁸⁸⁸. Acaso el nimbo no sea ni nimbo ni crucífero, pues es posible apreciar que el halo solamente se intuye desdibujado en los laterales de la testa del personaje y que únicamente se esculpieron dos de los brazos de la cruz que, además, no llegan a completarlo, por lo que es posible que sean en realidad las fíbulas de una mitra. Además es importante tener en cuenta el uso del espacio contiguo a esta galería del claustro catedralicio, es decir, del refectorio, y la presencia en él de los prelados en algunas ocasiones¹⁸⁸⁹. Quizá se podría interpretar esta imagen como una reivindicación del arzobispo como señor de la ciudad de Tarragona no solo frente a los canónicos que diariamente asistían a este espacio, sino también ante los laicos que en determinados momentos hacían uso del claustro y sus dependencias, especialmente del refectorio.

¹⁸⁸⁴ Ibidem, pp. 78-79.

¹⁸⁸⁵ Tomás recoge en su estudio la noticia de que este vino debía ser blanco y que solamente de forma ocasional se permitía hacer una excepción. Esta práctica la relaciona con la costumbre de los capitulares de trasladarse todos los días entre el rezo de Vísperas y Completas al comedor, y allí degustar el vino de la Canonjía. Esta tradición se mantuvo hasta 1560, cuando fue conmutada por una gratificación pecunaria con la finalidad de que no se interrumpiera el rezo y evitar que los fieles se marcharan de la iglesia durante ese momento: Ibidem, p. 79, nota 198.

¹⁸⁸⁶ Conforme al *Llibre del Coc*, había sido asado entero y así debía ser servido en la mesa: *Item l'anyel senyat se cou en ast entegre e portelo bom entegre al refretor e lo setmaner senye'l en lo refretor e puix trenca'l lo coch e el maiordom pteixlo per la taula deis canonges e deis capellans comensals axí que no se'n deu dar gens defora, los cabrits se deuen dar en ast esquarterats*: Serra, *Llibre del coc*, fol. 29. Cfr. Tomás, *El culto y la liturgia*, p. 104.

¹⁸⁸⁷ Sobre este tema véase el capítulo 2 de la primera parte de la presente tesis doctoral, especialmente el epígrafe 2.4. *La definitiva restauración de la diócesis de Tarragona: Robert Bordet*, así como la bibliografía en él citada.

¹⁸⁸⁸ El asesinato del arzobispo Hug de Cervelló el 17 de abril de 1171 a manos de Robert y Berenguer Bordet causó tal conmoción que el papa Alejandro III exigió al rey Alfonso el Casto el destierro de la familia normanda y, como consecuencia la pérdida de su dominio en el señorío tarraconense, cuya titularidad pasó a repartirse entre el rey de Aragón y la Mitra de Tarragona. No obstante, la familia Bordet no abandonó definitivamente la ciudad, pues Guillem II, casado con la hija de Bertran de Castellet, señor de Reus, recuperó un tercio del antiguo dominio y en 1206 acordó con el rey Pedro II el Católico retener los honores de su padre y su abuelo con la condición de prestar homenaje al arzobispo Ramon de Rocabertí, a quien atribuimos el impulso constructivo de las bóvedas del claustro: Morera, *Tarragona cristiana*, I, pp. 471-473. Recasens i Comes, J. M. *La ciutat de Tarragona*. Vol. II. Barcelona, 1975, pp. 68-69. Bonet Donato, M. "La feudalització de Tarragona (segle XII)". *Butlletí Arqueològic*, 16 (1994), pp. 236-237. Bonet, M. "De la Tarraquna islámica a la formació de la ciutat feudal". En: Bonet Donato, M.; Isla Fred, A. *Historia de Tarragona. Tarragona Medieval. Capital eclesiàstica i del Camp*. Vol. II. Lleida, 2011, p. 108.

¹⁸⁸⁹ Además de las mencionadas, el arzobispo podía acudir a comer *tota hora que li placia en lo refretor*: Serra, *Llibre del coc*, CXXXIII, fol. L.

8.2. La iglesia del monasterio de Vallbona: ¿una santa abadesa o el recuerdo de un rito singular?

En la iglesia de Vallbona de les Monges encontramos en una de sus claves de bóveda otra iconografía particular y relacionada, según mi parecer, con la liturgia, en este caso de los monasterios de monjas cistercienses y, más concretamente, con la específica de Vallbona de les Monges (figs. 2/261a y 2/264b). Me refiero a la tortera ubicada sobre el tramo sur del crucero en la que se exhibe, sobre una flor de ocho pétalos, una figura humana de frente, nimbada, vestida con túnica y manto, sosteniendo un libro sobre su pecho con la mano izquierda y unas llaves con la derecha (fig. 2/276). Algunos historiadores han identificado esta figura con san Pedro, alegando que sostiene las llaves que caracterizan al apóstol y aludiendo a la existencia de antiguos testimonios que apuntan que en el brazo sur del transepto hubo un altar bajo su advocación¹⁸⁹⁰. Su imagen se habría labrado como recuerdo de esta devoción, aunque hasta la actualidad no se ha aportado justificación documental alguna que permita corroborarlo. No obstante, analizando con detalle sus rasgos físicos parece evidente que se trata de una figura femenina porque presenta facciones delicadas, se efigia imberbe, viste indumentaria de mujer y presenta toca monjil¹⁸⁹¹.

En mi opinión, dado que nos encontramos en realidad ante una figura femenina que porta unas llaves, la clave exhibe a una abadesa durante el acto de bendición. Porque, según el ritual cisterciense de elección, confirmación y bendición de un abad o abadesa, todavía en la actualidad, después de leer el juramento de fidelidad, el presidente del ritual da a la persona elegida las llaves y el sello del monasterio, como símbolo del gobierno¹⁸⁹². En Vallbona de les Monges, conforme a los documentos conservados, este momento era conocido como *lo cabasset de les claus* en el que, además de recibir las llaves del cenobio, la nueva priora acompañada de dos monjas ancianas abría y cerraba las puertas en representación de la toma efectiva de poder¹⁸⁹³. De hecho, en el archivo del monasterio se han conservado dos manuscritos, aunque tardíos, que describen específicamente este momento del rito: el acta de elección y bendición de Caterina de Borràs i de Carbonell el 18 de junio de 1747, en el que se

¹⁸⁹⁰ Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, p. 60. Piquer Jover, J.J. *Vallbona. Guia espiritual i artística*. Vallbona de les Monges, 1993, p. 66. Sans Travé, J.M. *El Monestir de Santa Maria de Vallbona: història, monaquisme i art*. Lleida, 2010.

¹⁸⁹¹ En las fotografías que pude realizar con teleobjetivo y trípode es posible divisar que la media melena que presenta la figura está sutilmente decorada con pequeñas hendiduras que, creo, no son otra cosa que las bandas superpuestas de la toca. Aunque con una clara superioridad de ejecución, Hernando estudia algunos ejemplos de imágenes del monacato femenino en los que puede observarse este tipo de tocas que quedan a la medida de media melena y se componen por la superposición de bandas, aunque mucho más ostentosas como en el sepulcro de doña Urraca Díaz de Haro de 1262: Hernando Garrido, J.L. “La representación del monacato femenino en el arte medieval hispano: imágenes y contextos”. En: García de Cortázar, J.Á.; Teja, R. *Mujeres en silencio: el monacato femenino en la España Medieval*. Aguilar de Campoo, 2017, pp. 75-107, especialmente 83-84.

¹⁸⁹² *Ritual cistercenc segons els estatuts dels Capítols Generals O.Cist. i O.C.S.O. i els decrets generals i particulars de la Congregació per al culte Diví i la Disciplina dels Sagraments després del Concili Vaticà II*. Congregació Cistercenca de la Corona d'Aragó, 2000, p. 436. Asimismo puede leerse en el capítulo 3.0 del libro VIII del *Ritual Cisterciense, para uso de las religiosas del Real Monasterio de Vallbona, traducido del Ritual francés*, Ms. de principios del siglo XVIII, en el que también se especifica que, después de la cuarta colecta, el prelado coloca sobre las manos de la abadesa la Regla de san Benito para que la acepte: Piquer Jover, J.J. “Etapas progresivas de la vida cisterciense. Ensayo sobre liturgia y usos de los monasterios de monjas”. *Analecta Sacra Tarraconensia*, 40/1 (1967), pp. 59-63, específicamente p. 61.

¹⁸⁹³ Así se denomina en los documentos conservados en el Archivo de Vallbona de les Monges, los cuales fueron inventariados en Navascués, I.; Bello, C.; Gonzalvo, G. *Inventari de l'Arxiu del Monestir de Santa Maria de Vallbona*. Barcelona, 1992. Los que describen este ritual forman parte de la serie 4.1. que reúne aquellos que aluden a la elección de la abadesa.

especifica que la nueva prelada abrió y cerró la puerta mayor del cenobio¹⁸⁹⁴, y el de María Isabel de Gallart y de Grau el 29 de enero de 1854, que hizo lo mismo pero en la puerta del coro¹⁸⁹⁵. De hecho, la actual abadesa del monasterio afirma haber visto este rito siendo la portera una de las monjas que acompañaba a la recién elegida a abrir y cerrar las puertas¹⁸⁹⁶. Todo ello me lleva a sugerir la hipótesis de que en esta clave cisterciense volvemos a encontrar una llamativa relación entre la iconografía, la liturgia y el uso del espacio, pues esta conexión viene reforzada incluso con el mobiliario porque, pese a que está en contra de la ley común, los monasterios cistercienses colocaban su trono abacial en el lado de la Epístola¹⁸⁹⁷, es decir, precisamente, y lo que no es casualidad, el lugar que timbra esta clave de bóveda. Además, cabe recordar que justamente en este tramo se encuentra el acceso desde la iglesia a la sala capitular, por lo que es un importante lugar de paso. No obstante, si el libro que sostiene sobre su pecho puede identificarse con la Regla de san Benito entregada durante este ritual, el nimbo que presenta la figura sigue siendo todavía un enigma por resolver, pues no consta que ninguna abadesa de Vallbona de les Monges fuera santificada y, como consecuencia, ninguna puede identificarse con esta figura. La única monja que recibió un reconocimiento especial fue Berenguera de Cervera, a quien se considera fundadora del cenobio¹⁸⁹⁸. En 1225, después de su muerte, el Capítulo General del Císter reconoció su persona y prestigio decretando que todos los años se celebrara su aniversario el día quince después de Pascua¹⁸⁹⁹. Además, el antiguo abaciología de Blanca de Anglesola comienza reconociéndola como *prima nobilis domina que fuit in monasterio Vallisbona [...] que fecit incorporare monasterium in ordine et ivit apud Tolobres et adduxit secum domnam Oriam, que fuit prima abbatissa Vallisvone et obbit idus aprilis*¹⁹⁰⁰; es decir, la ratifica como iniciadora del monasterio. Aunque se sabe que nunca ostentó ningún cargo, se cree que recibió un trato casi de igualdad con la abadesa, pues en algunas donaciones al monasterio el nombre de

¹⁸⁹⁴ *allí anà la dita Molt Hble Señora Abadesa [...] à la porta Major de las casas de la Abadesa de dit Real Monastir, la qual tançà y tornà à obrir dita Molt Hble. Señora D^a Catherina de Borràs Abadessa en señal de la possessió que prenía del Palacio ò casas de la Abadessa de dit Real Monastir de Vallbona, com à Abadessa de aquell: AMV, Manuscrito 4.1/4, Acta d'elecció i benedició de Caterina de Borràs i de Carbonell com a abadessa del monestir de Vallbona, 18 de junio de 1747, f. 5r*

¹⁸⁹⁵ *y después sentada [dña/ muy honorable] Señora abadesa en la silla propia de su dignidad, en la misma Sala Capitular o del coro, han ido una por una todas las religiosas a prometerle obediencia, amor y respeto, y se le han entregado de orden del Señor comisionado las llaves del Monasterio, y la Señora abadesa ha abierto y cerrado la puerta del coro que da a la Yglesia, en señal de la posesión que ha tomado sin contradicción de persona alguna. Y el Señor Presidente comisionado ha dado por terminado este acto; a todo lo que fueron presentes por testigos: AMV, Manuscrito 4.1/6, Manuel Astor és nomenat delegat de la Cúria en l'acte d'elecció de Maria Isabel de Gallart i de Grau com a abadessa del monestir de Vallbona, 29 de enero de 1854, f. 4v.*

¹⁸⁹⁶ Aprovecho esta nota para agradecer a la abadesa Anna Maria Camprubí su testimonio y su inestimable ayuda, junto a la hermana Glòria, durante mis visitas al cenobio y su archivo.

¹⁸⁹⁷ Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, pp. 24-25.

¹⁸⁹⁸ Así lo describe Pasqual, J. *Carta del P.D. Jaime Pasqual canónico premostratense de Bellpuig de las Avellanas al M.I.S. Marques de Capmany. Recopilación de noticias y documentos los más interesantes para la historia de la fundación y de los fundadores del real y antiguo monasterio de señoras religiosas cistercienses de Sta. Maria de Vallbona en Cataluña, sito en el arzobispado de Tarragona y territorio de Urgel*. Barcelona, 1837, pp. 8-10.

¹⁸⁹⁹ Sans Travé, J.M. "Precedents, fundació i primers anys del monestir de Vallbona (1154-1185)". *Anuario de Estudios Medievales*, 29 (1999), pp. 999-1000. El documento transcrito de dicha resolución fue transcrito en: Piquer Jover, J.J. "Cartulari de Vallbona (1157-1665)". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 37 (1977-1978), p. 93, doc. 24.

¹⁹⁰⁰ El *Abaciologi Primitiu* (? – 13 de juliol 1282) puede consultarse en: Piquer, "Cartulari de Vallbona", pp. 108-109. Sans Travé, J.J. *El Llibre Verd del pare Jaume Pasqual. Primera història del monestir de Vallbona*. Barcelona, 2002, pp. 180-188.

Berenguera aparece detrás del suyo y delante del resto de la comunidad¹⁹⁰¹. Me pregunto si esta imagen puede identificarse con Berenguera de Cervera, a quien Blanca de Anglesola parece querer vincularse, o, por el contrario, puede aludir a una alegoría que haga referencia a todas las abadesas del monasterio. Es plausible añadir posible una tercera interpretación pues, conforme a Carrero, fue una costumbre habitual representar a María tocada como monja, un hecho lógico teniendo en cuenta el interés por destacar su carácter virginal y mostrar a las habitantes del convento el modelo a seguir¹⁹⁰².

Por otro lado, un motivo iconográfico localizado en la losa sepulcral de la esquina sureste de la sala capitular ha sido esencial para la identificación de esta escena en la clave de bóveda de la iglesia (fig. 2/292a y 2/292b). En ella varios autores habían identificado este ritual con la figura que porta unas llaves y que se exhibe a la izquierda de la yacente y cuya identificación también ha sido motivo de debate entre los historiadores¹⁹⁰³. Labrada en bajo relieve, la lápida presenta una abadesa yacente, coronada, sosteniendo con la mano derecha un báculo abacial con el *panisellum*, mientras con la izquierda coge un libro sobre su pecho. Alrededor de su testa se han dispuesto cuatro escudos de armas que presentan cuatro fajas vibradas pertenecientes a la familia Anglesola, que se suman a otros tres situados bajo sus pies. A su alrededor se observan más elementos: sobre la corona, un ángel en acción de bendecir y que parece estar dotado de una espada, acaso evocando al arcángel san Miguel; a la izquierda de la yacente, la abadesa nimbada, que sostiene unas llaves y un libro, identificada como una alegoría del rito de *lo cabasset de les claus*¹⁹⁰⁴; y, debajo de ésta, tres lirios superpuestos uno encima del otro. Lo más llamativo de todo es que la monja ha sido efigiada con corona de tres florones, lo que para algunos es distintivo de la jerarquía abacial puesto que defienden que, aunque en casos extraordinarios y de forma similar a los obispos orientales, la mitra pudo ser sustituida por una corona¹⁹⁰⁵. En la Corona de Aragón constan otros ejemplos, aunque excepcionales, como manifiesta el sepulcro de la abadesa Francesca de ça Portella en el monasterio de Pedralbes (1364), que presenta la yacente con la testa coronada con una birreta de terciopelo decorada de oro (fig. 2/467). Sin embargo, el caso más parecido es el grupo escultórico de la Virgen de la Misericordia, ejecutado por Pere Johan para la sala capitular de, precisamente, el monasterio de Vallbona, en el que la abadesa porta una corona parecida a la de Francesca de ça Portella (fig. 2/290)¹⁹⁰⁶.

Dejando al margen la problemática significación de este atributo, sobre su identificación, la hipótesis más consensuada es que se trataría de Eldiarda d'Anglesola, lo que la convierte en la losa abacial más antigua y más rica iconográficamente de

¹⁹⁰¹ Pasqual, *Carta del P.D. Jaime Pasqual*, pp. 15-18. Sans, "Precedents, fundació i primers anys", p. 1001.

¹⁹⁰² Carrero Santamaría, E. "Monjas y conventos en el siglo XIV: arquitectura e imagen, usos y devociones". En: Serés, G.; Rico, D.; Sanz, O. (eds.). *El "Libro de Buen Amor": textos y contextos*. Bellaterra, 2008, p. 215.

¹⁹⁰³ Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, pp. 24-25. Cusó Serra, M. *Un monestir cistercenc femení català durant el primer segle borbònic espanyol. Santa Maria de Vallbona (1701-1802)*. Tesis doctoral. Barcelona, 2008, pp. 230-231.

¹⁹⁰⁴ Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, pp. 24-25. Cusó, *Un monestir cistercenc*, pp. 230-231.

¹⁹⁰⁵ De acuerdo con Piquer, la corona no es otra cosa que un signo abacial más: Piquer, "Etapas progresivas de la vida cisterciense", p. 48, nota 98. Más tarde, especificó que era un símbolo de la victoria sobre el mundo y un atributo de la realeza espiritual, de fortaleza y de gloria: Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, pp. 26-27.

¹⁹⁰⁶ En este caso podría tratarse de una corona baronial. Sin embargo, en el caso de la losa sepulcral es difícil que sea así, pues la baronía no se instituyó hasta el año 1380: *Ibidem*.

todas las que se observan en el monasterio¹⁹⁰⁷. No obstante, Petit ha considerado que podría tratarse de Berenguera de Cervera, documentada en Vallbona por primera vez entre 1174-1176, por lo que el artífice habría querido plasmar a la fundadora del monasterio. La aparición de los escudos Anglesola se explicarían por la voluntad de apelar a los orígenes de la noble, pues antes de contraer matrimonio con Guillem de Cervera su nombre era Berenguela de Anglesola¹⁹⁰⁸. Por su parte, Lladonosa la quiso identificar con Ória Ramírez, la primera abadesa del cenobio, justificando la heráldica como escudo de su linaje y la aparición de la corona por su parentesco con los reyes de Navarra¹⁹⁰⁹. Por lo que a mi respecta, sin embargo, el relieve representa a Blanca de Anglesola. Tanto la losa sepulcral como la clave de bóveda del tramo norte del crucero son los únicos casos conocidos en todo el monasterio en los que se localiza esta iconografía tan peculiar que se refiere al ritual de *lo cabasset de les claus*, como queda dicho celebración arraigada y exclusiva de este cenobio. Pienso que ambas obras fueron ordenadas por el mismo promotor y labradas en un mismo arco cronológico, a mi modo de ver más tardío que lo que se ha propuesto hasta la fecha: los blasones me parecen, por su tipología, muy ilustrativos, tanto si se comparan con los de las claves de la iglesia como si se toman como referencia los de los sellos de los reyes de Aragón, donde se observan escudos de idéntico corte en la sigilografía de Jaime II a partir de la década de 1320¹⁹¹⁰.

Concluiré con esta propuesta interpretativa alusiva a esta problemática losa mencionando que a su lado se encuentran los sepelios de Alemanda de Avinyó (1328-1340), autora de la primera reforma administrativa y sucesora de Blanca de Anglesola, y de Elisenda de Copons (1340-1348), la sucesiva abadesa y promotora del cimborrio-campanario (fig. 2/291)¹⁹¹¹. De este modo, si fuera cierta mi propuesta identificativa, al lado de la losa de la abadesa Blanca de Anglesola se encontrarían enterradas sus inmediatas sucesoras, por otra parte grandes promotoras del monasterio¹⁹¹². Aunque no se ha podido precisar cuando fue remodelada la sala capitular, no cabe duda de que estos enterramientos fueron realizados una vez terminaron las obras de reestructuración. Probablemente fue hacia finales del siglo XIII y principios del XIV¹⁹¹³, aunque no es un dato menor que algunos investigadores sostengan que acaeció durante el mandato de, precisamente, Blanca d'Anglesola, a quien se le atribuye la fachada (fig. 2/288a)¹⁹¹⁴. Por todo ello, propongo la identificación de la yacente con doña Blanca, quien murió ostentando el cargo de abadesa en 1328.

¹⁹⁰⁷ Ibidem, pp. 27, 83-84 y lámina 5 y 6. Petit Bordes, N. "Les etapes constructives del Reial Monestir de Santa Maria de Vallbona, fins al 1392", *Urtx*, 18 (2005), p. 76.

¹⁹⁰⁸ Petit Bordes, N. "Aportacions a l'estudi del monestir cistercenc femení de Santa Maria de Vallbona", *Santes Creus: revista de l'Arxiu Bibliogràfic*, 22 (2005), p. 67.

¹⁹⁰⁹ Lladonosa Pujol, J. *El Monasterio de Santa Maria de Vallbona (Lleida)*. Lleida, 1973, p. 81.

¹⁹¹⁰ De Sagarra, F. *Sigil-lografia catalana: inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*. Barcelona, 1916, pp. 119-122.

¹⁹¹¹ Gonzalvo Bou, G. "Santa Maria de Vallbona". En: Pladevall Font, A. *Catalunya Romànica. El Segrià. Les Garrigues. El Pla d'Urgell. La Segarra. L'Urgell*. Vol. XXIV. Barcelona, 1997, p. 576. Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, pp. 123-124. Petit, "Aportacions a l'estudi del monestir", p. 78.

¹⁹¹² Gonzalvo Bou, G. "El monestir de Vallbona". En: Pladevall (dir.), *L'Art Gòtic a Catalunya*, II, pp. 211-214.

¹⁹¹³ Llamo la atención la presencia de tres arcos cegados en la sala capitular, otros tres arcos apuntados visibles desde el dormitorio de monjas y la morfología que presenta la planta del claustro, pues me ha llevado a pensar en la posibilidad de que anteriormente hubiera un espacio más grande al actual del que desconocemos sus usos. Espero poder solucionar este problema en futuras investigaciones.

¹⁹¹⁴ Petit, "Aportacions a l'estudi del monestir", p. 86. Piquer, *Abaciologi de Vallbona*, p. 101. Gonzalvo, "El monestir de Vallbona", II, pp. 211-214.

9. PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS Y ESCENAS NARRATIVAS EN CONJUNTOS DE CLAVES

9.1. El ciclo redentor del claustro del monasterio de Santa Maria de Poblet

En el claustro del monasterio cisterciense de Santa Maria de Poblet se conserva un interesante ciclo cristológico en las claves de bóveda de la galería este¹⁹¹⁵. Es necesario señalar que su importancia no solamente reside en su calidad estilística, sino también en que en ellas se encuentra uno de los escasos ejemplos escultóricos del siglo XIII de temática historiada que se conocen en el cenobio populetano y el único conjunto de claves que conforma un ciclo historiado bíblico en toda la diócesis tarraconense.

Aunque algunas de ellas presentan un estado de conservación deficiente y resulta muy difícil su identificación, de acuerdo con los temas conservados, el orden correcto para su lectura es desde la puerta que comunica el claustro con la iglesia en dirección hacia el antiguo locutorio de monjes, es decir, de sur a norte. Según Liaño, los temas historiados de las bóvedas del claustro reforzaban el mensaje relacionado con la Salvación de los relieves de las claves de la sala capitular, a los que me referiré más adelante, y que debieron de ser colocados con algunos años de antelación¹⁹¹⁶. Afirma, la narración se comenzaba con el Ciclo de la Infancia, figurado en las cuatro primeras, en las que aparentemente se suceden la Anunciación, la Visitación, la Natividad y la Adoración de los Reyes Magos; y continuaba con el Ciclo de la Pasión, iniciado en el tramo ante la entrada de la sala capitular, con la Crucifixión, el Descendimiento, el *Descensus ad Inferos* y la *Visitatio Sepulchri*. En realidad, el programa iconográfico está compuesto por un total de siete claves de bóveda, acaso tres relacionadas con la infancia de Cristo y cuatro con su muerte y resurrección¹⁹¹⁷. Pero, en mi opinión, no debe leerse como dos ciclos diferenciados que figuran la Infancia y la Pasión de Cristo¹⁹¹⁸, sino que debe entenderse como un único ciclo cristológico que exalta todo el programa redentor¹⁹¹⁹.

El concepto neotestamentario de Redención fue descrito por Jensen como la liberación, mediante la muerte y resurrección de Cristo, del estado de alejamiento de

¹⁹¹⁵ Conforme a lo expuesto en el apartado 4.1.3. *El claustro del monasterio de Santa Maria de Poblet* del capítulo precedente, la construcción de las bóvedas de la galería este del claustro populetano debió de ocurrir al mismo tiempo que se estaban renovando los espacios de la sacristía, la sala capitular, el locutorio, el noviciado y el dormitorio de monjes, entre las décadas de 1240 y 1250, aproximadamente.

¹⁹¹⁶ Liaño, "Monasterio de Santa María de Poblet", pp. 369-371.

¹⁹¹⁷ Resulta cuanto menos interesante mencionar la relación simbólica de los números dentro de la cultura cristiana según las investigaciones de san Agustín: en el número 7 ve la perfección, basada en la adición del 3 y 4 (espiritual y temporal) y lo considera el primer número que implica totalidad, es el número del universo y del hombre. Siete son los dones del Espíritu Santo, las virtudes, los sacramentos y los grados de la sabiduría; y 7 es el número de la semana y de la salvación, y también de los pecados: Sebastián, *S. Iconografía Medieval*. Donostia, 1988, pp. 267-268. Cfr. Navarro Fajardo, J.C. *Bóvedas valencianas de crucería de los siglos XIV al XVI. Traza y monte*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia, 2004, p. 100, nota 16.

¹⁹¹⁸ De hecho, no es posible entender las cuatro últimas claves de bóveda como un ciclo de la Pasión, pues no se figura ninguna escena previa a la muerte de Cristo y se inicia con la figuración del Calvario.

¹⁹¹⁹ El concepto "redención" proviene del latín *redemptio*, que deriva del verbo *redemere*, y significa literalmente el proceso de compra o la liberación mediante el pago de un precio o rescate. En la teología cristiana se refiere al misterio de la liberación de la humanidad por parte de Dios del mal del pecado y la restauración del hombre al estado de gracia por una acción de poder divino y amor misericordioso. Este acto redentor abarca toda la historia del hombre desde el momento de su primer pecado y su caída. Sobre el tema véase: Jensen, J. "Redemption (in the Bible)". En: Carson, T.; Cerrito, J. (eds.) *New Catholic Encyclopedia*. Washington D.C., 2003, pp. 963-973. Peterman, E.L. "Redemption (Theology of)". En: Carson, T.; Cerrito, J. (eds.) *New Catholic Encyclopedia*. Washington D.C., 2003, pp. 973-989.

Dios que preveía desde los primeros días de la existencia humana, ratificado por cada persona por sus propios pecados¹⁹²⁰. Es un término genérico que designa el conjunto de operaciones divinas que tienden a la rehabilitación de la humanidad que, presa del pecado, era incapaz de escapar de la situación por sí misma y esperaba de Dios la liberación¹⁹²¹. A pesar de que no existió un pronunciamiento oficial por parte de la Iglesia sobre el principio de la Redención antes del Concilio de Trento (1545-1563)¹⁹²², la explicación más completa y sintética en el proceso de su formulación la realizó san Agustín en varios tratados y homilías, especialmente en el *Del libre albedrío*. Según teorizó, la redención implicó la caída del hombre, el sacrificio expiatorio de Cristo para repararla y la restauración de la humanidad a la vida eterna mediante su Resurrección. Asimismo, subrayó el dominio del diablo sobre la naturaleza humana, por un lado, y el predominio de Cristo como inspiración moral de los hombres, por otro. El énfasis en Jesucristo como ejemplo fue probablemente el resultado de la conversión de Agustín, y lo mantuvo para definirla como una transacción rígida entre Dios y la humanidad¹⁹²³.

De acuerdo con Kostuch, su pensamiento influyó en las opiniones teológicas sobre el tema hasta los siglos XI y XII, cuando se revitalizó y se convirtió en la discusión central de la teología dedicándole tratados completos¹⁹²⁴. De hecho, entre 1090 y 1150 la agitación doctrinal, que vino marcada especialmente por los diferentes puntos de vista de Anselmo¹⁹²⁵, Abelardo¹⁹²⁶ y Bernardo, estableció el concepto de Redención que persistiría durante el resto de la Edad Media¹⁹²⁷. En relación con el ciclo escultórico del monasterio de Poblet, conviene subrayar la síntesis teológica de san Bernardo de Claraval, quien representó la creencia cristiana conservadora y ortodoxa en comparación, por ejemplo, con Abelardo que encarnaba el pensamiento liberal e

¹⁹²⁰ Jensen, "Redemption (in the Bible)", p. 967.

¹⁹²¹ Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 124.

¹⁹²² Peterman ofrece un breve resumen sobre la doctrina de la Redención durante esta etapa: Peterman, "Redemption (Theology of)", p. 975.

¹⁹²³ Kostuch, D.A. *The sculpture of the keystones of Barcelona Cathedral*. Tesis Doctoral. Columbia University, 1985, p. 14.

¹⁹²⁴ Ibidem.

¹⁹²⁵ El *Cur Deus Homo* de san Anselmo de Canterbury (1094-1098) fue el primer tratado teológico dedicado exclusivamente a la Redención. En él cuestionaba el pensamiento de san Agustín del dominio del demonio sobre la naturaleza humana y, en su lugar, desarrolló la teoría de la satisfacción. Según Anselmo, el pecado se producía en el orden jurídico como una violación de la ley divina que decretaba la recompensa para la virtud y el castigo para el vicio. De este modo, dado que el pecado es una ofensa a Dios por parte de la humanidad, solo Cristo, el Dios-hombre, podía repararlo adecuadamente, deduciendo así la necesidad de la Encarnación y la Redención por medio de Jesucristo para retomar el plan de Dios de compartir su felicidad eterna con la humanidad. El teólogo tuvo sus seguidores, por ejemplo, Honorio de Autun, quien recogió su teoría en el *Elucidarius*, y el abad Hermann de Tournai, autor de un tratado sobre la Encarnación: Ibidem, pp. 14-15. Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 124.

¹⁹²⁶ Abelardo se levantó contra san Anselmo de Canterbury intentando sacar la Redención del orden jurídico y establecerla en el orden moral. El filósofo francés centró el esquema de la Redención en las obras de Cristo, más que en el honor ofendido de Dios, por lo que Jesús no vino a liberar a la humanidad del demonio, sino a redimirla de la esclavitud del pecado, inundando a todos con el amor de sí mismo al que todos podían responder. Lo nuevo en la teoría de Abelardo es que el retorno de la humanidad a la gracia está supeditado a la voluntad de abandonar el pecado y buscar a Dios: Kostuch, *The sculpture of the keystones*, pp. 14-15. Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 124.

¹⁹²⁷ Conforme a Ugalde, la elaboración teológica de la Redención fue realizada por los escolásticos Pedro Lombardo, Alejandro de Hades y Tomás de Aquino, quienes sistematizaron y profundizaron en los datos dogmáticos de los santos Padres. El último, ahondó en la noción de la satisfacción reparadora implicada en la Redención de la que hablaba san Anselmo de Canterbury y desarrolló la idea del sacrificio reconciliador. De este modo, la Pasión de Cristo ofreciendo la satisfacción reparadora salvó a la humanidad, realizando el sacrificio reconciliatorio para rescatarla de la esclavitud en la que se encontraba a causa del pecado de los primeros cristianos: Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 124. Sobre la doctrina de la Redención recoge una abundante bibliografía: Kostuch, *The sculpture of the keystones*, pp. 13-16.

innovador de su época. El abad aceptó la teoría de san Agustín acerca de los derechos del demonio sobre la naturaleza humana y asoció la idea de la satisfacción de Anselmo con las obras de Cristo. Así, asimiló y consolidó las antiguas y las nuevas teorías de la Salvación. San Bernardo también estableció a la Virgen María en el plan redentor como mediadora de la Salvación ganada por Cristo. Asimismo comparó su papel con el de un acueducto que transporta la vida eterna desde Dios, su fuente, hasta la humanidad, y teorizó que, al planear la Redención de los hombres, Dios puso todo el esquema de rescate en manos de María¹⁹²⁸. De hecho, esta puesta en valor de la figura de la Virgen en el proceso redentor y salvífico justificaría su presencia como protagonista en, como mínimo, dos de las escenas figuradas en las claves de bóveda populetanas: entronizada con el Niño y la Epifanía, además de su presencia en el Calvario.

La representación de programas iconográficos redentores anteriores al siglo XI aparece principalmente en pequeños objetos de devoción privada como cruces pectorales con imágenes de Cristo Crucificado y Cristo en la Gloria o portadas de libros de marfil en las que figuraban las mismas escenas¹⁹²⁹. Pero a medida que la doctrina tomaba importancia en el campo de la teología, comenzaron a aparecer los primeros programas monumentales destinados a la devoción pública¹⁹³⁰. De hecho, un estudio de Hayward pone en relieve que que finales del siglo XII y principios del XIII, en el Valle del Loira las vidrieras se convirtieron el soporte principal para ostentar este ciclo¹⁹³¹. En el eje del ábside, acompañando a Cristo Crucificado y a Cristo en la Gloria, solían encontrarse temas como la Anunciación, la Virgen entronizada con el Niño, la Deposición, la visita de las tres Marías al sepulcro o la Resurrección¹⁹³². Sin embargo, la doctrina de la Redención se convirtió en un tema recurrente también para las claves de bóveda de las grandes catedrales, parroquias y abadías, conforme a Kostuch. De hecho, fue la primera en poner en evidencia la existencia de un programa iconográfico redentor en las claves de bóveda de la catedral de Barcelona a partir de su comparación con otras catedrales y abadías inglesas, así como con otros edificios eclesiásticos catalanes de los siglos XIV y XV¹⁹³³. El conjunto

¹⁹²⁸ Ibidem, p. 16.

¹⁹²⁹ Ibidem, p. 17, nota 26.

¹⁹³⁰ Aunque los ejemplos son escasos y parecen ser aislados, según afirma Kostuch, también se encuentran programas de redención en la pintura monumental. Por ejemplo, en los frescos del siglo XIV de la iglesia de Nuestra Señora de Bischofshofen, en Salzburg; en las pinturas que decoran el interior el Baptisterio de Parma realizadas entre los siglos XIV y XV; en el Oratorio de los Santos Ambrosio y Catalina en Solaro, en Lombardía (1365); y en el monasterio de Santa Maria Inter Angelos, en las afueras de Spoleto (1290-1300): Ibidem, p. 17, nota 27.

¹⁹³¹ Hayward, J. "The Redemption Windows of the Loire Valley". En: Crosby, S.M. (ed.). *Etudes d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*. Paris, 1981, pp. 129-144. Recientemente han sido publicados nuevos trabajos en relación con los vitrales de las catedrales de Mans y Poitiers: Angheben, M. "La Crucifixion du chevet: entre liturgie eucharistique et dévotion privée". En: Andrault-Schmitt, C. *La Cathédrale Saint-Pierre de Poitiers: enquêtes croisées*. Poitiers, 2013, pp. 350-363. Idem, "Résonances sacramentelles, dévotionnelles et sensorielles des images: la Vierge à l'Enfant et la Crucifixion sur les vitraux de la cathédrale du Mans". En: Daussy, S.D.; Reveyron, N. *L'Église, lieu de performances: In Locis competentibus*. Paris, 2016, pp.159-179.

¹⁹³² También en las grandes catedrales del gótico pleno se encontraba fuertemente arraigada la tradición de situar el ciclo redentor en las vidrieras del ábside principal, en sustitución de la cruz que se solía suspender en el arco triunfal de las iglesias románicas. A modo de ejemplo, imágenes de la Crucifixión y de la Virgen entronizada con el Niño ocupan el ventanal del extremo este de la catedral de Reims, en San Pedro de Chartres o en la iglesia abacial de Orbais. En el caso de las catedrales de Canterbury, Le Mans y Troyes, la vidriera que ostenta el ciclo de la Redención está en el eje de la capilla absidial: Kostuch, *The sculpture of the keystones*, p. 18.

¹⁹³³ Kostuch cita iglesias del suroeste de Francia, erigidas entre 1215-1240, cuyas claves fueron catalogadas por Schreiner como ciclos del Juicio Final: Saint Pierre de Samur, Nôtre Dame de Asnières, Saint Serge de Angers,

de la sede barcelonesa se concentra en las seis grandes claves del ábside y de la nave mayor, que son Cristo crucificado¹⁹³⁴, Cristo en la gloria, la Anunciación, Santa Eulalia, la Coronación de Santa Eulalia y la Virgen de la Merced. Así pues, en comparación con las obras mencionadas, también dentro del ámbito de la Corona de Aragón, creo justificado que el conjunto de claves de bóveda de la galería este del claustro populetano pueda interpretarse como un programa iconográfico redentor, pues en él se incluyen prácticamente todas las escenas recurrentes: la Virgen entronizada con el Niño, el Calvario, la Deposición y el lamento sobre Cristo muerto y la *Visitatio Sepulchri*, a las que se unen una probable Anunciación, la Adoración de los Reyes Magos y la Anástasis o *Descensus ad Inferos*, que a continuación analizo individualmente.

9.1.1. Una posible Anunciación

El ciclo se inicia en el tramo inmediato a la esquina sureste que comunica la iglesia con el claustro con una tortera en un estado de conservación deplorable que no permite su identificación (fig. 2/36)¹⁹³⁵. No obstante, creo probable que la escena que inauguraría este ciclo pudo ser la Anunciación. Recordaré que con este término se identifica el episodio en que el arcángel Gabriel anuncia a la Virgen que será la Madre de Dios¹⁹³⁶, es el momento culminante de la vida de María pero también el comienzo de la misión de Cristo en la Tierra¹⁹³⁷. Además de formar parte del ciclo de la Infancia por ser el origen de la vida humana del Hijo de Dios, es el primer acto de la Redención, calificada por Beda el Venerable como *exordium nostrae Redemptionis*. La Anunciación pasa a ser de un tema histórico a tener un sentido redentor al hacer alusión a la encarnación del Verbo, porque la Virgen deviene imprescindible para que se produzca la salvación de la humanidad. Es la Nueva Eva, su contraposición que libera al género humano del pecado mortal¹⁹³⁸, como consideró san Ireneo: “De la misma manera que aquella había sido seducida por el discurso de un ángel hasta el punto de alejarse de Dios a su palabra, así esta recibió la buena nueva por el discurso de un ángel, para llevar en su seno a Dios, obedeciendo su palabra; y como aquella había sido seducida para desobedecer a Dios, esta se dejó convencer a obedecer a Dios;

Nôtre Dame de Le Puy, Saint Michel de Fontevrault y la catedral de Poitiers, entre otras. También enumera algunos ejemplos ingleses como la iglesia abacial de Tewkesbury, la catedral de Norwich y, especialmente, la catedral de Exeter. Y, por último, también destaca las iglesias góticas de Santa María del Pi, Santa María del Mar y Sants Just i Pastor, en Barcelona, en las que también figuran ciclos redentores en sus claves de bóveda: *Ibidem*, pp. 20-25.

¹⁹³⁴ En realidad se trata de un Calvario, pues se figura a Cristo muerto en la cruz, flanqueado de la Virgen y san Juan Evangelista y, en la parte superior, el sol y la luna. Sobre su figuración véase: Farrando Boix, R. *Estudi i interpretació de les claus de volta de la Catedral de Barcelona*. Barcelona, 2003, núm. 16, clau de volta núm. 308.

¹⁹³⁵ En la bóveda del ángulo sureste se esculpó una flor o estrella de esquema radial de tipo margarita de dieciséis pétalos.

¹⁹³⁶ Este episodio aparece narrado en el Evangelio de san Lucas (1, 26-38), aunque de forma muy escueta. Sin embargo, las fuentes apócrifas se presenta mucho más prolifas en la descripción de los acontecimientos: El Protoevangelio de Santiago (XI, 1-3), el Evangelio Armenio de la Infancia (V, 1-11), el Evangelio de Pseudo-Mateo (IX, 1-2), el Evangelio de la Natividad de María (IX, 1-4) y el Evangelio de Taciano (III, 1-8). Asimismo, Rodríguez afirma que las tradiciones medievales sobre esta leyenda y sus oportunas explicaciones teológicas que sirven para configurar su iconografía se inspiran en los textos apócrifos y son recogidas por Vicente de Beauvais en su *Speculum Historiae* y por Jacopo de la Voragine en la *Leyenda Dorada*: Rodríguez, “La Anunciación”, pp. 4-5. González añade las *Meditationes vitae Christi*, atribuidas a S. Buenaventura y la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia: González, “*Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis*”, p. 12, nota 3.

¹⁹³⁷ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/2, p. 182. González, “*Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis*”, pp. 11-12.

¹⁹³⁸ Rodríguez, “La Anunciación”, p. 4.

por ello, la Virgen María se convirtió en abogada de la virgen Eva. Y de la misma forma que el género humano había quedado sujeto a la muerte a causa de una virgen, fue librado de ella por una Virgen”¹⁹³⁹. De este modo, aunque no se conserva ningún vestigio de esta clave de bóveda que permita una segura interpretación del relieve esculpido, teniendo en consideración que la Anunciación es el primer acto de la Redención¹⁹⁴⁰, es lógico pensar que el ciclo pudo iniciarse con este episodio.

9.1.2. La Virgen con el Niño

El programa iconográfico continúa en la siguiente clave de bóveda que, a pesar de conservarse parcialmente, es posible identificar a la Virgen coronada¹⁹⁴¹, acaso en actitud sedente por su figuración frontal, con el Niño en brazos (fig. 2/37)¹⁹⁴². A su alrededor se conservan todavía algunos relieves pero su erosión tampoco permite avanzar en la distinción de la escena. En cualquier caso, como he procurado justificar en relación a la Anunciación, la figura de la Virgen deviene imprescindible en el proceso redentor y está estrechamente vinculada a la devoción de la orden del Císter, consagrada a María por san Bernardo, quien la consideró la mediadora entre los hombres y Cristo¹⁹⁴³. De hecho, los cistercienses hacían comenzar el año litúrgico con la fiesta de la Anunciación, dato que puede ser especialmente evocador en relación al relieve precedente¹⁹⁴⁴.

9.1.3. La Epifanía

Continuando con el ciclo, la tercera clave de bóveda, pese a la evidente degradación que presenta, podría figurar una Epifanía según se deduce de los elementos que todavía conserva y que son especialmente evocadores (fig. 2/38). En el extremo izquierdo de la tortera, desde la perspectiva del espectador, es posible distinguir una corona muy parecida a la que porta la María en la imagen anterior, por lo que es lógico pensar que se trata de la misma figura. En la parte inferior central, se observa un personaje vestido con túnica que se dirige, por la posición en la que fueron labrados sus pies, hacia la Virgen. Y, por último, en el extremo derecho se conserva la cabeza y una pata delantera de un cuadrúpedo. Es el conjunto de los tres relieves y, especialmente, la presencia, a mi modo de ver, de un caballo lo que me permite

¹⁹³⁹ San Ireneo de Lyon. *Contra los Herejes*, 5, 19, 1. Biblioteca Católica Digital: https://mercaba.org/TESORO/IRENEO/00_Sumario.htm [consultado por última vez el 21/05/2021].

¹⁹⁴⁰ La fiesta de la Anunciación fue fijada el 25 de marzo, exactamente nueve meses antes de la Natividad. De acuerdo con una antigua tradición, este día también sería también la fecha de la Creación del Primer Hombre y la de la Crucifixión de Cristo. De hecho, indica que en un grabado de Hieronymus Wierix ambos temas están asociados con la Anunciación: *Creatio Hominis quo die Deus factus est homo. Eadem die Christus moritur, ut homo perditus recreetur*: Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/2, p. 182.

¹⁹⁴¹ En relación con la investigación de Hayward sobre las vidrieras del valle del Loira, la Virgen, normalmente coronada, se identifica en estos ciclos con la *Ecclesia* y, como tal, expresa una nueva ternura hacia su hijo: Hayward, J. “The Redemption Windows”, pp. 131-132. Por otro lado, González indica que la corona puede entenderse como símbolo de María como reina del cielo, *regina coeli*, uno de los más importantes que se le dedicó en la Edad Media. La Virgen fue alabada como reina en el libro *Speculum Beatae Mariae*, atribuido a san Buenaventura, y en los escritos de Ruperto de Deutz, san Bernardo y san Bernardino, entre otros: González Hernando, I. “Iconografía de la Virgen y los grandes temas marianos. II. Figuras aisladas”, *Liceus*, 2008, p. 4.

¹⁹⁴² Sobre el tema iconográfico de la Virgen con el Niño véase el epígrafe 5.1. *La Virgen con el Niño* del presente capítulo.

¹⁹⁴³ Kostuch, *The sculpture of the keystones*, p. 16.

¹⁹⁴⁴ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/2, pp. 64-65.

proponer con cierta seguridad que se estaría representando el momento en que los Magos adoran al niño Jesús, el cual debió de ser esculpido sobre el regazo de su madre¹⁹⁴⁵. Precisamente, esta escena es una de las más frecuentes del arte medieval ya que en ella se exaltaba a la vez tanto a María como a Jesús. Se ha considerado como uno de los más representativos del ciclo de la Infancia y desde pronto se buscaron las correspondencias bíblicas con el evento, de forma que los Magos remitían a la obediencia y al homenaje, destacando la universalidad del cristianismo¹⁹⁴⁶.

La Epifanía solo se menciona en uno de los cuatro Evangelios canónicos, el de san Mateo¹⁹⁴⁷, y en términos no demasiado precisos. Pero los apócrifos relatan este acontecimiento de forma más detallada tal como puede leerse en el *Protoevangelio de Santiago* (21, 3), el *Pseudo-Mateo* (16, 1-2), el *Evangelio Árabe de la Infancia* (7, 1-4), el *Evangelio de Taciano* (8, 8-11) y el *Evangelio Armenio de la Infancia* (11, 1-25). Además, otros escritos¹⁹⁴⁸ como las *Excerptiones patrum, collectanea et flores*, atribuida falsamente a Beda el Venerable (ca. 672-735), registran los nombres de los tres Reyes Magos, concretan su edad e incluso la simbología de sus donaciones: “El primero de los magos fue Melchor, un anciano de larga cabellera cana y loenga barba (...), fue él quien ofreció el oro, símbolo de la realeza divina. El segundo, llamado Gaspar, joven, imberbe, de tez blanca y rosada, honró a Jesús ofreciéndole incienso, símbolo de la divinidad. El tercero, llamado Baltasar, de tez morena (exactamente el calificativo latino es *fuscus*) testimonió ofreciéndole mirra, que significa que el Hijo del Hombre debía morir”¹⁹⁴⁹. Asimismo lo indicó san Ireneo en su obra *Contra los Herejes*: “Guiados por la estrella¹⁹⁵⁰ hasta la casa de Jacob, al Emmanuel, mostraron quién era aquel a quien adoraban, por medio de los dones que le ofrecieron: mirra, porque él era quien debía morir y ser sepultado por la raza humana mortal; oro, porque es el

¹⁹⁴⁵ Sobre el origen y la celebración de esta fiesta dentro del calendario litúrgico véase: Righetti, *Historia de la liturgia*, I, pp. 716-723.

¹⁹⁴⁶ Lozano López, E. *La portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico*. Tesis doctoral. Tarragona, 2005, pp. 401-402.

¹⁹⁴⁷ “Jesús nació en Belén, un pueblo de la región de Judea, en el tiempo en que Herodes era rey del país. Llegaron por entonces a Jerusalén unos sabios de Oriente que se dedicaban al estudio de las estrellas, y preguntaron: “Dónde está el rey de los judíos que ha nacido? Porque vimos su estrella en el oriente y hemos venido a adorarle”. El rey Herodes se inquietó mucho al oír esto, y lo mismo les sucedió a todos los habitantes de Jerusalén. Mandó llamar a todos los jefes de los sacerdotes y a los maestros de la ley, y les preguntó dónde había de nacer el Mesías. Ellos le respondieron: “En Belén de Judea, porque así lo escribió el profeta: “En cuanto a ti, Belén, de la tierra de Judá, no eres la más pequeña entre las principales ciudades de Judá; porque de ti saldrá un gobernante que guiará a mi pueblo Israel”. Entonces llamó Herodes en secreto a los sabios de Oriente, y se informó por ellos del tiempo exacto en que había aparecido la estrella. Luego los envió a Belén y les dijo: “Id allá y averiguad cuanto podáis acerca de ese niño; y cuando lo encontréis, avisadme, para que yo también vaya a adorarle”. Con estas indicaciones del rey, los sabios se fueron. Y la estrella que habían visto salir iba delante de ellos, hasta que por fin se detuvo sobre el lugar donde se hallaba el niño. Al ver la estrella, los sabios se llenaron de alegría. Luego entraron en la casa y vieron al niño con María, su madre. Y arrodillándose, lo adoraron. Abrieron sus cofres y le ofrecieron oro, incienso y mirra”: Mt (2, 1-11).

¹⁹⁴⁸ La tradición patrística también contribuyó en la acumulación de detalles y comentarios dando lugar a una leyenda que no dejó de crecer a lo largo de la Edad Media. Además del Pseudo-Beda, cabe destacar el *Liber de Infantia Salvatoris*, la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Voragine, las *Meditationes de Vita Christi* de Pseudo-Buenaventura, la *Historia de los Reyes Magos* de Juan de Hildesheim y la *Vita Christi* de Isabel de Villena: González, *Drama e iconografía*, pp. 289-290. Rodríguez Peinado, L. “La Epifanía”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 8 (2012), pp. 30-32.

¹⁹⁴⁹ Luján, N. “Historia y leyendas de los Reyes Magos”. *Jano*, 642 (1985), p. 49. Gómez Segade, J.M. “Sobre las fuentes de la iconografía navideña en el arte medieval español”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1 (1980), p. 170.

¹⁹⁵⁰ En realidad, fue una triple conjunción de Júpiter y Saturno a su paso por la constelación Piscis de acuerdo con la tesis de Johannes Kepler: Serrano Coll, M. “Historias en el Paraíso. El Nuevo Testamento y el ciclo de San Nicolás en el Claustro de la catedral de Tarragona”. *Románico: Revista de arte de amigos del románico*, 11 (2010), p. 18.

Rey cuyo reino no tiene fin; incienso, porque es Dios que se dio a conocer en Judá, se hizo (hombre) y “se manifestó a quienes no lo buscaban”¹⁹⁵¹.

Esta escena se encuentra entre las primeras manifestaciones del arte cristiano de las catacumbas y sarcófagos, un interés que responde a la celebración del nacimiento de Cristo bien el día de la Epifanía del Bautismo, el seis de enero, bien el día de la Teofanía de los Magos, el cinco de enero, y al que se atenían los maestros del ciclo paleofunerario¹⁹⁵². Grabar consideró que la Adoración era un símbolo de la Encarnación-Redención, pues es la más antigua imagen-signo de este hecho central en la historia de la salvación colectiva e individual¹⁹⁵³. En su origen fue entendida como un símbolo de la divinidad de Cristo reconocida por los Reyes de la Tierra como *rex regnum*, es decir, se conmemoraban los primeros hechos en los que se manifiesta la divinidad de Jesús a los hombres¹⁹⁵⁴. Este significado testimonial, como anunciadores de la Redención, se expone en el *Liber de Infantia Salvatoris*, pues son ellos los que intentan convencer a las gentes de Jerusalén y al propio san José de que ha nacido el Mesías, cumpliendo así las profecías que lo anunciaban¹⁹⁵⁵. De este modo, por Epifanía se entiende la primera teofanía¹⁹⁵⁶, es decir, la primera manifestación de Dios, no solo por haberse mostrado a los hombres en su Encarnación, sino por haber sido desvelado su misterio a través de los Magos, del mismo modo que el Padre revela al Hijo en el momento de recibir el bautismo de Juan o él mismo se descubre al realizar el milagro en las Bodas de Caná¹⁹⁵⁷.

9.1.4. El Calvario

El programa iconográfico continúa de forma más reconocible con la figuración de un Calvario en el tramo frente a la puerta de la sala capitular (fig. 2/39). Cristo, con *perizonium* y clavado en la cruz, se representa flanqueado por san Juan Evangelista, tradicionalmente colocado a la izquierda del crucificado¹⁹⁵⁸, ataviado con túnica y capa, y la Virgen, a la derecha, vestida con túnica y con la cabeza velada. En la parte superior, a ambos lados del madero, se conservan los restos de un relieve difícil de identificar que podrían ser el sol y la luna, en recuerdo al momento de su muerte cuando desde el mediodía hasta las tres de la tarde el sol se oscureció y las tinieblas invadieron la tierra¹⁹⁵⁹. Aunque la clave de bóveda se conserva ligeramente

¹⁹⁵¹ San Ireneo de Lyon. *Contra los Herejes*, 3, 9, 2. Biblioteca Católica Digital: https://mercaba.org/TESORO/IRENEO/00_Sumario.htm [consultado por última vez el 23/05/2021].

¹⁹⁵² Grabar, A. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid, 1998, pp. 21-22.

¹⁹⁵³ *Ibidem*, p. 22.

¹⁹⁵⁴ González, *Drama e iconografía*, p. 290.

¹⁹⁵⁵ La profecía del homenaje de las naciones al Dios de Israel se especifica en Isaías 49, 23: “Los reyes serán tus padres adoptivos, y las princesas, tus niñeras. Se inclinarán hasta el suelo delante de ti y lamerán el polvo de tus pies. Y reconocerás que yo soy el Señor, y que los que en mí confían no quedan defraudados.”

¹⁹⁵⁶ Conforme a Gómez, la desproporcionada abundancia de Epifanías respecto a simples Pesebres o Adoraciones de pastores, se explica porque la figuración de la Navidad no debió de tener solamente una función ilustrativa de los textos sagrados, sino una misión catequética como soporte de las celebraciones litúrgicas: Gómez, “Sobre las fuentes de la iconografía navideña”, p. 171.

¹⁹⁵⁷ *Ibidem*, pp. 171-172.

¹⁹⁵⁸ Conforme a Réau, el lugar tradicional de la Virgen es a la derecha de Cristo crucificado, mientras que san Juan se sitúa a la izquierda: Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/2, p. 518. De este modo, es posible identificar a los personajes representados a pesar de que su estado de conservación no es óptimo.

¹⁹⁵⁹ “Desde el mediodía y hasta las tres de la tarde, toda aquella tierra quedó en oscuridad” (Mt 27, 45). “Al llegar el mediodía, toda aquella tierra quedó en oscuridad hasta las tres de la tarde” (Mc 15, 33). “Desde el mediodía y hasta las tres de la tarde, toda aquella tierra quedó en oscuridad. El sol dejó de brillar y el velo del templo se rasgó

erosionada, la postura de Cristo en la cruz, con la cabeza ladeada sobre su hombro derecho, su cuerpo desplomado y con las rodillas ligeramente flexionadas, permite afirmar que se representa un hombre muerto que ha perdido toda la majestad real propia del *christus triumphans* del románico y que solo inspira compasión¹⁹⁶⁰. Esta imagen es el tema central de la iconografía cristiana por presentar el momento culminante de la Pasión y se impone como la figura del sacrificio del Redentor y como el emblema y la garantía de su propia salvación¹⁹⁶¹. La Crucifixión es, en definitiva, un acontecimiento místico que representa toda la obra redentora de Cristo y su proclamación en todo el mundo¹⁹⁶².

9.1.5. La Deposición y el Entierro de Cristo

En el relieve que le sigue, aunque muy mal conservado, es posible reconocer como mínimo tres figuras: a izquierda y derecha dos personajes sostienen a un tercero en el centro reclinado sobre lo que parece una losa rectangular sobre cuatro columnas (fig. 2/40). Se trata de la Deposición del cuerpo de Cristo y su Entierro¹⁹⁶³, pues si se compara con la *Visitatio Sepulchri*, esculpida en la última tortera de este ciclo, es posible discernir que el elemento rectangular es, en realidad, un sepulcro sobre columnas en el que José de Arimatea y Nicodemo estarían colocando a Jesucristo después de haber descendido su cuerpo inerte de la cruz¹⁹⁶⁴. Esta iconografía, que ayuda a argumentar la realidad de la naturaleza humana de Cristo, sintetiza e interpreta más de un relato del acontecimiento. En los Evangelios, Juan es el único que incluye a Nicodemo en su narración del entierro, añadiendo que tuvo lugar en un jardín cercano al Gólgota y en un sepulcro que ya se hallaba allí pero que nunca había sido utilizado (Jn 19, 40-42). Según Mateo, el nicho, que había sido excavado en la roca, pertenecía a José de Arimatea y fue él mismo quien tomó el cuerpo, lo envolvió en una sábana de lino y tapó la entrada con una gran losa (Mt 27, 57-60). Marcos y Lucas coinciden en que la fosa estaba socavada en la roca, pero no son tan precisos como el relato de Mateo (Mc 15, 46 y Lc 23, 53). Nuevamente, la erosión de la escultura no permite asegurar que la escena se enmarque, por ejemplo, en una cueva. No obstante, la figuración del sepulcro como una estructura realizada por el

por la mitad” (Lc 23, 44-45). Este eclipse simbólico suele ponerse en relación con una profecía del Antiguo Testamento: “Aquel día –afirma el Señor–, haré que se oculte el sol al mediodía, y en pleno día cubriré de oscuridad la tierra” (Amós 8, 9).

¹⁹⁶⁰ Este tipo iconográfico se adoptó en Italia durante el siglo XIII, aunque apareció mucho antes en Renania y en el norte de Francia. Por ejemplo, se encuentra a partir del siglo XI en una miniatura del Sacramentario de San Gereón de Colonia, en el siglo XII en una vidriera de Chartres y en los misales de la abadía de Saint Corneille de Compiègne: Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/2, p. 497.

¹⁹⁶¹ Ibidem, p. 494. Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 126.

¹⁹⁶² Schoenberg, M.W. “Crucifixion”. En: Carson; Cerrito (eds.), *New Catholic Encyclopedia*, IV, p. 391.

¹⁹⁶³ Liaño identificó la escena como el Descendimiento de Cristo de la cruz pero, en realidad, en la tortera no figura el madero, por lo que creo que debemos descartar su interpretación: Liaño, “Monasterio de Santa María de Poblet”, p. 372. Por otro lado, el Prior de Poblet me sugirió la posibilidad de interpretar este relieve como Cristo entrando en Jerusalén sobre el asno: la supuesta losa podría ser el cuerpo del animal, sobre el que se sienta Cristo, y las figuras de su alrededor serían los que le reciben a las puertas de la ciudad. Sin embargo, si se aceptara esta interpretación las claves carecerían de sentido narrativo.

¹⁹⁶⁴ Cabe la posibilidad que la escena aluda al *planctus* o llanto sobre Cristo muerto, pues en las representaciones bizantinas el cuerpo descansa sobre la losa de la unción, donde su cadáver fue perfumado y preparado para recibir sepultura, y que el arte italiano transformó en sepulcro. No obstante, deberían completar la escena otros personajes como San Juan, que suele consolar a la Virgen o acariciar el cuerpo del yacente, o las santas mujeres que plañen y gesticulan, pero que no podemos identificar por la erosión de la pieza: Rodríguez Peinado, L. “Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la Piedad y el *planctus*”. *Revista digital de Iconografía medieval*, 13 (2015), pp. 1-2.

hombre y con características arquitectónicas reconocibles sería, conforme a Kartsonis, una referencia al *locus sanctus* del Santo Sepulcro¹⁹⁶⁵.

9.1.6. La Anástasis o Descensus ad inferos

Las dos últimas claves de bóveda son sin duda las mejor conservadas. Frente a las escaleras de acceso al dormitorio de monjes, se figura la escena de la Anástasis o *Descensus ad inferos* (fig. 2/41)¹⁹⁶⁶: Cristo, a la izquierda de la composición, ataviado con toga y con un báculo rematado por el signo de la cruz, toma la mano de Adán, representado desnudo y como un anciano, para rescatarlo de las fauces abiertas del monstruo bíblico Leviatán. La cruz, además, es utilizada como arma al oprimir con ella la boca de Satán. En la cenefa exterior envolvente se esculpió una inscripción que completa y acompaña la escena: +SURGITE : ADAM : CAPTIVITATIS : CUM : OMNIUM : SOCIOR(um) : TUOR(um); cuya traducción es “Sal Adán, de la cautividad, con todos tus compañeros”¹⁹⁶⁷.

Se trata de un tema iconográfico interpretado en Oriente como símbolo de la Resurrección, que insiste en la victoria redentora sobre la muerte y la salvación de la humanidad afectada por el pecado original¹⁹⁶⁸. En la liturgia ortodoxa se entendió este episodio como el retorno de Cristo y de los Justos, precisamente de donde procede el término Anástasis¹⁹⁶⁹. Cristo, después de muerto y sepultado, desciende al Limbo, también conocido como el Seno de Abraham¹⁹⁷⁰, representado como una especie de borde o de frontera intermedia entre el Infierno y el Paraíso donde aguardaban los no bautizados y donde no se aplicaba ningún castigo más que la ausencia de Dios, para vencer a la muerte y llevarlos consigo. Originalmente, este acontecimiento no se situaba en el orden cronológico de la vida de Jesús, sino en el orden dogmático de la obra de redención. Fue posteriormente, cuando en época carolingia se extendió a Occidente, que la Iglesia lo interpretó como un tema histórico a situar después de su muerte y antes de la resurrección, de acuerdo con la doctrina

¹⁹⁶⁵ Por el contrario, la cueva representaría la adhesión literal al relato de los Evangelios: Kartsonis, A.D. *Anastasis. The making of an image*. Princeton, 1981, pp. 128-130.

¹⁹⁶⁶ Sobre el uso de los términos *Anastasis* y *Descensus ad inferos* y la diferencia entre ambos, cuya conmemoración litúrgica correspondía a días diferentes en Bizancio, véase: Ibidem, pp. 4-7.

¹⁹⁶⁷ Liaño, “Monasterio de Santa María de Poblet”, p. 373.

¹⁹⁶⁸ Este tema iconográfico ha sido tratado en numerosas publicaciones, entre las que he seguido: Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/2, pp. 553-561. Kartsonis, *Anastasis*. Skubiszewski, P. “La place de la Descente aux Limbes dans les cycles christologiques préromans et romans”. En: Quintavalle, A.C. (ed.). *Romanico padano, Romanico europeo*. Parma, 1982, pp. 313-321. Azcárate Luxán, M. “Iconografía de la Resurrección en la escultura gótica española”. En *la España Medieval. Estudios en memoria del profesor D. Claudio Sánchez-Albornoz*, 8 (1986), pp. 169-194. Yarza Luaces, J. “El ‘*Descensus ad Inferos*’ del Beato de Gerona y la escatología musulmana”. En: Yarza Luaces, J. *Formas artísticas de lo imaginario*. Barcelona, 1987, pp. 76-93. García García, F. “La Anástasis – Descenso a los infiernos”. *Revista digital de Iconografía Medieval*, 6 (2011), pp. 1-17. Gregori, R. “Origen y fuentes textuales del Calvario de la Redención. Aproximación a la representación de los Patriarcas venerando la imagen de Cristo en la cruz”. *Revista digital de Iconografía Medieval*, 15 (2016), pp. 67-87.

¹⁹⁶⁹ Kartsonis afirma que la palabra *Anastasis* puede traducirse en su sentido activo como “hacer ponerse en pie”, “levantarse” o “levantar (a alguien)”. De este modo, el término se puede aplicar al mismo tiempo tanto a la propia resurrección de Cristo como a la resurrección de los muertos: Kartsonis, *Anastasis*, p. 3.

¹⁹⁷⁰ Sobre el Limbo, en su concepción antigua de Seno de Abraham o lugar donde residían las almas justas del Antiguo Testamento en espera de su liberación por Cristo, únicamente Lucas (16, 22-24) se refiere en forma de parábola a él en ocasión de narrar cómo Epulón, desde los infiernos, pidió a Abraham que enviara a Lázaro para mitigar sus tormentos. Català Gorgues, M.A.; Samper Embiz, V. “La iconografía de la *Primera Aparición* en la pintura valenciana”. *Saitabi*, 45 (1995), p. 94.

de la migración del alma según la cual *in sepulcro secundum solam carnem ideo Deus iacuit, et in infernum secundum solam animam descendit*¹⁹⁷¹.

Es pertinente mencionar que la fuente de este tema no se encuentra en los Evangelios canónicos, sino que apareció por primera vez en el *Evangelio apócrifo de Nicodemo*¹⁹⁷². No obstante, pueden detectarse previas alusiones en el Credo de los Apóstoles y en distintas referencias bíblicas: en los Salmos 9, 14; 24, 7; 30, 4; y 107, 10-16; así como en el Evangelio de san Mateo 12, 14 y 27, 51-53¹⁹⁷³. Por otro lado, también contribuyeron en su difusión por occidente textos como el *Speculum Humanae Salvationis* de Vicente de Beauvais y la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, dos obras de gran calado que influyeron tanto a nivel literario como artístico, ayudando a definir y codificar numerosos tipos iconográficos¹⁹⁷⁴. Asimismo, este pasaje está estrechamente vinculado a la liturgia, pues la visión de Cristo victorioso sobre el infierno se evocaba en la *Elevatio Crucis*, un oficio celebrado al inicio de los *maitines* de Pascua, practicado en la Iglesia Occidental desde el siglo X, en el que se cantaban las antifonas *Cum Rex Gloriam* y *Tollite portas*, los cuales presentan de forma poética la llegada de Jesucristo al averno y la alegría de los justos frente a su liberación. La ceremonia continuaba con la retirada de la cruz de la tumba simbólica, un acto que significaba la Resurrección¹⁹⁷⁵. Aunque no tenemos constancia de la reproducción exacta de esta liturgia en el cenobio populeitano, el *Directorium perpetuum liturgicum* de P. Francesc Dorda de 1694 expone que el Viernes Santo, en el presbiterio, se retiraba la Cruz de Altar y se colocaba la Vera Cruz grande, cubierta con un velo negro, que sería utilizada durante el rito de la adoración¹⁹⁷⁶. De hecho, la instalaban medio echada delante de la grada del altar, sobre un estrado morado que habían preparado previamente con dos almohadas separadas por una toalla de lienzo. Asimismo se disponía sobre la tarima o grada de la capilla del Sant Crist para que los huéspedes y familiares la adoraran. Después de la procesión y del oficio, el sacristán se encargaba de desnudar el altar mayor y de retirar la Vera Cruz¹⁹⁷⁷. Al día siguiente, durante la bendición del cirio y la misa del Sábado Santo, el retablo mayor se mostraba descubierto, mientras que el altar se disponía con seis candeleros y también sin cruz, con un frontal blanco colocado sobre otro morado que se quitaba antes de comenzar la misa¹⁹⁷⁸. El Domingo de Pascua, en el capítulo, antes que el invitatorio pronuncie las Calendas y estando todos en pie, el cantor bajaba al facistol y cantaba: *Hac die quam fecit Dominus Solemnitas Solemnitatum et Pascha nostrum Resurrectio Domini nostri Jesu Christi secundum carnem*¹⁹⁷⁹.

¹⁹⁷¹ Skubiszewski, "La place de la Descente", p. 314. Sobre la cita: San Augustin. *De fide ad Petrum*. PL 40, col. 757. Cfr. Ibidem.

¹⁹⁷² El relato consta de once capítulos (caps. XVII—XXIX) en los que se narra por boca de Laucio y Carino, hijos de Simeón, el descenso de Cristo a los infiernos: Gregori, "Origen y fuentes textuales del Calvario", p. 68.

¹⁹⁷³ El autor también incluye las referencias en Rm. 10, 7; P. 3, 18-20; y Ef. 4, 7-1010: Ibidem, p. 69.

¹⁹⁷⁴ Ibidem.

¹⁹⁷⁵ Righetti, *Historia de la liturgia*, I, pp. 835-836.

¹⁹⁷⁶ Esteva, *El directorium perpetuum liturgicum*, pp. 174-178, núm. 392-407.

¹⁹⁷⁷ Ibidem, p. 182, núm. 418.

¹⁹⁷⁸ Ibidem, p. 182, núm. 419.

¹⁹⁷⁹ Ibidem, p. 187, núm. 435.

9.1.7. La *Visitatio Sepulchri*

Por último, la *Visitatio Sepulchri*, corresponde a la culminación del relato y del programa redentor, iniciado con la Anunciación en esta galería claustral. Se trata de una fórmula utilizada para representar la Resurrección de Cristo el domingo de Pascua (fig. 2/42): las tres mujeres, María Magdalena, María Cleofás y María Salomé, se presentan ante el sepulcro con perfumes y ungüentos, como se narra en el Evangelio de san Marcos (Mc 16, 1-8)¹⁹⁸⁰. Sin embargo, la tapa está removida y apoyada en la parte posterior del sepulcro, el lienzo de la mortaja asoma el frente del sarcófago y sobre él se figura un ángel con las alas desplegadas que es quien les dará la noticia *Surrexit, non est hic* para que lo anuncien a las gentes. La sucesión cronológica de los hechos es clara, cuando las mujeres llegaron al sepulcro, Cristo ya no estaba allí. La humanidad reconoce el significado completo de la Encarnación y las Marías actúan como las representantes de la congregación de los fieles, ellas son los testigos de la prueba palpable de la Resurrección de Cristo. No obstante, este hecho planteó ciertos problemas en su representación, pues no fue presenciada por ninguno de sus seguidores y tampoco se conoce por sí mismo, sino que las referencias de su resurrección las proporciona un ángel que se aparece a las tres mujeres. En cuanto a su construcción plástica, salvo excepciones, hasta el siglo XIII la Iglesia occidental optó por evocar la Resurrección de Cristo de forma indirecta y ciñéndose a los relatos evangélicos, simbolizándola por medio de la escena aquí esculpida¹⁹⁸¹. Por otro lado, la presencia de la sepultura vacía es una característica clave y de suma importancia como demuestran los numerosos ejemplos artísticos de esta escena, pues demostró que Cristo no era un simple hombre¹⁹⁸².

Huelga decir que el tipo de sepulcro escogido, que ha permitido proponer la identificación del Entierro de Cristo en la clave precedente a la Anastasis, no puede entenderse, según Mâle¹⁹⁸³, sino como una referencia a los dramas litúrgicos en los que el altar de la iglesia cumplía la función de sarcófago de Cristo, bien de manera simbólica, bien con un féretro tipo caja o bañera situado sobre el ara¹⁹⁸⁴. De hecho,

¹⁹⁸⁰ A pesar de que constituyen el fundamento de la creencia en la Resurrección, los Evangelios no concuerdan acerca del número de santas mujeres portadoras de perfumes. El Evangelio de san Juan solo menciona a María de Magdalena (Jn 20, 1). San Mateo habla de dos, María Magdalena y María Cleofás (Mt 28, 1-7). Y el Evangelio de san Lucas suma a las dos Marías un número indeterminado de mujeres (Lc 24, 10). Las mismas divergencias existen acerca del número de ángeles anunciadores: san Juan no menciona a ninguno, Mateo y Marcos hablan de un solo ángel sentado sobre el sepulcro y Lucas menciona a “dos hombres vestidos de vestiduras deslumbrantes”: Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/2, p. 561.

¹⁹⁸¹ Ibidem, p. 560-565. Azcárate, “Iconografía de la Resurrección”, pp. 177-182.

¹⁹⁸² Konis, P. *From the Resurrection to the Ascension: Christ's post-Resurrection appearances in Byzantine Art (3rd – 12th c.)*. Tesis doctoral. The University of Birmingham, 2008, pp. 3 y 218.

¹⁹⁸³ Mâle, E. “Le Drame liturgique et l'iconographie de la Résurrection”. *Revue de l'art ancien et moderne*, (1921), pp. 213-222. Idem, *L'Art Religieux du XII^e*, pp. 121-139, especialmente 127-129. La relación entre el drama litúrgico y la iconografía ha generado un intenso debate, entre cuyos protagonistas destacaré: Brooks, N.C. *The sepulchre of Christ in art and liturgy; with special reference to the liturgic drama*. Illinois, 1921. Cook, W.W.S. “The earliest painted panels of Catalonia (VI)”. *The Art Bulletin*, 4 (1928), pp. 326-327. Hildburg, W.L. “English Alabaster Carvings as Records of the Medieval Religious Drama”. *Archaeologia*, 93 (1949), p. 88. Rico Camps, D. “Un *Quem queritis* en Sahagún y la dramatización de la liturgia”, En: Melero; Español; Orriols; Rico, (eds.), *Imágenes y promotores*, pp. 179-189. Abajo Vega, N. “Arte románico y teatro litúrgico: Las posibilidades de un método en el estudio de la iconografía”. *Codex Aquilarensis*, 21 (2005) 110-131. Carrero Santamaría, E. “Crucificados, imaginaria y liturgia pascual. La interacción entre el rito y su expresión material”. En: Campos, F.J.; De Sevilla, F. (coord.). *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte: Actas del Simposium 3/6-IX-2010*. Madrid, 2010, pp. 75-92.

¹⁹⁸⁴ Sobre este tema, González añade que son conocidos algunos casos en los que se utilizaba como sepulcro de Cristo un monumento funerario realmente existente en la iglesia, lo que podría explicar la representación de un

como núcleo central de la doctrina cristiana y culminación del ciclo de la Pascua, la Resurrección de Cristo fue tempranamente celebrada con una liturgia especial basada en cánticos que, desde el siglo IX, se complicó con la aparición de los tropos¹⁹⁸⁵. El más antiguo, conocido como *Quem Quaeritis*, desarrollaba musicalmente el diálogo entre las Marías que acudían con ungüentos al lugar y el ángel que les anunciaba su resurrección frente a su tumba vacía¹⁹⁸⁶.

Por último, conforme a Konis, la elección de combinar las escenas de la Anástasis y las tres Marías no es casual: ambas presentan no solo dos momentos diferentes de la resurrección de Cristo, sino también dos concepciones teológicas distintas¹⁹⁸⁷. Por un lado, la Anástasis retrata la muerte de Cristo y, al mismo tiempo, su victoria sobre ella, destacando así su naturaleza divina. La escena de las Marías, por otro lado, plasma la tumba vacía ilustrando la convicción de que no solamente el espíritu de Cristo había abandonado la tumba, sino también su cuerpo, por lo que la resurrección de los muertos también será espiritual y corporal. Al parecer la primera escena no funcionaba por sí misma como un sinónimo visual de la Resurrección y solo cuando se combina con la de las Marías quedaba clara la teología. Además, la liturgia también podría haber influido en su presentación común, ya que los dos eventos se celebraban durante la Pascua y, aunque no sigue una secuencia narrativa, cuanto menos no evangélica, compartieron un mismo espacio ritual pues, de acuerdo con Konis, los himnos cantados en este período estaban llenos de referencias a las Marías y a la estancia de Cristo en el Infierno de los Justos¹⁹⁸⁸. Así, la *Visitatio Sepulchri* y la Anástasis se complementan visual, teológica y litúrgicamente. Visualmente porque la Anástasis ofrece una imagen del Cristo resucitado, ausente de la escena de Marías, mientras que la tristeza de las Mujeres se transformó en alegría por el Cristo victorioso de la Anástasis. Teológicamente porque la estancia de Cristo en el inframundo y el rescate de Adán habrían parecido incompletos si no fuera por el sepulcro vacío que significó su regreso a la vida. Y, litúrgicamente, porque las Marías, a través de los Evangelios, y la Anástasis a través de una homilía de Gregorio de Nacianceno, compartieron el mismo espacio litúrgico durante la Pascua. El Evangelio y las lecturas del sermón se complementan como lo hacen las dos imágenes¹⁹⁸⁹.

9.1.8. Una posible relación espacial y litúrgica

En relación a la iconografía de este importante ciclo esculpido en las claves de bóveda y el espacio que ocupa, es necesario tener en cuenta que las iglesias y su entorno eran monumentales escenarios en los que se ponían en práctica celebraciones litúrgicas generales y propias que se iban sucediendo a lo largo del año, como se ha adelantado con las escenas de la Anástasis y la *Visitatio Sepulchri* y en otros apartados de esta tesis doctoral. Conforme a Carrero, desde el Adviento a Pentecostés, la Navidad y la Semana Santa marcaban los hitos básicos para entender toda una serie de

sepulcro medieval montado sobre columnillas en las escenas del Entierro: González, *Drama e iconografía en el arte*, pp. 415-416.

¹⁹⁸⁵ Sobre la liturgia del día de Pascua: Righetti, *Historia de la liturgia*, I, pp. 835-842; concretamente la página 386 para el drama de la *Visitatio Sepulchri*.

¹⁹⁸⁶ González, *Drama e iconografía en el arte*, pp. 409-410.

¹⁹⁸⁷ Konis, *From the Resurrection to the Ascension*, p. 194.

¹⁹⁸⁸ *Ibidem*, pp. 212-214.

¹⁹⁸⁹ *Ibidem*, pp. 217-218.

manifestaciones culturales y, por ende, artísticas¹⁹⁹⁰. Pero también el día a día de la comunidad y sus obligaciones celebrativas delimitaban las necesidades de un determinado tipo de arquitectura e influían claramente en la definición de su espacio.

Fuera de la iglesia, las manifestaciones litúrgicas más importantes fueron las procesiones¹⁹⁹¹, siendo el claustro el lugar procesional por definición integrando en su recorrido estaciones que generarían capillas, imágenes, inscripciones, etc.¹⁹⁹². En el caso del monasterio de Poblet, es conocido que se celebraban anualmente durante las fiestas de María Santísima, en la Ascensión, en la solemnidad del Santísimo Sacramento, en su día Octavo, en el Domingo de Ramos y en la adoración de la Cruz del Viernes Santo, junto al día de san Sebastián, de san Jorge, de santa Columbina, de santa Cruz de Mayo, de san Bernardo y de san Bernardo de Alcira¹⁹⁹³. En todas ellas la procesión se organizaba entorno a tres estaciones: la primera en la panda contigua al dormitorio, de tal manera que una parte de la comunidad quedaba colocada frente al capítulo; la segunda, junto a la puerta del refectorio; y, la última, cerca de la puerta de la iglesia¹⁹⁹⁴. Además, en el perímetro claustral tenían lugar diferentes rituales relacionados con el tiempo litúrgico, por ejemplo después de tercia o vísperas y, particularmente, en Navidad, de Noviembre a Pascua, en la Imposición de la ceniza o en Viernes Santo, el claustro servía como lugar para sentarse, leer las lecturas estipuladas y descalzarse antes de entrar o tras salir de la iglesia; también el *mandatum* se localizaba en la panda contigua a la iglesia puesto que en el capítulo es donde tenía lugar la ceremonia del lavatorio de los pies a los pobres y a la propia comunidad¹⁹⁹⁵; y, además, era lugar cotidiano de ceremonias conmemorativas como aniversarios y fundaciones¹⁹⁹⁶.

En un contexto general, recordaré que las galerías claustrales también tenían una función primordial en el desarrollo de los actos litúrgicos y de procesiones solemnes, no solo como lugar de paso, sino también de comunicación entre la iglesia, la sala capitular o el refectorio, que igualmente eran escenario de ciertas celebraciones¹⁹⁹⁷, y donde la decoración monumental pudo tener cierto protagonismo dentro de estas ceremonias¹⁹⁹⁸. Precisamente, en el claustro populetano las escenas descritas y representadas en las torteras fueron colocadas en su mayor parte alineadas y siguiendo el eje de la galería claustral, aprovechando la oportunidad que le ofrecían las claves de bóveda, por lo que se puede deducir que la disposición de las figuras fue tenida en

¹⁹⁹⁰ Carrero, “Una simplicidad arquitectónica”, p. 120.

¹⁹⁹¹ Estas se entienden como el movimiento en conjunto de la comunidad religiosa dispuesta en el orden jerárquico estipulado para el coro, el capítulo y el refectorio, que sigue un recorrido preestablecido y portando determinados objetos como cruces procesionales, libros, candelabros e incensarios: Carrero, “Arte y liturgia en los monasterios”, p. 542.

¹⁹⁹² Ibidem.

¹⁹⁹³ Esteve, *El directori perpetu litúrgic*, pp. 178-179 y 375, núm. 408-410 y 1344-1345. Asimismo, todas las Dominicas de Pascua hasta la fiesta de la Exaltación de la santa Cruz, se realizaba una procesión por el claustro pero sin estaciones.

¹⁹⁹⁴ Ibidem, p. 377, núm. 1353 y 1354.

¹⁹⁹⁵ Carrero, “Arte y liturgia en los monasterios”, p. 543.

¹⁹⁹⁶ Hidalgo, “El claustro y sus dependencias”, p. 48.

¹⁹⁹⁷ En la sala capitular, la comunidad se reunía entorno al abad siguiendo la misma disposición marcada para el coro, el claustro y las procesiones. Según Carrero, en la liturgia más habitual, después de los salmos y las oraciones, se leía un pasaje de la regla comentado por el prelado, después se nombraban los personajes por los que orar y, finalmente, tenía lugar la liturgia penitencial. Por otro lado, en el refectorio las lecturas realizadas durante las comidas solían ser la continuación de la liturgia celebrada en la iglesia: Carrero, “Arte y liturgia en los monasterios”, pp. 543-544.

¹⁹⁹⁸ Hidalgo, “El claustro y sus dependencias”, p. 48.

cuenta para que el mensaje que ofrecían fuera fácilmente leído. Indudablemente, en el monasterio de Poblet, la parte oriental del claustro tenía una importancia capital para la vida monástica, pues allí levantaron la sacristía al lado de la iglesia y, a continuación, la sala capitular, el locutorio de monjes jóvenes y las salas de monjes, convertidas actualmente en biblioteca, y en el piso alto, el dormitorio mayor. De este modo, los recorridos de la liturgia a través de las diferentes zonas del cenobio, cruzando sus puertas, podrían indicarnos que la audiencia de esta escultura era la propia comunidad, aunque en ocasiones puntuales también pudieron serlo algunos fieles.

En relación con lo expuesto, debe tenerse en cuenta relato del viaje denominado *Peregrinatio Hispanica*, Viaje por España, del abad de Claraval Dom Edme de Saulieu realizado durante los años 1532-1533 junto con otros monjes y sirvientes, entre los que se encontraba su secretario Claude de Bronseval, autor del texto¹⁹⁹⁹. Durante su estancia en el monasterio de Poblet, el séquito asistió a los actos y liturgias celebrados durante los días de Pascua, entre los que son especialmente reveladores los rituales celebrados en Jueves Santo para entender la presencia del ciclo cristológico de las claves de bóveda²⁰⁰⁰. Después de la hora de nonas, la comunidad salía del coro en dirección al claustro donde tenía lugar el lavatorio de los pies²⁰⁰¹ en recuerdo del acto en el que Jesús lavó los pies a sus discípulos²⁰⁰². Allí se realizaba el *mandatum* a un total de ciento cincuenta pobres, a pesar de que en el monasterio residían sesenta monjes y treinta conversos, observando por completo las ceremonias tal como están escritas, según narra Bronseval²⁰⁰³. Después del canto y la bendición regular, se servía la comida a esos mismos pobres mientras se procedía a la lectura de las santas escrituras como de costumbre²⁰⁰⁴. Por la tarde, se realizaba el lavatorio a los monjes siguiendo el uso de la orden aunque, según se quejó la comitiva, los hermanos, a pesar de ser conocedores de las ceremonias, no las observaron aún estando el abad de Claraval presente.

Este acto debía de ocurrir muy cerca de la sala capitular pues, conforme al *Directorii Perpetui Litúrgic de Poblet* del P. Francesc Dorda y en referencia al mandato de los monjes escribe: “En la hora que señala el Cantor, el Sacristán, con la Matraca, haze

¹⁹⁹⁹ El texto latino de Claude de Bronseval fue publicado por el cisterciense Dom Maur Cocheril con traducción francesa y comentarios en 1970. En los años 1532-1533 el abad cisterciense Dom Edme de Saulieu realizó un viaje por la Península Ibérica, acompañado de algunos monjes y sirvientes, con el fin de realizar una visita regular de los monasterios de la orden. El autor del relato del viaje fue Claude de Bronseval, su secretario, quien fue tomando notas día a día que fueron transcritas a su regreso a Francia por otro monje de la casa. Además, la expedición estaba formada por el abad de Claraval ya mencionado, Dom Edme de Saulieu, Claude de Bronseval y Jean de Vicelieu, monjes, Jean Gallot, sacerdote secular, además de un cocinero, un palafrenero, un ayuda de cámara y un paje. La traducción castellana fue realizada sobre el texto latino de Cocheril por Calero: De Bronseval, C. *Viaje por España: 1532-1533. (Peregrinatio Hispanica)*. Madrid, 1991, pp. 13-20.

²⁰⁰⁰ Ibidem, p. 79.

²⁰⁰¹ Este momento se conoce con el nombre de *mandatum*, en castellano “mandamiento” ya que durante el lavatorio se canta la antífona *mandatum novum do vobis* (os doy un mandamiento nuevo): Ibidem, p. 79, nota 44.

²⁰⁰² “Durante la cena, Jesús, sabiendo que había venido de Dios, que volvía a Dios y que el Padre le había dado toda autoridad, se levantó de la mesa, se quitó la ropa exterior y se puso una toalla a la cintura. Luego vertió agua en una palangana y comenzó a lavar los pies de los discípulos y a secárselos con la toalla que llevaba a la cintura”. El episodio completo se refleja en el Evangelio de San Juan (13, 1-20).

²⁰⁰³ De acuerdo con Calero, parece ser que el número de pobres debía ser igual al de los monjes, por este motivo Bronseval se extraña el observar que el de pobres era mucho mayor, los cuales debían ser elegidos cuidadosamente entre los más necesitados: De Bronseval, *Viaje por España*, p. 79.

²⁰⁰⁴ El mandato y la administración de la comida a los pobres también se detalla en: Esteva, *El directorii perpetui litúrgic*, p. 171.

señal al Mandato y acude el Convento al Claustro, como es costumbre, ordenándose cada cual en su Coro en la misma conformidad que quando se tiene lición en la Quaresma antes de entrar a Completas, el Prior se sienta en el lugar del Abad, quien, con los demás Monges Coadjutores, dexadas en Capítulo las Cogullas, quedando con Capilla y Escapulario, se siñen las toallas estando dispuestos para cuando el Cantor, de mandato del Prior, comience la Antífona: *Dominus Jesus*²⁰⁰⁵. Después de preparar todo lo necesario, salían del capítulo de dos en dos y, llegado el abad delante del prior o del que presidía, se volvían todos hacia la comunidad y, haciendo una profunda inclinación, procedían a lavarle pies al prior y a los tres monjes más cercanos. La ceremonia continuaba con los novicios y los conversos y, concluido el mandato en el claustro, el abad y coadjutores, volvían a la sala capitular donde el prelado lavaba los pies a sus dos servidores y el más anciano de los dos se los lavaba a él²⁰⁰⁶. Al día siguiente, en Viernes Santo, las ceremonias seguían sucediéndose en la iglesia, el claustro y la sala capitular. Según describe Bronseval, posteriormente a la celebración de la *prima*, los monjes se dirigían hacia el capítulo donde uno de ellos predicaba la Pasión brevemente; después se recitaba *tercia* y el abad del monasterio, con los ministros “revestidos de muy preciosos ornamentos eclesiásticos”²⁰⁰⁷, precedidos por la comunidad, declamaban los siete salmos penitenciales en procesión por el claustro²⁰⁰⁸, llevando un relicario en el que se conservaba una espina de la corona de Cristo²⁰⁰⁹.

Con el acto del lavatorio Jesús quiso dar a sus discípulos una lección de humildad encargándose voluntariamente de una tarea que en la antigüedad se reservaba a los esclavos, quienes debían asear los pies de sus amos antes de las comidas. Según indicó Réau, para los teólogos medievales este acto, cuyas prefiguraciones son el Lavatorio de los pies de los tres ángeles por Abraham²⁰¹⁰ y la Ablución de los sacerdotes judíos en el Mar de bronce del templo de Salomón²⁰¹¹, debe entenderse como un símbolo

²⁰⁰⁵ Ibidem, p. 172.

²⁰⁰⁶ Ibidem, pp. 172-174.

²⁰⁰⁷ No es de extrañar que los ornamentos de Poblet llamaran la atención a los visitantes, pues eran de extraordinaria riqueza y suntuosidad. La gran cantidad de capas, casullas, dalmáticas, mitras, entre otros, que se conservaban habían sido hechas con finísimas telas y bordadas con oro: De Bronseval, *Viaje por España*, p. 80. Sobre algunas de las colgaduras, vestimentas y ornamentos que constan conservados en el cenobio todavía en el siglo XVIII véase: Finestres, *Historia del Real Monasterio de Poblet*, I, pp. 278-281.

²⁰⁰⁸ Estos son los Salmos 6, 32, 38, 51, 102, 130 y el 143. Carrero aporta un testimonio material de estas procesiones claustrales del monasterio cisterciense de Veruela, identificado en la puerta de comunicación con la iglesia: se trata de unas escenas de pintura mural, fechables entre los siglos XIV y XV, hoy muy deterioradas, en las que se figuran dos monjes orando que se dirigen al trono rodeado de ángeles, todo acompañado de la inscripción *MISERE MEI DEUS SECUNDUM MAGNAM MISERICORDIAM TUAM*, es decir, el primer verso del Salmo 51 en clara alusión a la procesión de los salmos penitenciales: Carrero, “Arte y liturgia en los monasterios”, p. 543.

²⁰⁰⁹ De Bronseval, *Viaje por España*, p. 81.

²⁰¹⁰ “El Señor se apareció a Abraham en el encinar de Mamré, mientras Abraham estaba sentado a la entrada de su tienda de campaña, como a mediodía. Abraham alzó la mirada y vio a tres hombres que estaban de pie frente a él. Al verlos, se levantó rápidamente a recibirlos, se inclinó hasta tocar el suelo con la frente y dijo: “Mi señor, por favor te suplico que no te vayas en seguida. Si te parece bien, haré traer un poco de agua para que os lavéis los pies, y luego descansad un rato bajo la sombra del árbol. Ya que habéis pasado por donde vive este servidor vuestro, os traeré algo de comer para que repongáis vuestras fuerzas antes de seguir vuestro camino.” (Gn 18, 1-5).

²⁰¹¹ “Hizo también una enorme pila de bronce, para el agua. Era redonda y medía cuatro metros y medio de un borde al otro. Su altura era de dos metros y veinticinco centímetros, y su circunferencia, de trece metros y medio. Debajo y alrededor de la pila, en dos hileras, había figuras como de toros, en número de diez por cada cuarenta y cinco centímetros, formando una sola pieza con la pila. Esta descansaba sobre doce toros de bronce, de los cuales tres miraban al norte, tres al sur, tres al este y tres al oeste. Sus patas traseras estaban hacia dentro, y la pila descansaba sobre ellos. Las paredes de la pila tenían ocho centímetros de grueso; su borde imitaba el cáliz de un lirio, y cabían en ella sesenta y seis mil litros de agua. Hizo también diez pilas de bronce para lavar, y puso cinco

del sacramento de la penitencia, además de un lógico prefacio de la Santa Cena, que es el emblema del sacramento de la Comunión²⁰¹². De este modo, creo que la presencia de este ciclo redentor en la panda este del claustro no puede desvincularse de los circuitos de paso, procesiones y ceremonias que en ella se desarrollaban, especialmente, del *mandatum* del Jueves Santo y de la procesión del Viernes Santo, estrechamente relacionadas con la penitencia y la salvación. De este modo, y de acuerdo con los destinatarios de estas imágenes, que no eran otros que los monjes y conversos y, en momentos muy puntuales, algunos fieles, el ciclo que se presenta en las claves de bóveda podría ser un *exemplum* de caridad, humildad, obediencia y hospitalidad para la comunidad cisterciense de monjes y conversos, una lección y estímulo para el buen cristiano que perseguía su Redención.

9.2. El ciclo salvífico de la sala capitular del monasterio de Santa Maria de Poblet

Estrechamente relacionado con el ciclo redentor de la panda este del claustro de Poblet, en las bóvedas de la sala capitular, localizada en esta misma galería, fueron esculpidos nueve relieves que aluden claramente a la Salvación: una *Maiestas Domini*, la *Dextera Domini*, una *Virgo Lactans*, san Miguel *Psicopompo*, un Calvario, un Serafín, una concha de peregrino y dos motivos aparentemente vegetales.

9.2.1. La *Maiestas Domini*

Al cruzar la puerta de entrada a la sala, la primera clave que se observa muestra una *Maiestas Domini*, la visión apocalíptica de Dios entronizado, con la mano derecha alzada en actitud de bendecir, un libro cerrado en la izquierda, nimbo crucífero y corona, destacando así la doble naturaleza de Cristo, y acompañada de las figuras del *Tetramorfos*: el ángel, el león, el toro y el águila (fig. 2/49)²⁰¹³. Los cuatro vivientes, distribuidos por la orla que enmarca a Cristo entronizado, se presentan dotadas de dos alas, siguiendo por tanto el texto de Ezequiel²⁰¹⁴, y portando un rollo desplegado por su asimilación a los Evangelistas²⁰¹⁵. Recordaré que la figuración mayestática de

a la derecha y cinco a la izquierda. En ellas lavaban todo lo que se usaba en el holocausto; pero la pila grande era para que se lavaran en ella los sacerdotes” (2 Cr 4, 2-6).

²⁰¹² Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/2, pp. 422-423.

²⁰¹³ Sobre el tipo iconográfico de la *Maiestas Domini* y su representación en las claves de bóveda tarraconenses véase el epígrafe 3.2. *Maiestas Domini* de esta parte de la tesis doctoral.

²⁰¹⁴ Pocas veces es posible encontrarlos representados con seis alas llenas de ojos, como se describe el Apocalipsis (Ap. 4, 8): es el caso de Beato de Burgo de Osmá, fol. 73v, de finales del siglo XI. Sin embargo, su presentación como símbolo, es decir, como cuatro figuras independientes con apariencia de león, toro, hombre y águila, sí sigue fielmente el texto del Apocalipsis, (Ap. 4, 6-9), pues para Ezequiel los cuatro seres son idénticos y polimórficos, es decir, con cuerpo de hombre, cuatro alas, pies de becerro y cuatro rostros unidos de hombre, león, buey y águila: González Hernando, I. “El Tetramorfo”. *Revista digital de Iconografía Medieval*, 5 (2011), pp. 61-63.

²⁰¹⁵ San Ireneo fue, muy posiblemente, el primero en relacionar los vivientes y los evangelistas en su obra *Contra los herejes*, asociando el águila a Marcos, el león a Juan: Fromaget, M. *Majestas Domini. Les Quatre Vivants de l'Apocalypse dans l'art*. Turhnhout, 2003, p. 52. Skubiszewski, “*Maiestas Domini* et liturgie”, pp. 315-316. Sin embargo, en sus representaciones artísticas, si bien se mantiene la relación tetramorfo – evangelista, se invirtió la asociación de san Ireneo, de modo que el águila se unió a Juan y el león a Marcos: González, “El Tetramorfo”, p. 63. Por otro lado, san Jerónimo, en sus obras *Comentario a Ezequiel* y *Comentario a Mateo*, afirmó también que cada uno de los seres debía identificarse con uno de los Evangelistas. De este modo, el hombre simbolizaría a Mateo, porque inicia su evangelio con la genealogía humana de Cristo; el león a Marcos porque es un animal del desierto y su texto comienza evocando al desierto en las palabras de Isaías en alusión a Juan Bautista, *voz que clama*

Jesucristo es la más importante imagen cristológica de contenido doctrinal por reunir en una única imagen la teofanía de Yahvé y de Cristo, cuyo mensaje llevó a esta figuración a ocupar una posición dominante en el espacio litúrgico²⁰¹⁶. En este sentido, creo que la colocación del Calvario frente a la puerta de acceso a la sala capitular no debió de ser fortuita, pues la primera escena que se observa al acceder a este espacio es la visión de la *Maestas Domini* acompañada del Tetramorfos, una visión apocalíptica que alude a la segunda venida de Cristo, a la Parusía. Desde el umbral de la puerta pueden observarse las dos escenas, es decir, las dos naturalezas de Cristo, la humana y la divina, siendo una la consecuencia de la otra, pues gracias a la muerte de Cristo la salvación es posible para los cristianos. Conforme a León-Dufour, la noción de la Redención está estrechamente ligada en la Biblia con la idea de Salvación; pues no sirve solamente para designar la obra llevada a cabo por Cristo en el Calvario, sino también la que realizará al final de los tiempos en el momento de la Parusía, precisamente al que alude la clave del capítulo²⁰¹⁷. En los dos casos se trata de una liberación y, todavía más, de una adquisición, de una toma de posesión por Dios, primero inicial y luego definitiva.

9.2.2. La *Dextera Domini*

Todavía en el primer tramo de bóvedas, en la primera clave junto a la sacristía, esto es a la derecha de Cristo entronizado, fue esculpida una *Dextera Domini*, el signo de la mano divina de Dios que aparece tanto en escenas del Antiguo como del Nuevo Testamento (fig. 2/50). En ocasiones, la *Dextera* se relacionaba con la representación de Daniel en el foso de los leones, el Sacrificio de Abraham, Moisés con las tablas de la ley, las Ofrendas de Caín y Abel, la Anunciación, la Natividad, el Bautismo de Cristo o la Ascensión, entre otros²⁰¹⁸. No obstante, en el cenobio populeitano figura aislada. Una orla de motivos vegetales entrelazados inscribe una cruz griega patada tricúspide y dividida en su interior en tres secciones longitudinales decoradas con finas incisiones y una cinta perlada. Sobre ella fue colocada la mano de Dios, con los dedos anular y meñique recogidos, y los otros tres extendidos en alusión a la bendición trinitaria del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo²⁰¹⁹. Su inscripción en un círculo se ha interpretado en algunas ocasiones como una alusión a la perfección del

en el desierto; el toro a Lucas porque abre su relato con el sacrificio de Zacarías, siendo el toro un animal sacrificial; y el águila a Juan, porque en el prólogo habla de la preexistencia del *Logos* con el Padre y el pájaro, símbolo perenne de toda divinidad suprema, refiriéndose a la categoría del Cielo, hogar eterno del Hijo de Dios: Skubiszewski, "Maestas Domini et liturgie", p. 317.

²⁰¹⁶ Según escribió Hélinand de Froidmont, la sala capitular cisterciense era la parte más santa y sagrada del monasterio, aunque una temprana referencia a los edificios de una abadía no la menciona en absoluto. La *Ecclesiastica Officia*, sin embargo, indicaba que el capítulo era un lugar de funciones diversas y significativas, que iban desde lo litúrgico hasta lo administrativo: Cassidy-Welch, M. *Monastic spaces and their meanings: thirteenth-century english cistercian monasteries*. Turnhout, 2001, p. 105.

²⁰¹⁷ León-Dufour, *Vocabulario de teología bíblica*, pp. 758-759.

²⁰¹⁸ A veces las almas de los muertos eran tomadas por la *Dextera Domini* en contextos funerarios. Asimismo, se inscribía a menudo en un roleo y era portada por ángeles convirtiéndolo en un elemento aislado, como se observa en el claustro de Saint-Pierre de Moissac o en el de Tarragona: Lozano, *La portada de Santo Domingo*, p. 399.

²⁰¹⁹ En el himno *Veni Creator Spiritus*, el Espíritu Santo es llamado el dedo de la mano derecha de Dios *Dexterae Dei tu digitus* o *digitus paternae dexterae*: Van der Meulen, J. "A logos creator at Chartres and its copy". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29 (1966), p. 92.

movimiento continuo que significa la divinidad, sin principio ni fin²⁰²⁰, aunque su colocación sobre el símbolo de la cruz podría anticipar la Redención y recordar la Encarnación. Por otro lado, conforme a Kirigin, esta representación consagrada por la liturgia es una especie de teofanía²⁰²¹. En cualquier caso, la mano indica la presencia divina y es una de las imágenes más antiguas para simbolizar a Dios Padre o a Dios mismo y tiene su raíz en la palabra hebrea *iad* que significa “mano” y “poder”, por lo que también es sinónimo de poder divino²⁰²².

9.2.3. La venera o concha de peregrino

Al otro lado de la *Maiestas*, en la bóveda más próxima a la escalera del dormitorio, se exhibe en la clave de bóveda una venera, vieira o concha de peregrino, enmarcada por una orla de entrelazos vegetales que enmarcan palmetas de hojas carnosas (fig. 2/51). Aunque pueda llamar la atención la presencia de una venera como parte de un ciclo salvífico, a mi entender podría interpretarse como una alusión a la peregrinación como forma de redención y penitencia, asegurando así la salvación del que la practicaba. Conforme a Sumption, las peregrinaciones entraron dentro de las prácticas penitenciales a partir del siglo VI cuando la noción de penitencia fue transformada por los misioneros irlandeses²⁰²³. En un primer momento, se impulsó como un ejercicio espiritual y se consideró especialmente apropiada como contrición por las más grandes transgresiones, como podían ser el asesinato, el incesto, el bestialismo o el sacrilegio, que se imponía a los monjes y al alto clero en su mayoría²⁰²⁴. Sin embargo, la obsesión por la remisión de los pecados se popularizó y se extendió a los demás sectores de la sociedad, especialmente a partir del siglo XI. Si bien todavía había muchos que partían con la esperanza de un favor milagroso, cada vez eran más los que, en aquel ejercicio de ascetismo, buscaban una renovación moral, un medio de redención reorientada hacia un espíritu de renuncia y de superación de sí mismo²⁰²⁵. Esta práctica, que en un principio era mayormente impuesta, fue ganando peso como ejercicio voluntario, aumentando el número de devotos que emprendían largas peregrinaciones con el fin de expiar los pecados que pesaban en su conciencia, convirtiéndose así en una de las más importantes penitencias²⁰²⁶.

9.2.4. La Virgo Lactans

En la segunda hilada de bóvedas, en la clave del tramo central, se exhibe una *Virgo Lactans*, la imagen de María amamantando al niño Jesús (fig. 2/52). Sentada en un faldistorio, cuyas patas rematan en forma de garra felina, como el de la *Maiestas*, se

²⁰²⁰ Ocaña Eiroa, F.J. “La Dextera Domini”. En: Ocaña Eiroa, F.J. *De arte románico. Amigos del Románico*: https://www.amigosdelromano.org/conocer-arte-romanico/dearteromanico/dar_39_dextera.html [consultado por última vez 8/06/2021].

²⁰²¹ Kirigin, M. *La mano divina nell'iconografia cristiana*. Vaticano, 1976, p. 227. Cfr. Lozano, *La portada de Santo Domingo*, p. 398.

²⁰²² Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/1, pp. 28-29.

²⁰²³ Sumption, J. *The Age of Pilgrimage. The Medieval Journey to God*. New Jersey, 2003, p. 137.

²⁰²⁴ *Ibidem*, pp. 132, 137-138.

²⁰²⁵ Duby, G. “Peregrinaciones”. En: V.V.A.A. *Vida y Peregrinación. Catálogo de la exposición celebrada en el Claustro de la Iglesia Catedral de Santo Domingo de la Calzada. La Rioja del 9 de julio al 26 de septiembre de 1993*. Madrid, 1993, p. 26.

²⁰²⁶ Sumption, *The Age of Pilgrimage*, pp. 140-141.

exhibe coronada²⁰²⁷ y con aureola, con el Niño sobre su regazo al que abraza con su izquierda mientras sostiene una flor de lis con la derecha. Jesús, con el nimbo crucífero, sostiene un libro y bendice con su diestra mientras se acerca al pecho de su madre visible por un corte en los ropajes. Aunque el acto de amamantar es una actividad esencialmente humana, conforme a González, es también una actividad trascendente que se relaciona con las nociones de redención, salvación e intercesión: María, al dar de mamar al Niño, permite que este crezca y llegue a la edad adulta para morir finalmente en la cruz para la salvación de los hombres²⁰²⁸. De este modo, María se presenta, nuevamente, como una figura imprescindible y estrechamente vinculada a la devoción de la Orden del Císter, por ser la mediadora por excelencia²⁰²⁹. De hecho, en Occidente, la mediación de la Virgen adquirió una importancia decisiva a partir de los siglos XI y XII, especialmente gracias a los textos de san Anselmo y san Bernardo, entre otros²⁰³⁰.

Entre las fuentes de inspiración de este tema, las litúrgicas y devocionales pueden resumirse en el culto a la leche materna en sus distintas manifestaciones, algunas de las cuales fueron recopiladas por Trens²⁰³¹. Por un lado, destaca la costumbre durante los primeros años del cristianismo de dar de beber a los recién bautizados leche mezclada con miel, símbolo de la unión entre las dos naturalezas de Cristo según el Sacramentario Leoniano del siglo VII con la finalidad de iniciar simbólicamente un nuevo nacimiento y una segunda infancia. Los neófitos pasaban a ser hijos espirituales de dos madres, la Virgen y la Iglesia²⁰³². Por otro lado, existió un gran número de reliquias, milagros y visiones vinculados a la “leche de la Madre de Dios” y su capacidad redentora²⁰³³. Entre ellas, quizá la más interesante por el contexto en el que se exhibe esta clave de bóveda, es la leyenda vinculada a san Bernardo conocida como la *Lactatio*²⁰³⁴, que relata el episodio en que el santo, arrodillado ante la Virgen que amamanta a Jesús, compartía a distancia con el hijo la leche que brota del pecho de la madre. No obstante, el prodigio no fue exclusivo, pues se repite en las vidas de san

²⁰²⁷ La Virgen con corona puede interpretarse como reina del cielo (*regina coeli*), un importante título que le fue dedicado en la Edad Media y que apareció reiteradamente en gran parte de los escritos en su honor. María fue alabada como reina en el *Speculum Beatae Mariae*, libro atribuido a san Buenaventura, y en los escritos de Ruperto de Deutz, san Bernardo y san Bernardino, entre otros: González, “Iconografía de la Virgen”, pp. 4-5. Por otro lado, Hayward consideró que la Virgen coronada podría identificarse en estos ciclos con la *Ecclesia*: Hayward, J. “The Redemption Windows”, pp. 131-132.

²⁰²⁸ González, “Iconografía de la Virgen”, pp. 14-15.

²⁰²⁹ Kostuch, *The sculpture of the keystones*, p. 16.

²⁰³⁰ La creencia en la misericordiosa intercesión de María podría remontarse a la obra *Contra los herejes* de san Ireneo, en el que hablaba de la Virgen como abogada de Eva en el cielo. Sin embargo, se cree que fue en Bizancio, donde la doctrina de la intercesión mariana tuvo mucho peso, donde se le concedió el título de *mediatrix*. En cuanto a los textos occidentales que señalaban la acción mediadora de la Virgen, anteriormente se ha citado el Sermón del Acueducto escrito por san Bernardo de Claveral el día de la Natividad: González, “Iconografía de la Virgen”, p. 10. Véase también el epígrafe 5. *La Virgen María* de la presente tesis doctoral.

²⁰³¹ Trens, *María*, pp. 457-461.

²⁰³² Precisamente, la temprana la identificación de la maternidad de la Virgen con la Iglesia por parte de san Clemente de Alejandría también pudo haber tenido cierta influencia en esta iconografía pues “los hijos de la Iglesia son hijos de María, y así como la Virgen alimentó a Cristo, así la Iglesia continua alimentando a todos los cristianos”: *Ibidem*, p. 458.

²⁰³³ Las reliquias de este nombre tienen varias procedencias. De forma general, se trata de la creta o greda de una cueva de Belén en la que, según la tradición, María dio el pecho a su Hijo. Sin embargo, otras derivaron de las heridas infligidas a alguna de sus imágenes. Trens aporta algunos ejemplos de estas leyendas: *Ibidem*, pp. 459-460.

²⁰³⁴ Sobre este tema iconográfico véase, por ejemplo: Lázaro Romero, I.; González Zymla, H. “La iconografía del premio lácteo de san Bernardo y su presencia en el monasterio de Piedra”. En: González Zymla, H.; Prieto López, D. (eds.). *Monasterio de Piedra, un legado de 800 años. Historia, arte, naturaleza y jardín*. Zaragoza, 2019, pp. 209-233.

Agustín, santo Domingo, san Cayetano y del beato Alain de la Roche, entre otros²⁰³⁵. Por otro lado, creo relevante señalar que entre las reliquias custodiadas en el monasterio de Poblet consta, precisamente, una de “Santa María, Señora nuestra, Leche”²⁰³⁶. Aunque desconocemos la fecha en que fue adquirida, es posible que esta imagen estuviera vinculada de algún modo con este vestigio sacro y que existiera algún tipo de devoción con él relacionado²⁰³⁷, pues se trata de una de las reliquias marianas más difundidas por todo el Occidente medieval, también en la Corona de Aragón, junto con otros testimonios igualmente populares como el pelo, las vestiduras o, incluso, un zapato que era venerado en Bellpuig de les Avellanes²⁰³⁸. Constan en Poblet otros elementos venerables, como tierra, piedras, relacionados directamente con la Virgen María²⁰³⁹.

En realidad, todas las culturas de la Antigüedad hacen referencia a una diosa madre lactante, desde las mesopotámicas hasta la hindú. En el Mediterráneo, tanto en Egipto como en Grecia, se asignó asimismo esta función nutricional a las diosas principales de su panteón: en Egipto Isis amamantaba a Horus y en la mitología griega Hera amamantó a Heracles y con la leche que manó de su pecho se formó la Vía Láctea²⁰⁴⁰. Todos estos hechos y leyendas favorecieron la devoción a la Virgen de la Leche y a su plasmación artística, que se encuentra por vez primera en el cubículo de la *Velatio* de la catacumba de Priscila (Roma) del siglo II, donde María sentada acerca al Niño a su pecho²⁰⁴¹. Conforme a Trens, en la Península Ibérica el tema arraigó profundamente y tuvo un importante número de manifestaciones. La más antigua, afirma, fecha de 1269 y consiste en una miniatura que adorna la carta de fundación de la Cofradía de la Virgen María y Santo Domingo en la iglesia de Tàrrega, concedida por el obispo Ramon de Vic y que se conserva actualmente en el Archivo de la Corona de Aragón. De la misma época es el frontal de altar de Rigatell, en Aragón, en el que se repite la representación de la *Virgo Lactans*²⁰⁴². No obstante, el ejemplo populetano, vinculado estrechamente a otros dos coetáneos que son obra del mismo taller²⁰⁴³, podría

²⁰³⁵ Trens, *María*, pp. 460.

²⁰³⁶ Sala, *Guía histórica y artística*, p. 89.

²⁰³⁷ Lo mismo ocurre en la catedral de Girona, donde en el frontal del arca de las reliquias de los Cuatro Santos Mártires figura una Virgen María entronizada y dando el pecho al Niño. Frente a ella se representa genuflexionado Arnau de Mont-rodon, eclesiástico promotor de la capilla y del relicario, cuya familia poseía desde el siglo XIII una reliquia de la leche en la capilla de su castillo, en la zona de Osona: Español, “Les imatges marianes”, p. 94.

²⁰³⁸ *Ibidem*, p. 95.

²⁰³⁹ Concretamente “tierra en que cayó [la leche], cabellos, vestidura, piedra del sitio en donde fue saludada por el Ángel, piedras del sitio donde estaba sentada cuando parió á Cristo, piedras del aposento en donde la colocaron después de la crucifixión de Jesús, piedra del monte Sinaí en donde oró la Virgen María, piedra del sitio en donde estuvo siete años después de muerto Cristo, piedra de la Casa y sitio en donde murió, piedras del Sepulcro de la Virgen, piedras del lugar en donde fue sepultada”: Sala, *Guía histórica y artística*, p. 89.

²⁰⁴⁰ Rodríguez Peinado, L. “La Virgen de la Leche”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 9 (2013), p. 2.

²⁰⁴¹ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/2, p. 104. Trens, *María*, p. 457. González, “Iconografía de la Virgen”, p. 15.

²⁰⁴² Trens, *María*, pp. 461-462 y 464. Rodríguez, “La Virgen de la Leche”, p. 2.

²⁰⁴³ Me refiero a la *Virgo Lactans* de la portada de San Ramon del Pla de Santa Maria, fechada por Español en el segundo cuarto del siglo XIII, y a la representada en la clave de bóveda que timbra el segundo tramo de la nave sur de la iglesia del monasterio de Sant Cugat del Vallès, que sitúa a mediados del siglo XIII. Sobre el taller véase: Español, “El Mestre del frontal”, pp. 81-103.

considerarse como la segunda representación más temprana²⁰⁴⁴, pues cabe recordar que la sala capitular de Poblet debió de ser erigida en una fecha cercana a 1250²⁰⁴⁵.

9.2.5. *San Miguel y la balanza*

Otra imagen importante en este programa iconográfico, que se exhibe en la bóveda más próxima a la escalera del dormitorio, es la del arcángel san Miguel sosteniendo la balanza en su mano derecha y un libro en la izquierda (fig. 2/53). El arcángel se exhibe con las alas desplegadas, esculpidas en tres niveles de plumaje y ocupando prácticamente toda la tortera. Se trata del tema *Psicostasis*²⁰⁴⁶, o pesaje de las almas. Como parte de la iconografía escatológica es una alegoría de la creencia en la salvación o condenación eterna y se relaciona con el ciclo iconográfico del Juicio Final, del que forma parte. Para los cristianos es la expresión de que el hombre sobrevive en sustancia después de la muerte, y su salvación o condenación dependerá de la inclinación de los platillos de la balanza cuando se produzca, al final de los tiempos, el juicio de sus acciones en la vida terrena²⁰⁴⁷. En este proceso también interviene el diablo, quien intenta hacer trampa para inclinar la balanza a su favor y llevarse el alma al infierno. En la escena, san Miguel figura como *psicopompo*, es decir, conductor de las almas, destacando el papel intercesor del arcángel y en consonancia con el que se atribuye a la Virgen. Como en el caso de la *Virgo Lactans*, el pesaje de las almas como procedimiento que determina la salvación o la condena eterna tiene su origen en Egipto, en el *Libro de los Muertos*, escrito e ilustrado por lo menos desde el Imperio Nuevo²⁰⁴⁸. Entre los diferentes capítulos, el 125 describe como el alma del difunto era conducida por Thot, que actuaba como notario, hasta Anubis, divinidad encargada de realizar el pesaje. En uno de los platillos de la balanza se depositaba un vaso en forma de corazón que contiene las acciones, mientras que en el otro una pluma representaba a Ma'at, la verdad, el orden o la justicia²⁰⁴⁹. Este tema tuvo una gran difusión hasta la conquista romana de Egipto, y se perpetuó en los escritos herméticos egipcios que tuvieron, de acuerdo con Yarza, cierta incidencia en el pensamiento primitivo cristiano²⁰⁵⁰. Por otro lado, la relación de lo egipcio con lo judío llevó al autor a buscar ecos del pesaje o de la balanza en la literatura hebrea, aunque lo cierto

²⁰⁴⁴ La primera sería la Virgen de la portada de San Ramon del Pla de Santa Maria, fechada por Español en la segunda mitad del siglo XIII, antes de que el taller se trasladara al monasterio de Poblet: Español, "El Mestre del frontal", pp. 90 y 98. Aunque estoy de acuerdo con Español, Virgili retrasa ligeramente la fase escultórica del conjunto y la sitúa hacia 1250: Virgili, *L'església del Pla*, p. 140.

²⁰⁴⁵ Sobre la cronología de la sala capitular del monasterio de Poblet remito al apartado 4.1.3. *La sala capitular* de la presente tesis doctoral.

²⁰⁴⁶ Conforme a Yarza, en sentido estricto, *psicostasis* significa peso del espíritu o soplo vital. Parece que fue el trágico griego Esquilo el primero en utilizarlo, aunque sin el contenido moral que posteriormente le dio el cristianismo. Por otro lado, afirma que es posible hablar de una verdadera *psicostasis* cuando en los platillos de la balanza aparecen dos cabecillas o cuerpos desnudos, que representan el alma humana, aunque en realidad lo que se pesa son las buenas y las malas acciones: Yarza Luaces, J. "San Miquel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la *psicostasis* y el pesaje de las acciones morales". En: Yarza, *Formas artísticas*, pp. 120-121. Por otro lado, Réau afirmó que san Miguel fue considerado en un principio conductor y guía de las almas (*psicopompo*) porque había disputado a Satanás el alma de Moisés, pero posteriormente se le atribuyó la función de pesador de almas en el Juicio Final: Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/1, p. 74.

²⁰⁴⁷ Rodríguez Peinado, L. "La Psicostasis". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 7 (2012), p. 11.

²⁰⁴⁸ Yarza, "San Miquel y la balanza", pp. 121-122.

²⁰⁴⁹ Ibidem, p. 122. Sánchez Márquez, C. "La iconografía de la psicostasis a partir de un ejemplo hispano: la portada sur de San Miguel de Biota". *Revista electrónica Historias del Orbis Terrarum*, 4 (2010), p. 155.

²⁰⁵⁰ Yarza, "San Miquel y la balanza", p. 122.

es que en los textos bíblicos las referencias son escasas. En el Antiguo Testamento se cita la balanza en el *Libro de Daniel* (5, 27)²⁰⁵¹ y en el *Libro de Job* (31,6)²⁰⁵²; asimismo en un apócrifo, el *Apocalipsis de Esdrás* o *IV Esdrás* (3, 34, de su versión latina)²⁰⁵³, de finales del siglo I d.C. Sin embargo, en la literatura hebrea la balanza no parece tener un carácter escatológico, ni relevancia alguna, así como sucede en el ámbito de la religión egipcia²⁰⁵⁴.

9.2.6. *El Calvario*

En el tercer y último tramo de bóvedas, que se corresponde al más lejano de la galería claustral, se repite en la clave central la escena del Calvario (fig. 2/54). Como en el claustro, Cristo con *perizonium*²⁰⁵⁵ y clavado en la cruz se representa flanqueado por san Juan Evangelista, ataviado con túnica y cubriéndose la boca con la mano, y la Virgen, también con túnica, la cabeza velada y con las manos cruzadas sobre su vientre. Sin embargo, si resulta particular esta escena es porque Cristo, a diferencia de la clave claustral, se presenta vivo y triunfante sobre la muerte, con los ojos abiertos y ataviado con una corona real como manifestación de su majestad y triunfo. Esta idea está reforzada por la rica decoración de pequeñas perlas que presenta la cruz pues, acuerdo con Poilpré, si este signo recuerda la Encarnación y la Crucifixión, a través de sus gemas refiere al triunfo de la Resurrección²⁰⁵⁶. De hecho, la cruz, que fue el instrumento de la redención, sirve para evocar la salvación de los cristianos y es un título de gloria, primero para Cristo y después para los fieles²⁰⁵⁷.

9.2.7. *Un serafín*

A su lado, en el tramo más cercano a las escaleras de acceso al dormitorio, fue esculpido un serafín con tres pares de alas, tal como se describe en la visión apocalíptica de Isaías (fig. 2/55): “Unos seres como de fuego estaban por encima de él. Cada uno tenía seis alas. Con dos alas se cubrían la cara, con otras dos se cubrían la parte inferior del cuerpo y con las otras dos volaban. Y se decían el uno al otro: Santo, santo, santo es el Señor todopoderoso; toda la tierra está llena de su gloria” (Is 6, 2-3). En este caso, presenta las alas desplegadas pero hacia abajo y únicamente un par de ellas le tapan los pies, seguramente con el fin de adaptar la escena al marco de la clave de bóveda.

Recordaré, como he avanzado con anterioridad en este estudio, que los ángeles no son todos iguales, pues además de estar especializados también están jerarquizados.

²⁰⁵¹ Aparece aquí en el célebre capítulo del banquete de Baltasar, donde la frase de Daniel se refiere así al significado de la palabra *thece*l dirigida a Baltasar: “Su Majestad ha sido pesado en la balanza, y pesa menos de lo debido”.

²⁰⁵² Que forma parte de una de las respuestas que éste da a sus amigos: “¡Que Dios me pese con balanza justa y se convencerá de mi inocencia!”.

²⁰⁵³ “Pesa en la balanza nuestras faltas y las de los habitantes de la tierra, y se verá de qué lado se inclina el platillo”. Cfr. Sánchez Márquez, “La iconografía de la psicostasis”, p. 156.

²⁰⁵⁴ Yarza, “San Miquel y la balanza”, pp. 122-123. Sánchez Márquez, “La iconografía de la psicostasis”, pp. 155-156.

²⁰⁵⁵ Al parecer, su representación desnudo, imberbe y juvenil, como en la clave, velado únicamente por un ceñidor, procede de las miniaturas carolingias. Por otro lado, en las crucifixiones de tipo sirio, Cristo siempre está vestido con una larga túnica sin mangas llamada *colobium*: Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/2, p. 496.

²⁰⁵⁶ Poilpré, A.O. *Maiestas Domini: une image de l'Église en Occident, Ve-IXe siècle*. Paris, 2005, p. 157.

²⁰⁵⁷ León-Dufour, *Vocabulario de teología bíblica*, p. 201.

Fue el Pseudo Dionisio Areopagita quien, en su tratado *De la Jerarquía Celeste*, fijó definitivamente el número de nueve categorías ordenadas en tres grupos²⁰⁵⁸, situándose los serafines en la más elevada junto a los querubines y los tronos²⁰⁵⁹. En su caso no son, estrictamente, ángeles en el sentido etimológico de mensajeros, puesto que siempre se mantienen rodeando el trono de Dios o el Arca de la Alianza y están en constante alabanza cantando el *sanctus, sanctus, sanctus*²⁰⁶⁰. Estos seres solamente pueden ser vistos por quienes son elevados a una dimensión superior, es decir un estado en el que el cielo se abre para ellos (Ez 1:1; Ap 4:1,2; 19:11).

9.2.8. Lo presuntamente vegetal

Por último, como culminación de este programa iconográfico, compuesto por siete elementos independientes entre ellos pero todos en relación a la Salvación de los cristianos, se esculpieron con aparentes motivos vegetales las dos claves restantes localizadas en los tramos contiguos a la sacristía, en la segunda y tercera hilada de bóvedas. Como he adelantado en la introducción a este capítulo, existen claves de contenido fitomorfo a las que se les ha dado un significado simbólico en relación con el Paraíso. Así interpretó Skubiszewski las torteras decoradas con follaje de la nave principal de la iglesia cisterciense de Schulpforta, en Saxe (figs. 2/446b y 2/446c)²⁰⁶¹, y Ugalde, más tarde, las de la girola de Santo Domingo de la Calzada y de la catedral de Burgos²⁰⁶². De hecho, conforme a Kostuch, en la Edad Media, las rosas, al igual que los lirios, se consideraban flores del Paraíso²⁰⁶³, por lo que sería lógico aplicar esta misma lectura a las claves populetanas de temática vegetal, que además están esculpidas junto a otras imágenes que aluden constantemente a la Salvación del alma y al Juicio Final.

Por otro lado, recordaré que Sánchez Ameijeiras ha sugerido recientemente interpretar de este tipo de decoración como una representación de las estrellas y entenderla en el marco de la concepción medieval del cosmos ordenado²⁰⁶⁴. Conforme a su propuesta, los escultores medievales habrían encontrado en la conocida circulación de patrones decorativos aislados y descontextualizados de los

²⁰⁵⁸ Por su parte, Bertoldo de Ratisbona sostiene que originalmente había un total de diez jerarquías, pero una de ellas se habría unido a Lucifer, por lo que su cuenta final coincide con la del Pseudo Dionisio: Réau, *Iconografía del arte cristiano*. 1/1, pp. 62-63. En este sentido, la iconografía de los demonios, que fueron descritos como ángeles caídos, es antitética: los ángeles suelen figurarse jóvenes, imberbes, luminosos y semejantes a los hombres, mientras que los demonios se presentan con el cuerpo velludo, la tez oscura y, a menudo, como híbridos entre hombre y animal, oscuros y cambiantes: González, “Los ángeles”, p. 6.

²⁰⁵⁹ Serafines y querubines se diferencian por el número de alas. Mientras que los primeros son hexaptéros, es decir, que están dotados de seis alas oceladas, los querubines solo tienen cuatro. En cuanto a los Tronos, son las ruedas del carro de Dios y suelen representarse en forma de ruedas ceñidas y aladas, sembradas de ojos: Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/1, pp. 64-65.

²⁰⁶⁰ Ibidem, pp. 64-65.

²⁰⁶¹ Skubiszewski, “Le thème de la Parousie”, p. 143.

²⁰⁶² Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 99.

²⁰⁶³ Kostuch, *The sculpture of the keystones*, p. 40.

²⁰⁶⁴ Sánchez Ameijeiras, “Viendo las estrellas al microscopio”, *Microscopías*, en línea: https://www.youtube.com/watch?v=Rv-BIZAyeu8&cab_channel=CENDEAC [consultado por última vez el 18/10/2021]. Sobre la problemática relacionada con los planisferios celestes y su representación en la Edad Media remito nuevamente a: García, *El tiempo y los astros*, especialmente el capítulo 6. Por otro lado, para la comprensión del cosmos en fechas más avanzadas de la Edad Media, con una reflexión sobre el espacio, el tiempo y el movimiento, en relación al Tapiz del Astrolabio de la colección de textiles de la catedral de Toledo véase: Hernández Pérez, A. “El Tapiz del Astrolabio o la sutil infiltración de lo divino en una visión cosmográfica bajomedieval”. *Codex Aquilarensis*, 33 (2017), pp. 137-154.

libros de modelos la fórmula de representar los cuerpos celestes distribuyendo hojas de acanto de manera radial, pues su perfil quebradizo y su cuerpo perforado de abundante trépano podían evocar el inestable cintilar de las estrellas (fig. 2/449a). Posteriormente, se adaptaron otras dos fórmulas simples: la radial, tipo margarita, y la helicoidal, que serviría para evocar las revoluciones perpetuas de los cielos. Precisamente, estas formas se utilizaron en los manuscritos del Beato para evocar las estrellas, como puede observarse en la miniatura del anuncio de los ángeles de la hora del Juicio en el de Valcavado, un recurso que especialmente evocador para su entendimiento en la escultura medieval (fig. 2/468).

La aplicación de los mencionados esquemas en las claves de bóveda puede observarse en la sala capitular de Vezelay, cuyas obras debieron de realizarse entre 1155 y 1165. En ellas se esculpieron diferentes cuerpos celestes combinados con algunas constelaciones y una visión metafísica del cordero triunfante flanqueado por los cuatro evangelistas bajo la representación simbólica del *Tetramorfos* en la bóveda del tramo más oriental. Para la autora, estaríamos ante un rompimiento del cielo físico o de la octava esfera, en la que alumbran las estrellas fijas ocultando a la vista de los humanos los cielos espirituales, para permitir su contemplación a los monjes que allí asistían²⁰⁶⁵. Entre los diferentes luceros destaca especialmente una de las torteras en la que de una suerte de vórtice central brota un racimo de pequeños tallos que se expanden siguiendo un trazo helicoidal para adquirir un mayor tamaño en los extremos, evocando así las revoluciones perpetuas de los cielos (fig. 2/447b). Precisamente, un esquema similar ostenta una de las dos claves populetanas, concretamente la más alejada de la panda claustral, que presenta cuatro tallos coronados por hojas que se enroscan sobre sí mismas creando, como en Vezelay, un vórtice helicoidal enmarcado por una especie de corola de pétalos ondulados que se extiende hacia el exterior. Un segundo marco circular decorado nuevamente con follaje carnoso, se enrolla generando una espiral (fig. 2/56). Por otro lado, la más cercana, a partir de un esquema radial conformado por cuatro palmetas ligeramente trabajadas con trépano y enfrentadas entre ellas, se encierra en sí misma convergiendo en un punto central, mientras el follaje carnoso del marco circular se entrelaza, también, de forma helicoidal (fig. 2/57). Así pues, pienso que estas dos torteras populetanas que aparentemente parecen de temática vegetal, deben entenderse en realidad como estrellas fijas, cuyo esquema logra simular el movimiento perpetuo de los cuerpos celestes, pues aunque los relieves son estáticos, parecen estar en un giro continuo. Además, como en Vezelay, en relación con el resto de claves de la sala capitular, dejan paso al cielo espiritual, normalmente oculto, donde se encuentran Dios y todos los elegidos, y que en Poblet encarnan las figuras de la *Maiestas Domini*, la *Virgo Lactans*, la *Dextera Domini*, Cristo crucificado, san Miguel *Psicopompo*, y un serafín.

9.2.9. El ciclo salvador y su relación con el uso del espacio

Aunque la presencia de un ciclo salvífico en la sala capitular del monasterio de Poblet pueda resultar extraña, el uso de este espacio y la práctica de celebraciones litúrgicas que se sucedían a lo largo del año junto a algunos ritos del día a día de la comunidad,

²⁰⁶⁵ La autora lo compara con la visión policromada que se conserva en la bóveda de la iglesia de Saint-Chef-en-Dauphiné, pero, en Vezelay, esculpido en piedra: Ibidem.

sin ninguna duda, pueden explicarla y justificarla. Diariamente la comunidad acudía a la sala donde se cantaba el calendario o martirologio de la Orden y, posteriormente, se leía un capítulo de la Regla, según la repartición señalada, y parte del libro de las Definiciones Generales de la Orden. Concluida la exposición, se procedía a la absolución de los difuntos, en el caso de que hubiera, una práctica estrechamente relacionada con la Salvación. El cantor se acercaba al facistol donde anunciaba *Absolvattis anumam fratris N. Deffuncti* o *Hodie finitur tricennarium fratris N. Deffuncti*, y volvía a su lugar. El Superior contestaba *resquiescat in pace*, o en plural si eran muchos, y, respondido por el convento, *Amen*, ordenaba lo que consideraba por el espíritu del difunto para continuar con la corrección de las culpas. Posteriormente, la comunidad se levantaba, se separaba en dos coros enfrentados y recitaba alternativamente el salmo *De profundis*, en el que se pide la salvación del alma. Una vez finalizada la liturgia de difuntos, la comunidad salía de la sala capitular, si es que alguno no se quedaba a confesarse. En este sentido, la sala se relaciona nuevamente con la salvación y el perdón por ser el lugar donde los monjes y conversos confesaban sus pecados para ser absueltos de ellos.

Añadiré que además de la absolución de los difuntos, la corrección de culpas y la confesión de los pecados, cuando algún miembro de la comunidad o de la nobleza le iba a alcanzar la muerte y pedía ser enterrado en el cenobio, en el caso de que se defiriera su sepultura al día siguiente, el cuerpo se disponía en esta misma sala, tal como manda la Orden en estos casos. Por otro lado, cuando el difunto era pariente de alguno de los religiosos, es decir, padre, madre, hermano o hermana, el monje o converso de quien es familiar pedía la misericordia de la congregación precisamente en este mismo espacio. Después del acto, estaban obligados a officiar una misa privada, realizar una colecta y rezar los siete salmos penitenciales u otros tantos *miseres* o padres nuestros. Asimismo, el subsuelo del capítulo sirvió como espacio de sepultura para los abades perpetuos desde los comienzos del cenobio, pese a que la primera lauda conmemorativa que se conserva en la sala pertenece al abad Pedro de Alferich, muerto en 1311²⁰⁶⁶. Es por ello que en un lugar que alberga ceremonias y ritos de carácter funerario como constatan las fuentes textuales, sea razonable la colocación de iconografía salvífica, que en nuestro caso se ubicó en las claves de bóveda.

9.3. Capilla de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges de la catedral de Santa Tecla de Tarragona

La capilla de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges de la catedral de Tarragona fue mandada edificar por el arzobispo Arnau Sescomes (1335-1346), en el último tramo de la nave de la Epístola, con la finalidad de construir para su cuerpo y memoria la primera capilla funeraria en el perímetro de la iglesia²⁰⁶⁷, cuya construcción consta

²⁰⁶⁶ Algunos de ellos fueron enterrados en el aula capitular sin lauda por falta de costumbre establecida o por otros motivos, por ejemplo por haber renunciado al abadiato y muerto como simples monjes, por haberlo exigido personalmente por humildad, por haber muerto alejados del monasterio o por no haber obtenido confirmación papal del cargo Domenech i Montaner, L. *Historia y arquitectura del Monasterio de Poblet*. Valladolid, 2013, (Barcelona, 1927), pp. 105-106

²⁰⁶⁷ Arnau Sescomes ya se había previsto la ejecución de una capilla funeraria en la Seu Vella de Lleida, donde pontificó antes de ascender a Tarragona. Con motivo de su entierro en la catedral tarraconense, la capilla leridana quedó como panteón familiar, en el que todavía hoy se conservan algunas urnas funerarias: Abad, F. "El culto

entre los años 1340 y 1344²⁰⁶⁸. El prelado quiso enterrarse *ad sanctos*, de modo que instaló allí la testa de santa Úrsula y algunas reliquias de las Once Mil Vírgenes, sobre las que Boto y Serrano han advertido de la confusión de las noticias, pues Valls asegura que fue el arzobispo Juan de Aragón (1328-1334) quien las habría donado a la sacristía de la catedral tarraconense, mientras su sucesor, Arnau Sescomes, fue el fundador de la capilla para honrar dicha concesión²⁰⁶⁹. Sin embargo, el episcopologio de Fornés señala “dio este arzobispo [Sescomes] a su iglesia, viviendo, la cabeza de la Virgen Sta. Úrsula, que tenía encastado en plata labrado a martillo”²⁰⁷⁰. En cuanto a su tumba, ubicada en el epicentro del pavimento de la capilla, adoptó la tipología llana²⁰⁷¹, con efigie incisa con sus atributos pontificales, es decir, mitra, báculo con *panisellum* y quirotecas, su heráldica y una inscripción que proclama *Hic jacet Dnus. Arnaldus bonae memoriae Archiepiscopus Tarracons., qui etiam fuit Episcopus Ilerden., quodq. Alibi innumera bona fecit, construxit et dotavit, qui obiit ano Dni MCCCXLVI, Idus Septembris; requiescat in pace anima ejus. Amen*²⁰⁷².

La capilla se compone de un tramo cubierto con bóveda de crucería estrellada y de cabecera poligonal, reforzada por contrafuertes angulares, visibles desde el exterior (fig. 2/131a y 2/131b). A media altura, los arcos cruceros arrancan de ménsulas decoradas con los cuatro evangelistas escribiendo en sus pupitres y acompañados de sus respectivos símbolos del *Tetramorfos* (2/132a y 2/132b). El resto, exhiben personajes masculinos y femeninos que sostienen libros abiertos, algunos de los cuales todavía conservan parte de la policromía (fig. 2/132c). El entramado de nervaduras culmina en dieciséis claves de bóveda cuyo programa iconográfico se compone por la coronación de la Virgen (fig. 2/136), san Miguel matando al dragón (fig. 2/137), san Pablo y santa Tecla (fig. 2/138) y trece bustos femeninos orientados radialmente hacia las claves polares (figs. 2/139a-2/139m). En los ángulos de la cabecera, apoyadas en el muro sobre pequeñas ménsulas a modo de peana, fueron colocadas imágenes exentas: dos parejas de vírgenes, una Anunciación (fig. 2/133a) y una Visitación (fig. 2/133b)²⁰⁷³. La decoración escultórica se completó con numerosos escudos heráldicos

divino de la Seo Antigua de Lérida”. *Ilerda*, 40 (1979), pp. 50-52. Español Bertran, F. “La catedral de Lleida: Arquitectura y escultura trecentistas”. En: VV.AA. *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes del congrés (6-9 de març de 1991)*. Lleida, 1991, p. 191. Velasco, A.; Fité, F. “*Ad perpetuam memoriam*. Poder, capelles i famílies a l’antiga catedral de Lleida (segles XIII-XV)”. En: Sabaté, F. (ed.). *Els espais de poder a la ciutat medieval*. Lleida, 2018, p. 268.

²⁰⁶⁸ AHAT, Index vell, fol. 595. Cfr. Capdevila, *La Seu de Tarragona*, p. 43.

²⁰⁶⁹ Boto Varela, G. Serrano Coll, M. “Las yacentes episcopales como mecanismos de pronóstico escatológico. Contextos teológicos de los sepulcros de Juan de Aragón y Arnau Sescomes”. *Anuario de Estudios Medievales*, 51/1 (2021), pp. 194-195. Sobre las reliquias: Valls, J. *Primer instituto de la Sagrada Religión de la Cartuja*. Barcelona, 1792, p. 121. Cfr. Capdevila, *La Seu de Tarragona*, p. 43.

²⁰⁷⁰ Fornés, F. *Episcopologio universal del arzobispado de Tarragona*. Tarragona, 1645, manuscrito (París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Baluze, p. 108). Cfr. Capdevila, *La Seu de Tarragona*, p. 93.

²⁰⁷¹ Así lo exigió en su testamento: *In primis eligo sepulturam meam in capella quam in ipsa eccl. feci ad invocationem et honorem sanctarum undecim milium virginum, que quidem sepultura sit ita plana quod pavementum dicte capelle non excedat nec impedimentum aliquod ibi prestet. (...) Et prohibeo ut expressius possum quod expense dicte sepulture summam quinquaginta libr. barchinon. inter omnia non excedant*: Rius, J. “L’inventari dels béns d’Arnau Cescomes, arquebisbe de Tarragona”. *Estudis Universitaris Catalans*, 15/2 (1930), pp. 233-234.

²⁰⁷² Serrano; Boto, “*Memoria per corporis*”, p. 138. La inscripción la transcribe Morera Llauredó, E. *Tarragona antigua y moderna. Descripción histórico-arqueológica de todos sus monumentos y edificios públicos, civiles, eclesiásticos y militares y guía para su fácil vista, examen é inspección*. Tarragona, 1894, p. 80.

²⁰⁷³ En cuanto a su filiación estilística, a pesar de ser una cuestión en la que no puedo detenerme, conviene señalar que la historiografía ha relacionado la decoración escultórica de la capilla, especialmente la de sus torteras, con el sepulcro bifaz de la reina Elisenda de Montcada y con las claves que timbran la iglesia del monasterio de Santa María de Pedralbes, así como también con algunas de las de la bóveda de Santa María del Pi de Barcelona. Sobre el tema véase: Ainaud de Lasarte, J.; Duran Sanpere, A. *Escultura gótica. Ars Hispaniae*. Vol. VIII. Madrid, 1956. Vives Miret, J. *El Monestir de Pedralbes: assaig sobre la identificació del seu constructor*. Barcelona, 1964. Gudiol, J. *El*

en los muros, los nervios de las bóvedas y en algunos capiteles, en los que se exhiben las armas de Arnau Sescomes, cuartelado: 1º y 4º, de plata, tres ondas de azur; 2º y 3º, de gules, un castillo de oro; y la Tau del capítulo tarraconense (figs. 2/134). Asimismo, fueron pintadas cabezas de vírgenes a modo de friso que se han conservado parcialmente y que se extienden por todo el perímetro de la capilla (fig. 2/135)²⁰⁷⁴. Por último, adosada al muro oeste, se abre una pequeña sacristía cubierta con bóveda de crucería simple en cuya tortera campea el escudo heráldico del arzobispo comitente (figs. 2/140 y 2/141).

9.3.1. Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes

Santa Úrsula, virgen y mártir a quien está dedicada la capilla²⁰⁷⁵, fue hija de los reyes de Bretaña, cuya leyenda surgió a raíz del descubrimiento en 1106 de una gran cantidad de osamentas en un antiguo cementerio de Colonia, conocido como *ager Ursulanus* por una inscripción que mencionaba a una tal *virgo ursula*, fallecida a los 18 años de edad²⁰⁷⁶. Entre las principales fuentes literarias que narraron su vida y martirio junto a las 11.000 vírgenes destacan la *Historia regum Britanniae* de Godofredo de Monmouth (ca. 1136), el *Liber revelationum de sacro exercitu virginum Coloniensum*, redactado entre 1156 y 1157 por la religiosa benedictina Elisabeth de Schönau, inspirada en la *Passio* de la santa del siglo X, y el relato embellecido por el beato Hermann Joseph de Steinfeld²⁰⁷⁷. A los mencionados textos se suma la *legenda* de la venerable recogida por Santiago de la Vorágine en su *Leyenda dorada*, que se convirtió en la versión más popular y difundida.

La belleza de Úrsula llevó al rey de Inglaterra a pedir la mano de la princesa para su hijo Etéreo o Conan²⁰⁷⁸. Úrsula, ante la amenaza de que Inglaterra declararía la guerra a Bretaña en caso de declinar la petición matrimonial, acabó aceptándola pero a cambio de que el joven se bautizara y la acompañara de peregrinación a Roma. Para ello solicitó un séquito de diez doncellas nobles y mil sirvientas vírgenes para cada una de ellas. Fue durante el retorno de su viaje cuando la comitiva fue asaltada por los hunos y todos sus miembros asesinados ante las murallas de la ciudad de Colonia. Conforme a algunas fuentes, el rey bárbaro se habría enamorado de Úrsula,

Arte en Cataluña. Tierras de España: Cataluña. Vol. I. Barcelona, 1974. Beseran Ramon, P. "Un taller escultòric a la Barcelona del segon quart del segle XIV i una proposta per a Pere de Guines". *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, 6 (1991-1993), pp. 215-242. Baqué Prat, N. "Les claus de volta de l'església de Santa Maria de Pedralbes". En: Balasch Pijoan, M.E.; Español Bertrán, F. (eds.). *Elisenda de Montcada una reina lleidatana i la fundació del Reial Monestir de Pedralbes*. Lleida, 1997, pp. 59-105. Por otro lado, Beseran planteó que uno de los artífices del programa escultórico de la capilla, especialmente de sus claves de bóveda, podría haber sido Pere de Guines: Beseran, "Un taller escultòric", pp. 215-245, especialmente pp. 336-240. Idem, *Jordi de Déu*, pp. 33, 59 y 89-91.

²⁰⁷⁴ Conforme al testimonio de Blanch, el conjunto fue completado por un *retaula de pedra marbre, que per lo temps està ja gastat*: Blanch, J. *Arxiepiscopologi de la Santa Església Metropolitana i Primada de Tarragona*. Vol. II. Tarragona, 1951, p. 41.

²⁰⁷⁵ Para la vida, leyenda, culto e iconografía de santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes sigo a: De la Vorágine, *La leyenda dorada*, II, pp. 677-681. Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/5, pp. 300-304. Robertini, L. "Úrsula". En: Leonardi; Riccardi; Zarri, *Diccionario de los santos*, II, pp. 2163-2164. Duchet-Suchaux; Pastoureau, *Guía iconográfica de la Biblia*, pp. 443-444. Lucía Gómez-Chacón, D. "Santa Úrsula y las once mil vírgenes". Base de datos digital de Iconografía Medieval. Universidad Complutense de Madrid, 2018. En línea: www.ucm.es/bdiconografiamedieval/santa-ursula [consultado por última vez el 20/09/2021].

²⁰⁷⁶ La cronología es conforme a Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 5/2, p. 300. Sin embargo, Duchet-Suchaux y Pastoureau fechan el descubrimiento en 1155: Duchet-Suchaux; Pastoureau, *Guía iconográfica de la Biblia*, p. 444.

²⁰⁷⁷ Lucía, "Santa Úrsula y las once mil vírgenes".

²⁰⁷⁸ Así se llamaría según el testimonio de Godofredo de Monmouth: *Ibidem*.

ofreciéndole perdonarle la vida si aceptaba casarse con él. No obstante, al rechazar la santa su proposición, el monarca le clavó una flecha en el corazón. Conforme a Réau, esta matanza no cuenta con ninguna prueba de historicidad y ni tan siquiera puede determinarse la fecha en la que habría ocurrido. Asimismo, la fabulosa cifra de 11.000 vírgenes fue reducida por los escépticos a once, si se admite que fue un error de lectura de la inscripción *XI.M.V.*, e, incluso, a una, según quienes defienden que una de las compañeras de santa Úrsula se habría llamado *Undecimilla*²⁰⁷⁹. Como atributos distintivos, la venerable suele portar una flecha, un manto protector que la asemeja a la Virgen de Misericordia, una corona y una palma del martirio. No obstante, en la capilla tarraconense Úrsula y su séquito de vírgenes se presentan desprovistas de cualquier elemento que permita diferenciarlas, pues trece bustos femeninos en posición frontal se exhiben en las trece claves de terceletes formando un esquema radial. Si bien es cierto, parecen diferenciarse dos tipos iconográficos: uno correspondiente a las cabezas diademadas con cintas de flores, que presentan el cabello suelto y ondulado; el segundo, también dotadas de diademas florales, pero que parecen llevar cofia (figs. 2/139a-2/139m).

El centro de su culto fue Colonia, donde se la enterró junto a todas las vírgenes y desde donde se difundió, gracias a la exportación de las osamentas, hacia los monasterios benedictinos, cistercienses y premonstratenses de Renania, Países Bajos, el norte de Francia y hasta Venecia. En Tarragona, como ha quedado dicho, se custodió la testa de Úrsula junto a otras reliquias de las once mil vírgenes²⁰⁸⁰. Cabe decir que se convirtió en la patrona de las ursulinas, de las huérfanas y de los pañeros, y se invocaba contra los dolores de cabeza. No obstante, creo que es especialmente relevante que la intercesión de santa Úrsula también se demandara para conseguir una buena muerte, *pro felici morte*²⁰⁸¹, si se pone en relación con el resto de la decoración de la bóveda y con el uso funerario que se le otorgó a la capilla, como justificaré a continuación.

9.3.2. *San Pablo y santa Tecla*

El primer tramo de la capilla exhibe en su clave de bóveda las figuras de san Pablo y santa Tecla de pie y encuadradas por un marco decorado con motivos florales (fig. 2/138). El apóstol, con la frente abombada, una prominente calvicie y una barba larga, viste túnica y manto colgado de ambos hombros y sujeto por un broche romboidal, porta un libro cerrado y una espada, en alusión a su suplicio, y se apoya descalzo sobre un animal cuadrúpedo fantástico, con cuerpo de reptil y cabeza humana. Por otro lado, Tecla, con cabellera rizada, viste también túnica ajustada por un largo cinturón y manto sobre sus hombros sujeto por un broche circular, y sostiene también un libro cerrado y la palma del martirio, conforme a su condición. Como el apóstol, se erige sobre un animal cuadrúpedo, con cuerpo de reptil y testa humana que, en este caso, parece femenina al portar toca.

²⁰⁷⁹ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/5, p. 301.

²⁰⁸⁰ Capdevila, *La Seu de Tarragona*, p. 43.

²⁰⁸¹ Así lo ha sugerido Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 5/2, p. 302.

La figuración de Pablo junto a Tecla en numerosas obras de la catedral²⁰⁸² se explica, primero, por su excepcional vínculo con la sede, la ciudad y la archidiócesis, pues Tecla es la patrona de Tarragona y titular de la catedral, y Pablo es patrón secundario de la Tarraconense. Por otro lado, existe también una evidente relación de la isoapóstola y protomártir con el apóstol narrada en la principal fuente apócrifa centrada en su figura. Me refiero a los *Hechos de Pablo*, estructurado en tres partes: los *Hechos de Pablo y Tecla*, el *Martirio de Pablo* y las *Epístolas apócrifas de Pablo a los Corintios* y viceversa²⁰⁸³. Es en la primera parte, redactada en Asia Menor entre los años 160-170, donde se narran los episodios de la vida de Tecla, algunos vinculados al apóstol, y, en especial, sus experiencias martiriales. Conforme a Faci, la aparición de esta santa como patrona de la ciudad “estuvo sin duda en relación con el deseo de vincular a la iglesia con un culto de indudable raigambre paulina, en un afán de quitar argumentos a Narbona que desde hacía tiempo reivindicaba la fundación de su iglesia por otro misterioso discípulo de san Pablo, llamado Paulo Sergio”²⁰⁸⁴. A todo esto cabe añadir la tradición legendaria sobre el viaje de san Pablo a Hispania y, específicamente, de su posible misión en Tarragona, que algunos autores han intentado demostrar²⁰⁸⁵.

Pablo de Tarso es, después de Jesús, la figura más importante de la historia del cristianismo, pues se lo considera el primer teólogo que sintetizó la doctrina cristiana, difundiéndola desde Jerusalén y Asia Menor hasta Roma²⁰⁸⁶. Naturalizado ciudadano romano, judío fariseo oriundo de la ciudad de Tarso, en Cilicia, debió de nacer entre los años 5 y 10 d.C. Después de su conversión, adoptó el nombre latino *Paulus* se cree que por humildad porque en latín significa pequeño²⁰⁸⁷. Se lo considera apóstol aunque impropriamente, ya que no llegó a conocer a Jesús y jamás formó parte del colegio apostólico pese a que se lo asimiló muy pronto a los discípulos. Conforme a

²⁰⁸² Por citar algunas: el frontal de Santa Tecla, donde la venerable se presenta orante frente a san Pablo; la famosa sarga o *drap de pinzell*, de hacia 1335, que decoraba la parte interna de las puertas del relicario del brazo de la santa; o el reverso del tímpano, labrado hacia 1372-1375, donde la Virgen se muestra flanqueada por san Pablo y santa Tecla y dos ángeles turiferarios. Sobre más ejemplos en el marco de la catedral de Tarragona a lo largo del tiempo remito a: Mata de la Cruz, S. “Iconografía de Pau i Tecla a la Catedral de Tarragona”. En: Puig Tàrrrech, A.; Pérez de Mendiguren, A.; Gavaldà, J.M. (eds.). *El culte de Tecla, santa d'Orient i d'Occident. Congrès de Tarragona, octubre 2011*. Tarragona, 2015, pp. 243-354.

²⁰⁸³ Manzarbeitia Valle, S. “San Pablo”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 14 (2015), p. 49.

²⁰⁸⁴ Faci Lacasta, J. “Sobre la invención de la tradición religiosa en la España medieval”. En: Loring García, M.I. (ed.). *Historia social, pensamiento historiográfico y Edad Media. Homenaje al profesor Abilio Barbero de Aguilera*. Madrid, 1997, pp. 13-23. Cfr. Serrano Coll, M. “Memòria i evocació amb finalitat reivindicativa: el finestral de santa Tecla del claustre de la Catedral de Tarragona”. En: Puig; Pérez de Mendiguren; Gavaldà, (eds.), *El culte de Tecla*, p. 269.

²⁰⁸⁵ Del 19 al 21 de junio de 2008 se celebró en la ciudad de Tarragona el congreso *Pau, Fructuós i el cristianisme primitiu a Tarragona (segles I-VIII)*, en el que una de las tesis más discutidas fue la estancia de san Pablo en Hispania y, más concretamente, en Tarragona, pues incluso la prensa hizo eco de la noticia: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20080620/53485325044/historiadores-y-teologos-afirman-que-san-pablo-estuvo-en-tarragona.html> [consultado por última vez el 22/09/2021]. Entre las publicaciones que constan en las actas del congreso véase especialmente: Puig i Tàrrrech, A. “Les probabilitats d'una missió de Pau a Tarragona”. En: Gavaldà Ribot, J.M.; Muñoz Melgar, A.; Puig i Tàrrrech, A. (eds.). *Pau, Fructuós i el cristianisme primitiu a Tarragona (segles I-VIII). Actes del congrés de Tarragona (19-21 de juny de 2008)*. Tarragona, 2010, pp. 133-157. Por su parte, Pons de Icart, incluso llegó a afirmar que la capilla que conocemos hoy con el nombre de Santa Tecla la Vella habría sido edificada a instancias del propio san Pablo: Pons de Icart, *Libro de las grandezas*, p. 233.

²⁰⁸⁶ Para la vida, leyenda, culto e iconografía de san Pablo sigo a: De la Vorágine, *La leyenda dorada*, I, pp. 135-136; 357-371. Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/5, pp. 6-23. Penna, R. “Pablo”. En: Leonardi; Riccardi; Zarrì, *Diccionario de los santos*, II, pp. 1801-1812. Duchet-Suchaux; Pastoureau, *Guía iconográfica de la Biblia*, pp. 356-359. Manzarbeitia, “San Pablo”, p. 39-61.

²⁰⁸⁷ Conforme a Réau, también pudo ser para rendir homenaje al procónsul romano de Chipre, *Segius Paulus*, quien lo había escuchado con simpatía: Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/5, p. 6.

los *Hechos de los Apóstoles*, fue perseguidor de cristianos en Jerusalén y testigo de la lapidación del diácono Esteban²⁰⁸⁸, pero en el camino de Damasco fue interpelado por Cristo causando así su conversión repentina²⁰⁸⁹. Posteriormente, fue bautizado por Ananías²⁰⁹⁰, convirtiéndose desde entonces en misionero y predicador itinerante. Después de su instrucción en Damasco, de donde escapa de sus perseguidores descendiendo en una cesta desde las murallas, se dirigió a Jerusalén para presentarse ante Pedro y los apóstoles, que inicialmente desconfiaron de él. Sus viajes de evangelización lo llevaron a Asia Menor, Chipre y Grecia, donde predicó en Atenas, en el Areópago, sin éxito. Finalmente llegó a Roma y durante la persecución de Nerón fue capturado junto a san Pedro, según escribió Tertuliano, y condenado al martirio: Pablo a ser decapitado por ser ciudadano romano, y Pedro a ser crucificado, como un esclavo.

Se lo ha calificado como el “Apóstol de los Gentiles” por su fundamental papel en la difusión del cristianismo entre los pueblos no judíos y como consecuencia de Concilio de Jerusalén, celebrado hacia el año 48, en el que se aprobó la incorporación de los paganos, también llamados gentiles o prosélitos, al cristianismo, eximiéndolos de la Ley Judía. De este modo, separó definitivamente el cristianismo del judaísmo, y por haber llevado el Evangelio por el mundo griego y romano, se lo considera el fundador de la Iglesia Universal. Conforme a Réau, convirtió a Cristo, quien era el Mesías de los judíos, en el Salvador del mundo, y a una religión estrechamente nacionalista en otra ecuménica. En cuanto a su culto, Pablo es junto a Pedro el segundo patrón de Roma, así como de la iglesia abacial de Cluny y la orden cluniacense en su totalidad. Igualmente, numerosas corporaciones lo tuvieron como patrón: los teólogos y caballeros, era invocado contra las tormentas, las serpientes venenosas y, en el Delfinado francés, contra el miedo.

Tecla, por su parte, fue isoapóstola y protomártir de la Iglesia de Oriente cuya leyenda está estrechamente asociada con el apostolado de Pablo. Después de escucharlo en su predicación acerca de la virginidad y castidad, condición de la resurrección, Tecla se convirtió al cristianismo. Por seguir al apóstol y renunciar a casarse con Tamaris, con quien estaba comprometida, fue detenida a instancias de su madre y condenada a morir en la hoguera. No obstante, la lluvia y el granizo apagaron las llamas. La venerable se unió a Pablo y siguió tras sus pasos, pero por golpear a un magistrado que intentó abalanzarse sobre ella, fue de nuevo castigada a ser expuesta a las fieras en el anfiteatro. El suplicio también se vio frustrado, pues una leona lanzada en su contra

²⁰⁸⁸ “Lo sacaron de la ciudad y lo apedrearon; y los que hacían de testigos contra él, dejaron sus ropas al cuidado de un joven llamado Saulo” (Hch 7, 58).

²⁰⁸⁹ “Mientras tanto, Saulo no dejaba de amenazar de muerte a los creyentes en el Señor. Por eso, se presentó al sumo sacerdote y le pidió cartas de autorización para ir a las sinagogas de Damasco, a buscar a los seguidores del nuevo camino, hombres y mujeres, y llevarlos presos a Jerusalén. Pero cuando ya se encontraba cerca de la ciudad de Damasco le envolvió de repente una luz que venía del cielo. Saulo cayó al suelo y oyó una voz que le decía: Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues? Saulo preguntó: ¿Quién eres, Señor? La voz le contestó: Yo soy Jesús, a quien tú persigues. Levántate y entra en la ciudad: allí te dirán lo que debes hacer. Los que viajaban con Saulo estaban muy asustados, porque habían oído la voz pero no habían visto a nadie. Luego Saulo se levantó del suelo, pero cuando abrió los ojos no podía ver. Así que le cogieron de la mano y le llevaron a Damasco, donde estuvo tres días sin ver y sin comer ni beber” (Hch 9, 1-9). El pasaje también se narra en Hch 26, 12-18; 1Cor 15, 8; Gál 1, 15-16.

²⁰⁹⁰ “Ananías fue a la casa donde estaba Saulo. Entró, puso sus manos sobre él y le dijo: Hermano Saulo, el Señor Jesús, el que se te apareció en el camino por donde venías, me ha mandado para que recobres la vista y quedes lleno del Espíritu Santo. Al momento cayeron de los ojos de Saulo una especie de escamas y recobró la vista. Entonces se levantó y fue bautizado. Después comió y recobró las fuerzas, y se quedó algunos días con los creyentes que vivían en Damasco (Hch 9, 17-19).

la defendió impidiendo que los demás animales la atacaran. Allí mismo se bautizó en un estanque en el que nadaban focas y, como tampoco la tocaron, acabaron por atarla por los pies a toros bravos, aunque en este caso fueron los hierros incandescentes que usaron para azuzar a las bestias las que la salvaron quemando las cuerdas que la ataban.

En este punto de la leyenda, el final difiere según el texto consultado. Conforme a Olives, su exploración del *Breviarium* tarraconense de 1484 reveló que la pauta temática del bancal esculpido por Pere Johan quedó establecida por las mismas *lectiones* del rezo litúrgico, sin que ello excluyera el uso de otros textos que estimularan la imaginación del artista²⁰⁹¹. Precisamente, con las reliquias del Santo Brazo a Tarragona, llegó una *Passio Theclae*, escrita originalmente en lengua armenia y traducida al latín por el secretario del rey armenio Nicolás de Rays y algunos monjes, en la Villa Nueva del rey Oschin, el 15 de abril de 1320²⁰⁹². Este texto difiere de los *Acta Pauli et Theclae*, pues en sus versiones más antiguas, salvada Tecla del último suplicio, es nuevamente acogida por la reina Trifena, visita a san Pablo en Mira para recibir sus postreras enseñanzas, trata de convertir a su madre Teoclea durante su paso por Iconio y marcha finalmente a Seleucia donde “se duerme con un dulce sueño”²⁰⁹³. Sin embargo, el texto del siglo XIV, prosigue adelante. La doncella, que tiene entonces 18 años, no puede morir todavía. Sube a un monte cerca de la misma ciudad y hallando en él una cueva la escoge como vivienda. Siguen después varios episodios fantásticos y extraordinarios que rellenan la dilatada vida de Tecla y acumula los sucesos sin detenerse en las incongruencias. La anacoreta sale nuevamente de Seleucia y se retira al monte Calameo donde, por las curaciones milagrosas que opera, deja sin trabajo a los médicos de la ciudad. Éstos, enfadados, tratan de corromperla mancillando su pureza cuando ya tenía 90 años de edad, pero ante el peligro Tecla invoca al Señor, se hiende la roca acogiendo a la virgen y vuelve a cerrarse sin rastro de fisura²⁰⁹⁴. Esta prolongación de la leyenda no aparece en las versiones más antiguas, por lo que se trata de una ampliación tardía de la primitiva *Passio*. Asimismo, el texto experimentó otra ampliación análoga pero más breve, en la que la santa alcanza también una edad avanzada: huyendo de quienes querían mancillarla, desaparece dentro de la montaña y, en un viaje subterráneo, llega a Roma, donde fallece poco después, sendo sepultada en la vía Ostiense cerca de su maestro, y en el lugar donde se levantaron después el templo y el monasterio a ella consagrados²⁰⁹⁵. Los romanos, como los seleucenos, necesitaban justificar un culto, y lo hicieron sin respetar demasiado la supuesta verdad histórica.

Teniendo en cuenta la advocación y el patrocinio de la catedral en Tecla, esta representación junto a san Pablo estaría más que justificada. Aunque, a mi modo de ver, tiene que tenerse en cuenta también otro factor que puede explicarla: la liturgia funeraria, pues se la nombraba en las letanías de la *Ordo Commendationis animae*²⁰⁹⁶.

²⁰⁹¹ Olives Canals, S. “La iconografía tarraconense de Santa Tecla y sus fuentes literarias”. *Butlletí Arqueològic*, 52 (1952), pp. 119-120.

²⁰⁹² *Ibidem*, p. 120.

²⁰⁹³ *Ibidem*, pp. 121-122. El último recuadro del frontal de altar tarraconense evoca esta dulce muerte de Tecla que yace dormida, rodeada de sus allegados. Dos ángeles se lleva el alma de la bienaventurada dentro de la almendra mística. Las torres y el arco almenado sirven para indicar que la escena se desarrolla en una ciudad: Lozano; García de Castro, “Tecla, Pablo y el frontal”, pp. 661-662.

²⁰⁹⁴ Olives, “La iconografía tarraconense”, p. 122.

²⁰⁹⁵ *Ibidem*, p. 124.

²⁰⁹⁶ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/5, pp. 247-248. Según el *Dictionnaire d'Archeologie Chrétienne et de la Liturgie*, el Ordo tiene sus raíces en las oraciones judías recitadas durante los días de ayuno público, cuando se

En esta plegaria del ritual cristiano se pide a Dios la salvación del alma de quien le implora en sus últimos instantes de vida mediante una fórmula que, iniciada con *Suspice Domine, seruum tuum in locum sperandae sibi saluationis a misericordia tua*, y seguida de una serie de *Libera Domine animam eius, sicut liberasti*²⁰⁹⁷, realiza una invocación a varios paradigmas de salvación, fundamentalmente veterotestamentarios: Enoc y Elías, Noé, Isaac, Abraham, Job, Isaac, Moisés, Daniel y Susana, pero también Pedro, Pablo y Tecla²⁰⁹⁸. De esta última se dice: *Et sicut beatissimam Theclam virginem et martyrem tuam de atrocissimis tormentis liberasti, sic liberare digneris animam huius serui tui et tecum facias in bonis congaudere coelestibus*²⁰⁹⁹.

La letanía de los santos es, conforme a Righetti, uno de los elementos más antiguos de la *Commendatio* y, como es lógico, en los *Ordines*, sus nombres, a parte de una serie común a todos, variaban mucho, pues cada iglesia invocaba en la letanía también a los venerables locales²¹⁰⁰. Tecla, además de ser la protectora de la ciudad de Tarragona y la santa a quien se advocó la catedral, era invocada especialmente como patrona de los moribundos. De hecho, su nombre se encuentra en estos formularios desde el siglo VI, cuando fecha una oración atribuida erróneamente a san Cipriano que reza: *Sic et me libera de hoc saeculo, sicut liberasti Theclam de medio amphiteatro*²¹⁰¹. A mi modo de ver, y teniendo en cuenta el contexto funerario en que se exhibe esta clave de bóveda, la presencia de san Pablo y, especialmente, de santa Tecla podría entenderse como paradigma de salvación y, por lo tanto, como intercesores idóneos para conseguir la vida eterna. Así se presentan el apóstol y la protomártir en el reverso del tímpano de la misma catedral, labrado entre 1372 y 1375 a instancias de Pere de Clasquerí, donde la Virgen aparece flanqueada por los dos santos y dos ángeles turiferarios. Este papel de mediación ya se había manifestado en otras obras cercanas, como el retablo de san Bartolomé del maestro de Santa Coloma de Queralt, fechado entre 1350-1375, donde en la tabla superior figuran yuxtapuestos Pablo y Tecla, quien sostiene un libro abierto en el que puede leerse: *Ora pro nobis Beata Tecla ut digni efficiamur promissionibus Christi*²¹⁰². De hecho, Sescomes no sería el único arzobispo tarraconense en evocarlos

intercalaban unas invocaciones alusivas a las personas favorecidas con la gracia de algún milagro del Antiguo Testamento: Leclercq, H. "Défunts". En: Cabrol; Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne*, IV/I, p. 435. Del Amo añadió que esta oración podría estar ligada en su origen a una comunidad judía o gentil muy relacionada con la Sinagoga, más concretamente a la de Antioquía del Orontes o de Pieria, ya que las figuras neotestamentarias mencionadas estuvieron vinculadas estrechamente a esta comunidad: Pedro fue su primer obispo, Pablo inició su misión como cristiano y apóstol y Tecla fue martirizada en su anfiteatro: Del Amo Guinovart, M.D. "L'Ordo Commendationis Animae i la plàstica peninsular dels segles IV-VI d.C.". En: *Espania. Estudis d'antiguitat tardana oferts en homnatge al professor Pere de Palol i Salillas*. Barcelona, 1996, p. 13.

²⁰⁹⁷ El texto del *Ordo Commendatione animae* transcrito puede leerse en: Leclercq, "Défunts", p. 435. También en: Gómez Narros, J. "Un ordo litúrgico latino convertido en literatura romance: el *Ordo Commendationis Animae* en la épica española". *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. extraordinario (2015), pp. 102-103.

²⁰⁹⁸ Conforme a Grabar, aunque estos rituales se documentan a partir del siglo IX, no cabe duda de que la presencia de salvaciones tomadas del Antiguo Testamento que aparecen pintadas o esculpidas, extremadamente esquemáticas, sobre los sarcófagos y en las catacumbas, esconden idéntica significación que la *comendatio animae*, pues enumeran los precedentes de una intervención divina a favor de un fiel y expresan el deseo de que allí mismo Dios ejerza su benevolencia hacia la persona que acaba de morir. La extensión a los vivos de estas plegarias también explica, afirma, los ciclos de imágenes análogas que decoran objetos de uso cotidiano tales como vasos, o copas grabadas y pintadas, adornadas con hojas de oro: Grabar, *Las vías de la creación*, p. 20.

²⁰⁹⁹ Leclercq, "Défunts", p. 436.

²¹⁰⁰ Righetti, *Historia de la liturgia*, II, pp. 901-902.

²¹⁰¹ *Oratio 2 pseudocypriana*. En: Hartel, G. S. *Thasci Caecili Cypriani Opera Omnia*. Vol. III. CSEL 3.3, Vienna, 1871, pp. 147-149. Cfr. Righetti, *Historia de la liturgia*, II, p. 902.

²¹⁰² Companys, I. "Carrer lateral del retaule de sant Bartomeu". En: *Pallium. De la memòria de Sant Fructuós al triomf de Santa Tecla*. Tarragona, 1992, p. 242.

como mediadores, pues el propio Pere de Clasquerí mandó colocar su sepulcro en la capilla de Santa Maria dels Sastres, cuya urna se presenta todavía hoy acompañada de las figuras pintadas de san Pablo y santa Tecla con la voluntad de plasmar, en términos de Serrano, *in perpetuum* su propia conexión con la venerable santa y su maestro (fig. 2/142)²¹⁰³.

9.3.3. *San Miguel matando al dragón*

Continuando con el programa iconográfico inciso en las claves de bóveda de la capilla de Santa Úrsula, la segunda que se observa, ubicada en el fajón, muestra una escena ya analizada en un epígrafe anterior: san Miguel matando al dragón (fig. 2/137). El arcángel, vestido con túnica, sostiene con su mano izquierda un escudo figurado de perfil y decorado en toda su extensión por una cruz cincelada, mientras con la derecha clava una lanza en las fauces del dragón. Se lo representa con media melena rizada e imberbe y con las alas completamente desplegadas. El dragón, figurado como un monstruo híbrido dotado de alas, observa al arcángel que le asesta el golpe de lanza mortal. En este caso, como ha quedado dicho en epígrafes anteriores, la presencia de san Miguel puede relacionarse con la función funeraria que desempeña esta capilla. Recordaré que las primeras liturgias hispanas en las que se interpelaba a los ángeles estaban relacionados con la salvación del alma en el momento de la muerte y su traslado al seno de Abraham²¹⁰⁴. De forma especial, la función de *psicopompo* otorgada al arcángel Miguel en el *Libro del Apocalipsis* lo convirtieron en el protector de las almas, por lo que su presencia está absolutamente justificada y relacionada con la sepultura del arzobispo Sescomes, que se sitúa justo debajo de esta tortera.

9.3.4. *La coronación de la Virgen*

Por último, el ábside de la capilla está timbrado por la escena de la coronación de la Virgen, el acontecimiento de la vida celestial de María que cierra el ciclo de su muerte y glorificación (fig. 1/136). Este tema se desarrolló en el gótico, constituyendo, según afirmó Verdier, la señal inequívoca de una nueva cultura y una nueva sociedad, en la que las cuestiones teológicas adquieren una dimensión más humana y, al mismo tiempo, más racional²¹⁰⁵. Para Mâle, este episodio pudo ser concebido iconográficamente por Suger en una de las vidrieras de la galería superior del coro de Notre-Dame²¹⁰⁶ donde todavía en el siglo XVIII podía distinguirse, en términos de Levieil, una especie de Triunfo de la Virgen, de modo que la Coronación de la catedral de Senlis, considerada la más antigua de Francia, se habría inspirado en la parisina²¹⁰⁷.

²¹⁰³ Serrano, "Memòria i evocació", p. 275.

²¹⁰⁴ Español, "Culte et iconographie", p. 180.

²¹⁰⁵ Verdier, P. *Le couronnement de la Vierge. Les origines et es premiers développements d'un thème iconographique*. Montréal, 1980, p. 9.

²¹⁰⁶ El mismo Mâle recuerda que, conforme al moje Guillaume, biógrafo de Suger, el abad había regalado magníficas vidrieras a la catedral de París: Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle*, p. 183.

²¹⁰⁷ El autor además justifica la pronta aparición de este tema en los mosaicos de la cúpula del ábside de Santa Maria in Trastevere, en Roma, también del siglo XII, por un encuentro entre el abad y el papa Inocencio II, a instancias de quien fue realizado dicho mosaico. Mâle piensa que el tema pudo llamar la atención al pontífice y ordenar su reproducción, lo que explicaría que un tema tan fructífero en Francia durante el siglo XIII fuese completamente inexistente en Italia hasta 1296, cuando vuelve a figurarse en un mosaico de Santa Maria Maggiore, también en Roma: *Ibidem*, pp. 184-185.

Sin embargo, las fuentes apócrifas referidas a la dormición y a la ascensión de María se conocen desde el siglo III, pues al no subsistir datos históricos ni referencias bíblicas sobre el tema²¹⁰⁸ las comunidades cristianas orientales forjaron pronto algunas leyendas apócrifas con el propósito de construir una historia oficial del tránsito y la glorificación celestial de la *Theotokos*. A modo de ejemplo citaré el *Liber Requiei* del siglo III; el *Transitus Beatae Mariae*, escrito presuntamente en el siglo IV por el obispo Melitón de Sardes y popularizado en Occidente por Gregorio de Tours (593), san Juan Damasceno (760) y, más tarde, por Jacobo de la Vorágine en su *Leyenda Dorada*; o el *Apocryphus Liber de Dormitione*, del siglo VI; además de las incontables copias y versiones derivadas que han generado numerosas variantes²¹⁰⁹.

De acuerdo con Verdier, en el orden histórico de las teofanías, la coronación viene inmediatamente después del Juicio Final, al que completa y consume²¹¹⁰. Es la apoteosis de la humanidad redimida al final de la perspectiva escatológica, pero también pertenece a un ciclo de metáforas e imágenes que pretendían expresar fuera del tiempo histórico el misterio de la unión de Cristo y la Virgen. Los teólogos griegos reconocieron en la Virgen no solo a la intercesora, sino también a la que, por medio de su glorificación, sublima la naturaleza humana en el Hijo y participa en su reinado en el orden visible e invisible. Sin dejar de ser una aparición de orden transcendental, este acontecimiento se ubicó iconográficamente junto con otros episodios temporales como son la Dormición de la Virgen y su resurrección anticipada, concebida primero como una ascensión privilegiada de su ser espiritual y en Occidente, a partir del siglo XI, como una ascensión integral que implicaba la reunión en cuerpo y alma²¹¹¹. De hecho, la corona colocada sobre la testa de la Virgen es, afirma Azcárate, el símbolo de la recompensa final y del triunfo celeste, pues la realeza es una prerrogativa funcional de María y precisamente uno de los fundamentos en los que se apoya la explicación teológica de la resurrección anticipada de su cuerpo²¹¹². De este modo, la representación de su coronación como punto culminante de su vida al completar la resurrección del alma, significa la definitiva resurrección del cuerpo porque “la soberanía regia, como dignidad suprema, solo puede recaer dignamente en una persona plena e íntegramente constituida”²¹¹³.

En la transformación del tema de su realeza, anteriormente plasmado como *Maiestas Mariae*, y el éxito que alcanzó el asunto de su coronación se debe fundamentalmente, según Verdier, a dos razones doctrinales²¹¹⁴. Se explica, en primer lugar, porque desde finales del siglo XI, las dudas que existían sobre su ascensión corporal inspiradas en una carta atribuida a san Jerónimo, fueron suplantadas por la creciente y taxativa afirmación de la doctrina ascencionista, que se considera promovida el Pseudo-Agustín

²¹⁰⁸ Si bien existen algunos pasajes en el Antiguo Testamento en los que se advierte una clara alusión al tema de la Coronación, siendo Betsabé (1 Reyes 2, 19) y Ester (Ester 2, 19) las prefiguradas más claras. Asimismo, la mujer coronada de estrellas del Apocalipsis también podría entenderse como una alusión a la Virgen reina de los cielos (Ap 12, 1): Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 2/1, p. 644.

²¹⁰⁹ Para un listado más extenso y completo de los textos apócrifos ascencionistas véase: Salvador, J.M. “La Puerta Preciosa de la catedral de Pamplona. Interpretación iconográfica fundada en fuentes apócrifas”. *Eikón/Imago*, 2 (2012), p. 6.

²¹¹⁰ Verdier, *Le couronnement de la Vierge*, p. 9.

²¹¹¹ *Ibidem*, p. 13.

²¹¹² Azcárate de Luxán, M. “La coronación de la Virgen en la escultura de los tímpanos góticos españoles”. *Anales de la Historia del Arte*, 4 (1994), p. 355.

²¹¹³ Bover, J.M. *La Ascensión de María*. Madrid, 1951, p. 273. Cfr. *Ibidem*.

²¹¹⁴ Verdier, *Le couronnement de la Vierge*, p. 14.

en su texto anónimo *De Assumptione beatae Mariae Virginis*²¹¹⁵. El segundo motivo deriva de la nueva interpretación que se le dio al *Cantar de los Cantares*, cuyo sentido eclesiológico fue sustituido por una lectura específicamente mariológica, por lo que la esposa del Cantar dejó de ser identificada con la abstracta e impersonal figura alegórica de la Iglesia para serlo con la concreta e individual persona de la Virgen²¹¹⁶. Este cambio, conforme a Verdier, fue sin duda determinante, pues reúne en un triple vínculo la mística de María, esposa de Cristo e invitada por él a su triunfo, la liturgia de la fiesta de la Asunción, alimentada a su vez por las imágenes y metáforas líricas del Cantar, y las narraciones apócrifas que habían iniciado el proceso asuncionista²¹¹⁷. Así pues, afirma, la coronación se convirtió en la marca inequívoca del triunfo de la creencia en la asunción integral de la Virgen, en cuerpo y alma.

Aunque en la Iglesia oriental el título de reina otorgado a María es muy antiguo, no existen representaciones del tema de la coronación, por lo que es sin duda una creación occidental que se difunde de forma paralela al auge que adquiere el culto mariano y su papel activo como corredentora, en función del reconocimiento de su divina maternidad. Para Azcárate, esto justificaría que las primeras representaciones de la coronación se encuentren asociadas al tema de la Anunciación²¹¹⁸, y esto es lo que observamos en la capilla tarraconense, donde en los ángulos de la cabecera se colocaron esculturas de bulto redondo de una Anunciación y una Visitación, además de dos parejas de Vírgenes. De forma general, la Coronación comenzó a representarse en los tímpanos de las fachadas, lugar reservado para la representación de las teofanías en el exterior de la iglesia, de las catedrales y abadías del norte de Francia, desde donde el tema se extendió por toda Europa²¹¹⁹. En nuestro caso, la escena fue escogida, como ha quedado dicho, para timbrar el ábside de esta espectacular capilla.

La fórmula iconográfica aplicada en esta clave de bóveda, en la que es el propio Jesús quien coloca la corona sobre la cabeza de su Madre, comenzó a individualizarse a finales del primer tercio del siglo XIII y fue la que tuvo una mayor difusión en el arte medieval²¹²⁰. El acontecimiento destaca sobre un fondo de traperías que sostienen tres ángeles mientras otros dos, uno a cada extremo y en primer plano, la iluminan con sendos cirios. Sobre un trono de escaño decorado con molduras en la parte superior y relieves que imitan ventanales trilobulados góticos en la inferior²¹²¹, Cristo, sentado a nuestra derecha, corona a la Virgen mientras sostiene un orbe que está dividido en tres segmentos. Se presenta ataviado con túnica y manto, sujetado por un broche romboidal, barbado y con larga melena rizada que cae sobre sus hombros. La Virgen, en el lado izquierdo, viste también túnica y manto atado por el mismo cierre que el de su hijo, y se exhibe con las manos unidas ante el pecho en actitud orante mientras inclina la cabeza para ser coronada. Los cinco ángeles que completan la escena

²¹¹⁵ Pseudo-San Agustín. *De Assumptione beatae Mariae Virginis Liber unus Incerti auctoris ac pii*. PL 40, col. 1141-1148. Cfr. Salvador González, J.M. “La iconografía de La Coronación de la Virgen en la pintura italiana bajomedieval. Análisis de casos”. *Eikón/Imago*, 3 (2013), p. 6.

²¹¹⁶ Para un estudio más profundo y completo del tema véase: Verdier, *Le couronnement de la Vierge*, pp. 81-112.

²¹¹⁷ *Ibidem*, p. 14.

²¹¹⁸ Azcárate, “La coronación de la Virgen”, p. 356.

²¹¹⁹ Verdier, *Le couronnement de la Vierge*, p. 14.

²¹²⁰ De forma general, en los siglos XIII y XIV la Virgen suele estar sentada junto a Cristo, mientras que en el XV, se arrodilla frente a su Hijo para ser coronada: Azcárate, “La coronación de la Virgen”, p. 358.

²¹²¹ Según Azcárate, la presencia de tronos rematados por doseles y con decoración arquitectónica podrían aludir a la Jerusalén Celestial, como se deduce de algunas referencias bíblicas: Azcárate, “La coronación de la Virgen”, p. 360.

presentan facciones infantiles, con el pelo corto y rizado e imberbes. Salvador, en referencia al estudio de esta escena en la *Puerta Preciosa* de la catedral de Pamplona, propuso que la presencia del misterioso lienzo que levantan tras Cristo y la Virgen, casi en voluntad de querer cubrirlos o arroparlos, estaría dotado de un claro propósito cargado de significado, pues no sería una simple tela decorativa, sino el sudario de María con el que los ángeles la levantan de su sepulcro para llevarla en cuerpo y alma al Cielo²¹²². Quizá el maestro o el autor intelectual del conjunto escultórico tarraconense quiso evocar al conocido modelo de la ascensión de María, como se observa en los pórticos de las catedrales de Senlis, París o Chartres, entre otras²¹²³. De este modo, como en Pamplona, la escena en su conjunto podría representar no solo la Coronación de la Virgen, sino también su Asunción corporal tras su resurrección anticipada.

9.3.5. Las supuestas pretensiones del arzobispo Sescomes

Llegados a este punto, huelga decir que la elección de la Coronación de la Virgen en lugar de cualquier otra teofanía como iconografía culminante del conjunto escultórico que conforman las claves de bóveda, a mi entender, no fue casual. En relación con este tema es conveniente tener en cuenta el reciente estudio de Boto y Serrano sobre las yacentes episcopales de Juan de Aragón y, precisamente, de Arnau Sescomes en la sede Tarraconense²¹²⁴, en las que han visto una clara declaración de intenciones en la averiguación teológica relativa a la posibilidad de que los justos vean a Dios tras su muerte, idea que el Patriarca defendía y que es posible advertir en su sepulcro²¹²⁵. Este complejo y duradero debate teológico fue zanjado el 29 de enero de 1336, cuando Benedicto II emitió la bula *Benedictus Deus* que establecía que las almas puras eran capaces de ver la esencia divina *nude, clare et aperte*, antes del Juicio Final como retribución inmediata al alma de los bienaventurados tras la muerte corporal²¹²⁶. Aunque el arzobispo Juan de Aragón, quien participó en el debate a favor de la *Visio Dei*, falleció antes de aclararse la cuestión, quien fue sucesor, Arnau Sescomes, con quien habría mantenido estrechos vínculos a lo largo de su carrera, habría sido el autor intelectual de su sepulcro erigido en una fecha muy cercana a 1336²¹²⁷. Sescomes, seguramente conocedor de las cláusulas de la *Benedictus Dei*, sabía que tras superar el juicio individual su alma podría gozar de la *Visio Dei*, como se deduce también de su tumba en la que se efigia con los ojos abiertos²¹²⁸. De este modo, rodeado de santos y vírgenes que mediarían por él y presenciarían su ingreso en el

²¹²² Salvador González, J.M. “La *Puerta Preciosa*”, p. 41.

²¹²³ Conforme al autor, el hecho de que el paño arroje a Cristo no supone ningún inconveniente en la lectura, pues no son pocas las imágenes de la Asunción en que se le ve elevándose hacia el cielo, mientras lleva en sus brazos a su madre. A modo de ejemplo cita una miniatura de la Dormición de María, del Evangelario de Enrique II, fechado hacia 1007-1012, que se conserva en la Staatsbibliothek de Munich, y otra de la *Assumptio Sanctae Mariae*, un antifonario del siglo XV de la iglesia de San Frediano en Lucca: Salvador, “La *Puerta Preciosa*”, p. 42.

²¹²⁴ Boto; Serrano, “Las yacentes episcopales”, pp. 175-207.

²¹²⁵ *Ibidem*, pp. 184-192, donde, además, ofrecen una extensa bibliografía.

²¹²⁶ La bula transcrita se encuentra en: <https://www.vatican.va/content/benedictus-xii/la/documents/constitutio-benedictus-deus-29-ian-1336.html> [consultado por última vez el 30/09/2021].

²¹²⁷ Así lo ha considerado Español en un reciente estudio: Español Bertran, F. “El sepulcro de Joan d’Aragó a la catedral de Tarragona. Un aixopluc de marbre en el context de la Beata Stirps”. *Lambard. Estudis d’art medieval*, 27 (2016-2018), pp. 153-186.

²¹²⁸ Este detalle ha sido alertado por Boto y Serrano, según indica el perfil de los ángulos exteriores de sus párpados, un rasgo que no se encuentra en las lápidas de sus antecesores: Boto; Serrano, “Las yacentes episcopales”, p. 195.

Cielo, le permitirían también visionar directamente la teofanía inmediatamente posterior al Juicio Final, la Coronación de la Virgen, pues conforme a la tesis dominica canonizada en 1336 y en términos de Bynum, ninguna otra *visio Dei* vendrá a sustituirla después del Juicio²¹²⁹.

Por otro lado, creo que es especialmente llamativo el discurso virginal que también adquiere todo el conjunto iconográfico desplegado en la capilla, una virtud fuertemente valorada por la iglesia y que se reafirmó en la Edad Media. En las claves de bóveda, Tecla, así como Úrsula y las 11.000 vírgenes, se presentan como un paradigma ideal de virginidad triunfante y martirio espiritual, cuyo ejemplo a seguir fue María, la Virgen por excelencia, y modelo para doncellas y mancebos²¹³⁰. La presencia de san Pablo junto a la patrona tarraconense puede explicarse en este mismo contexto, pues el entusiasmo por la castidad y la contingencia es precisamente un continuo en los *Acta Pauli et Tecla*²¹³¹. Esta decoración desplegada en las claves se relaciona con la de los capiteles sobre los que descansan el arco de triunfo y el fajón, donde se figuran los pupitres de los evangelistas acompañados de sus símbolos, y con la procesión de santas y temas marianos representados sobre las ménsulas a modo de peanas situadas a la altura de los ventanales. La única escena que podría parecer discordante es la de la clave de bóveda del fajón, en la que el Arcángel Miguel lucha contra el dragón pero, en realidad, encaja en el programa. Cabe recordar que esta batalla narrada en el Apocalipsis, ocurre inmediatamente después de la aparición de la mujer envuelta en el sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas en la cabeza, imagen que se ha identificado con la Virgen María y la Iglesia, a quien el dragón quería atacar para devorar al hijo que iba a dar a luz²¹³². De este modo, el Arcángel se presenta como *princeps militiae angelorum*, defensor de la Virgen, y como extensión de la virginidad, así como de la Iglesia romana: *custos Ecclesiae romanae*²¹³³.

Así pues, este discurso no fue casual, pues como he procurado justificar en las líneas precedentes, los santos y santas que aparecen en la decoración escultórica y pictórica de la capilla tienen también una función mediadora que adquiere pleno sentido al relacionarse con la presencia del sepelio de Sescomes. Añadiré que en 1336 el

²¹²⁹ Bynum, C.W. *The resurrection of the body in Western Christianity, 200-1336*. Nueva York, 1995, p. 285. Cabe añadir que, en referencia al sepulcro del Patriarca, Boto y Serrano han afirmado que Juan de Aragón, en el relieve de su alma, estaría viendo a la Primera Persona y no a la Segunda, ya que no se representan los estigmas de la Pasión de Cristo, quien reina en el cielo como Dios y Hombre hasta la Parusía: Boto; Serrano, “Las yacentes episcopales”, p. 191. En el caso de Sescomes, puede aplicarse la misma visión, pues en la clave de bóveda Cristo, despojado de cualquier atributo de la Pasión, sostiene el *Orbis Terrarum* manifestando así su soberanía sobre la Humanidad que se hace extensible a María, a quien corona.

²¹³⁰ Ugalde, *Una mirada al cielo*, p. 162.

²¹³¹ Recordaré que fue precisamente un discurso sobre la virginidad que Pablo predicaba en casa de Onesíforo lo que cautivó a Tecla y la llevó a convertirse al cristianismo (Ac 5:10).

²¹³² “Apareció en el cielo una gran señal: una mujer envuelta en el sol como en un vestido, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas en la cabeza. La mujer estaba encinta y gritaba por los dolores del parto, por el sufrimiento de dar a luz. Luego apareció en el cielo otra señal: un gran dragón rojo que tenía siete cabezas, diez cuernos y una corona en cada cabeza. Con la cola arrastró la tercera parte de las estrellas del cielo y las lanzó sobre la tierra. El dragón se detuvo delante de la mujer que iba a dar a luz, para devorar a su hijo en cuanto naciera. Y la mujer dio a luz un hijo varón, que ha de gobernar a todas las naciones con cetro de hierro. Pero arrebataando a su hijo, lo llevaron ante Dios y ante su trono; y la mujer huyó al desierto, donde Dios le había preparado un lugar en el que fuera alimentada durante mil doscientos sesenta días. Después hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles lucharon contra el dragón. El dragón y sus ángeles pelearon, pero no pudieron vencer, y ya no hubo lugar para ellos en el cielo. Así pues, el gran dragón fue expulsado, aquella serpiente antigua que se llama Diablo y Satanás y que engaña a todo el mundo. Él y sus ángeles fueron lanzados a la tierra” (Ap 12, 1-9).

²¹³³ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 1/1, p. 68.

arzobispo convocó un concilio en el que se trataron cuestiones de índole disciplinaria y de culto, como el deber de residencia de rectores y beneficiados, la celebración de los oficios divinos en las catedrales y colegiadas, el cuidado para la dignidad de hospitales y hospicios y, precisamente, los reincidentes en concubinato²¹³⁴. De hecho, en las constituciones sinodales, las dos primeras que aparecen tratan especialmente el tema bajo el título: *Contra clericos ludentes ad ludum taxillorum* y *Contra clericos concubinarios, et eorum concubinas*²¹³⁵. Este hecho, junto a la vasta cultura y conocimiento que se atribuye a Arnau Sescomes²¹³⁶, me llevan a defender la hipótesis de la voluntad del arzobispo de construir un discurso de férrea defensa de la virginidad y castidad a través del programa iconográfico inserto en su capilla que, además, era una condición de la resurrección.

9.4. La capilla de Santa Maria dels Sastres de la catedral de Santa Tecla de Tarragona: un espacio espectacular con “bóveda anicónica”

El altar de Santa Maria, conocido actualmente como capilla de Santa Maria dels Sastres está ubicado en el absidiolo norte de la cabecera de la catedral de Tarragona (fig. 2/141a). A pesar de la rica decoración que ostenta²¹³⁷, para este estudio es especialmente relevante por su función de parroquia y por el hecho de que los laicos acudían con cierta periodicidad²¹³⁸. De acuerdo con Sureda, este espacio asumía importantes celebraciones como el rezo de la vigilia de Navidad, que se desarrollaba entre el coro, el altar mayor y la capilla de Santa Maria, y era seguida por multitud de fieles; la Misa del Gallo, para la que se decoraba el altar con ornamentos blancos y se celebraba la primera misa llamada *in galli cantu*; la Misa matutina o *prima misa* de Pascua, con la Comunión General; la bendición de las velas en la Candelaria; y la Adoración de la Cruz por parte de las mujeres el Viernes Santo, pues los hombres lo hacían en el altar mayor²¹³⁹. Paralelamente, se enfatizó la dedicación mariana del ara por otras celebraciones que tenían lugar en esta capilla, como la Natividad de María, la Anunciación y la Concepción de la Virgen. En esta línea, aunque no se celebraba en su totalidad en este espacio, otra fiesta cívico-religiosa de gran envergadura fue la

²¹³⁴ Monjas Manso, L. *La Reforma eclesiàstica i religiosa de les diòcesis de la Tarraconense al llarg de la Baixa Edat Mitjana (a través dels qüestionaris de visites pastorals)*. Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra, 2005, p. 93-94.

²¹³⁵ Ambas constituciones pueden encontrarse transcritas en Villanueva, J. *Viage literario a las iglesias de España*. Vol. XX. Madrid, 1851, p. 170.

²¹³⁶ Así lo han destacado Boto y Serrano por poseer más de cuarenta libros de Agustín, Boecio, Isidoro, Aquino, Bonaventura, Durando, etc.: Boto; Serrano, “Las yacentes episcopales”, p. 194. Para un listado completo de los libros que tenía en su posesión véase: Rius, J. “L’inventari dels béns”, pp. 139-142.

²¹³⁷ Para una descripción de todo el programa escultórico y pictórico que ornamenta este espacio remito al último estudio publicado que ofrece un estado de la cuestión muy necesario: Sánchez Roig, S. “La capilla de Santa María o dels Sastres de la catedral de Tarragona: estado de la cuestión y prolegómenos para el estudio de su programa iconográfico”. En: Payo Hernanz, R.J.; Martín Martínez de Simón, E.; Matesanz del Barrio, J.; Zapaarain Yáñez, M.J. (eds.). *Vestir la arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Vol. II. Burgos, 2019, pp. 1735-1740. Aprovecho esta nota para agradecer a su autora haberme proporcionado su artículo antes de su publicación definitiva.

²¹³⁸ El de Santa Maria fue, junto al de Sant Pere, un altar utilizado para diferentes festividades dirigidas principalmente a los fieles: Sureda Jubany, M. “Romanesque Cathedrals in Catalonia as Liturgical Systems. A functional and symbolical approach to the Cathedrals of Vic, Girona and Tarragona (Eleventh-Fourteenth centuries)”. En: Boto Varela, G.; Kroesen, J.E.A. *Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe. Architecture, Ritual and Urban Context*. Oxford, 2016, p. 236.

²¹³⁹ Sureda, “Romanesque Cathedrals in Catalonia”, p. 236.

Asunción de María, que gozó de una amplia devoción popular y tuvo una especial significación urbana²¹⁴⁰. La Consuetud tarraconense indica que era *fiesta doble mayor*, cuyo *aparatu et officio decoretur cum speciali leticia in ornatu altaris Beate Marie*, ya en vigilia²¹⁴¹. La procesión se equipara y constituye, juntamente con la del *Corpus* y santa Tecla, una de las tres mayores manifestaciones de exaltación religiosa: durante su celebración se recorría las calles de la ciudad llevando una imagen yacente de la Virgen, escoltada por doce cantores que representaban los doce apóstoles²¹⁴².

Por otro lado, conviene destacar que el incomparable marco arquitectónico y ornamental que presenta Santa Maria dels Sastres la convirtieron en uno de los espacios más convenientes de la catedral para la celebración de ritos que implicaban la puesta en escena de un drama parateatral (fig. 2/141b). Originalmente la capilla se conformaba por un tramo recto cubierto por una bóveda de crucería de nervios sencillos y robustos, de perfil semicircular, y un ábside idéntico al otro colateral advocado originalmente a san Juan²¹⁴³. Sin embargo, en pleno siglo XIV, se decidió reformar el espacio substituyendo el ábside semicircular por uno poligonal de cinco paños, sensiblemente más alto que el primitivo y cubierto por una bóveda de media estrella, conformada por siete claves menores, que tienen forma de cupulitas hexagonales y que todavía hoy dos de ellas conservan los ganchos de los que debían de colgar elementos de iluminación, y una clave mayor formada por un hexágono tallado en alto relieve, perforado y enmarcado por una orla decorada con estrellas (fig. 2/144a-2/144h)²¹⁴⁴. Estos elementos no pueden desvincularse del exterior de la capilla donde, en medio de la cubierta, existe un pináculo circular de interior vacío con un orificio en el suelo que comunica y atraviesa la clave mayor de la bóveda (fig. 2/146b). Según ha concluido la historiografía más reciente, este espacio fue ideado para albergar un torno y los mecanismos necesarios para poder subir y bajar, mediante una cuerda, algún tipo de ingenio escenográfico que debió de usarse en algún drama parateatral²¹⁴⁵.

Aunque no hay ninguna noticia que pueda confirmarlo, se sospecha que la celebración de Pentecostés, que conmemoraba la venida del Espíritu Santo, se desarrollaba precisamente en esta capilla²¹⁴⁶. La solemnidad incluía un acto litúrgico cargado de teatralidad, habitual en muchos templos europeos y peninsulares: mientras se entonaba el himno *Veni Creator Spiritus*, los monaguillos vestidos de ángeles y colocados en un lugar elevado, arrojaban hojas de encina, rosas, obleas y estopas encendidas, como símbolo de los dones y la inspiración otorgada a los

²¹⁴⁰ Tomás, *El culto y la liturgia*, pp. 130-131.

²¹⁴¹ Rico; Masip, “La Catedral de Tarragona”, p. 320.

²¹⁴² Para una descripción completa de la procesión por la ciudad véase: Tomás, *El culto y la liturgia*, pp. 132-134.

²¹⁴³ Sobre la elección de estos santos a quienes se dedicaron originalmente los altares de la catedral tarraconense véase: Sureda, “Romanesque Cathedrals in Catalonia”, pp. 234-237.

²¹⁴⁴ Sobre el proceso constructivo y el estudio de su bóveda de crucería remito al epígrafe 4.2.5. *La construcción de las capillas del siglo XIV* de la presente tesis doctoral.

²¹⁴⁵ Esta hipótesis fue sostenida por primera vez por Buttà, Conejo y Bazzocchi en su intervención “La capella de Santa Maria dels Sastres de la catedral de Tarragona: arquitectura, devoció mariana i decoració”, en el *International Medieval Meeting Lleida*, celebrado en la Universitat de Lleida, el 27 de junio de 2012. Posteriormente ha sido publicado en: Conejo Da Pena, A. “Exordis de les formes flamejants en el gòtic català: un problema irritant”. En: Terés, R.M. (ed.). *Catalunya i l'Europa septentrional a l'entorn de 1400: Circulació de mestres, obres i models artístics*. Roma, 2016, p. 232. Rico; Masip, “La Catedral de Tarragona”, p. 317.

²¹⁴⁶ Así lo defienden Conejo, “Exordis de les formes flamejants”, pp. 228-233. Rico; Masip, “La Catedral de Tarragona”, pp. 316-317.

apóstoles, mientras los clérigos recitaban palabras en latín, hebreo y griego²¹⁴⁷. Todo ello se acompañaba por pirotecnia y música que simbolizaban el estruendo de la venida del Espíritu Santo. Se han conservado testimonios escritos de 1462²¹⁴⁸, 1472²¹⁴⁹, 1479²¹⁵⁰, 1485²¹⁵¹ y 1487²¹⁵² en los que se documenta los gastos ocasionados por la celebración de Pentecostés, que aluden al disparo de cohetes y al lanzamiento de estopas encendidas, rosas y retama²¹⁵³. Incluso a finales del siglo XV se mandó construir un cielo desde donde aparecería la paloma del Espíritu Santo: *Per adobar lo cel per fer la Colometa a Cinquagèsima*²¹⁵⁴, elemento asociado a un torno para elevarlo: *Item pos en data XVII sous que pagui a mestre Pere lo Fuster e an Johan Palejà p(er) quatre jornals q(ue) obraren en lo torn p(er) pujar los cels on va la Colometa e 3 sous p(er) la fusta*²¹⁵⁵. Según describen Rico y Masip, el palomo de artificio bajaría envuelto de todo tipo de cohetería y acompañado de un candelabro circular con las doce lamparillas en alusión a las lenguas de fuego y bien ornado con oropeles, papel, algodón y ramaje debidamente cosidos y claveteados²¹⁵⁶. La balaustrada accesible que recorre la capilla permitiría la colocación de los monaguillos vestidos de ángeles y el lanzamiento de las hojas lo que junto con la existencia del pináculo de interior vacío, les lleva a considerar la capilla dels Sastres como el lugar de celebración de esta festividad (fig. 2/141a). De hecho, cabe recordar que la clave de bóveda está decorada por estrellas en bajo relieve que podrían interpretarse como el cielo del que desciende el Espíritu Santo (fig. 2/144a)²¹⁵⁷.

No querría terminar este apartado sin añadir que en la iglesia parroquial de santa Maria de Montblanc, existe en la cabecera una capilla dedicada precisamente al Espíritu Santo (fig. 2/338a). Sus muros, nervios y capiteles presentan escudos de armas con fajas vibradas de la familia Anglesola y un castillo con cinco torres almenadas o una torre almenada con cuatro ventanas, todavía hoy sin identificar (fig. 2/338d y 2/338e)²¹⁵⁸. Su clave de bóveda está desprovista de cualquier ornamentación

²¹⁴⁷ Rico; Masip, “La Catedral de Tarragona”, p. 316.

²¹⁴⁸ *Item pos en data Cinquanta sous q(ue) doni al senyor Matheu Johan Specier p. la polvora e esclaidos als. jochs grases que serviren a cinquagesima. Item al seny. en Sendra sis sous p(er) los cascavells. Item an Marta Martí tres sous VIII diners p(er) murta e ginesta*: Tomás, *El culto y la liturgia*, p. 114, nota 329.

²¹⁴⁹ *P(er) los fochs e grech sis de la festa de Cinquagesima*: Ibidem.

²¹⁵⁰ *Item mes pos en data XXIII sous p(er) los cobets q(ue) serviren a la festa de Cinquagesima fets p(er) Manthoni Johan specier*: Ibidem.

²¹⁵¹ *Item mes pos en data p(er) la festa de Cinquagesima p(er) la Coloma p(er) XII dotzenes de fochs e dues dotzenes de tronades e hun tronador gros p(er) la coloma e aygua ardent p(er) les metxes p(er) metre en lo rotlo suma p(er) tot II lliures V sous*: Ibidem.

²¹⁵² *Item pos en data trenta cinch sous p(er) la colometa a cinquagesima an Miquel Johan sperter p(er) cobets VIII dotzenes tronades a rao de II sous VI dotzena e una dotzena de tronades grosses, e dos molt grosses, e per lo coto p(er) les metxes e aygua ardent e polvora p(er) tot I lliure XV sous*: Ibidem, nota 328.

²¹⁵³ Todas estas noticias se recogen en el manuscrito *Llibre de l'obra de la catedral de Tarragona (1335-1487)*, conservado en el Archivo Capitular de la Catedral de Tarragona, caps 52, núm. 169.

²¹⁵⁴ Concretamente se encuentra en las cuentas del año 1484 del *Llibre de l'obra de la catedral de Tarragona (1335-1487)*, en las que también consta *Item mes pos en data cinch liures dos sous e quatre que pagui an Miquel Bargueta esperter p(er) cobets e ayguardent e metges*: Tomás, *El culto y la liturgia*, p. 113.

²¹⁵⁵ Este pago puede leerse en las cuentas de 1485: Archivo de la Catedral de Tarragona. *Administración de la Obra 1335-1487* 116. Cfr. Tomás, *El culto y la liturgia*, p. 113. Se han hecho eco: Conejo, “Exordis de les formes flamejants”, pp. 228-233. Rico; Masip, “La Catedral de Tarragona”, p. 316-317.

²¹⁵⁶ Rico; Masip, “La Catedral de Tarragona”, p. 316.

²¹⁵⁷ Esta interpretación ya la insinuó Conejo, “Exordis de les formes flamejants”, p. 233, nota 151.

²¹⁵⁸ La heráldica de los Anglesola se explica por su implicación en la construcción de la capilla y por la fundación de dos beneficios dedicados al Santo Espíritu. El primero fue instituido por Guillem d'Anglesola en su testamento de 1343; el segundo por Pere d'Anglesola el 12 de junio de 1348. Años más tarde, consta un tercer beneficio de la misma advocación costeadado por Margarida de Guillem Miralles el 30 de julio de 1395.

figurativa²¹⁵⁹ pero presenta en el centro de la tortera un orificio, enmarcado por una cenefa vegetal y una filigrana cuadrilobulada con lirios en los vértices que, a mi modo de ver, puede ser especialmente revelador (fig. 2/338b y 2/338c). Esta perforación pudo acoger algún tipo de postizo de madera o piedra que representaría al Espíritu Santo, o, como en el caso de Tarragona, podría haberse usado para representar algún tipo de parateatro litúrgico como el descenso de *la Colometa* durante la festividad de la Pentecostés. La imposibilidad de acceder a la parte alta de la bóveda, no me ha permitido avanzar en esta consideración²¹⁶⁰, pero las concomitancias con respecto a la sede tarraconense permiten, cuanto menos, hipotetizar sobre un uso paralitúrgico similar.

²¹⁵⁹ Únicamente fueron esculpidos en el cuerpo cuatro escudos como los descritos: Felip, “L’església gòtica de Santa Maria”, pp. 92 y 100-101.

²¹⁶⁰ Si bien es posible acceder y pasear sobre la techumbre de estas capillas, actualmente presentan un aspecto que no se corresponde al original debido a restauraciones modernas.

10. A MODO DE CONCLUSIÓN

Desde la Antigüedad la bóveda fue reservada casi exclusivamente a aquellos edificios que estaban revestidos de un carácter sacro, lo que le confirió un carácter simbólico: la representación del cielo. Como ya advirtió Ugalde, la profusión y desarrollo de cúpulas y cubiertas abovedadas ha sido considerada como una simple evolución de la capacidad técnica arquitectónica, pero la decoración de carácter astrológico y celestial que exhiben la mayoría de ellas lleva a pensar que el simbolismo de la cúpula como una semiesfera celestial pudo tener cierta influencia en su avance y perfeccionismo. El cristianismo retomó y adoptó la tradición según la cual se relacionaban las cúpulas, los ábsides semiesféricos o las formas abovedadas afines con una visión del cielo, permaneciendo esta significación casi invariable en época medieval y perdurando prácticamente sin grandes cambios hasta nuestros días.

Con la aparición de las primeras bóvedas de crucería se puso fin a la costumbre de policromar las vastas superficies que ofrecían las bóvedas de cañón y se adoptó una nueva práctica decorativa que se centró en las claves y sus aledaños, un fenómeno que se mantuvo vigorosamente mientras se empleó este tipo de cubierta. Sorprendentemente, pese a su riqueza iconográfica, la gran mayoría de estas piezas han pasado prácticamente desapercibidas, cuanto menos en los edificios religiosos que comprendían la diócesis de Tarragona entre los años 1150 y 1350. Excepcionalmente, algunas de ellas han sido objeto de estudio como complemento en otras investigaciones, bien como elemento arquitectónico o bien decorativo, como las que timbran la sala capitular del monasterio cisterciense de Poblet, cuyo análisis en la reciente *Enciclopedia del Románico* solo ofrece una descripción iconográfica. Es por esto que, una vez finalizado el estudio de las de carácter sacro, quiero volver a insistir en la revolución que supuso la idea de poblar de escultura las cubiertas de los edificios y, especialmente, de aquellos destinados al culto. Independientemente del tema iconográfico que exhiben, las torteras pueden plasmar un significado simbólico y ofrecer información sobre lo que ocurría en los templos tarraconenses entre los años 1150 y 1350. De ahí que en las líneas que preceden a estas conclusiones se haya evitado ofrecer una simple descripción de las imágenes y se haya procurado investigar su contexto, los conceptos e ideas de los que pueden ser expresión, su función, si es que la tiene, y la supuesta relación que pudo existir con el espacio que timbran.

En este sentido, recordaré los tres aspectos que, conforme a Baschet, deben tenerse en cuenta en la relación entre las imágenes y el lugar ritual, pues en el caso de las claves de bóveda se cumplen sin ninguna excepción: que la decoración exalta el valor sagrado del lugar ritual, independientemente de su contenido temático u ornamental; que puede poner de manifiesto las jerarquías o las divisiones internas y polaridades del propio espacio eclesiástico; y que puede establecer una coincidencia específica entre la imagen y el acto ritual realizado justo en el mismo sitio donde se exhibe.

Imagen

En los edificios religiosos de la diócesis de Tarragona fueron pocas las claves de bóveda que no recibieron decoración, bien escultórica, bien pictórica, ejecutada en la misma pieza pétrea o en sus aledaños. Estos elementos arquitectónicos se convirtieron en el soporte idóneo para pasmar en ellos temas de carácter vegetal, geométrico,

zoomórfico, astrológico, heráldico y sacro, algunos muy simples y otros más complejos como ha podido observarse en el presente capítulo. En las primeras bóvedas de crucería la temática desarrollada en las torteras se redujo a algunas flores, acaso con la única finalidad de ornamentarlas, aunque también se cree que podrían haber tenido un significado simbólico y aludir a la vegetación paradisíaca o al cosmos ordenado. A modo de ejemplo, recordaré las dos claves de bóveda de los tramos inmediatos a los ábsides laterales de la catedral de Tarragona: en el del lado norte, se exhiben cuatro hojas de acanto trabajadas haciendo uso del trépano que se encierran en sí mismas conformando una cruz griega; y, en el del lado sur, una flor de tres corolas superpuestas, cada una de cuatro pétalos carnosos y con el perfil decorado con líneas ondulantes. En mi opinión, y en sintonía con los últimos estudios de Sánchez Ameijeiras, estos elementos fitomorfos podrían interpretarse como dos cuerpos celestes, una percepción que incrementaría por las lámparas que seguramente colgaban de las argollas que todavía conservan estas claves, pues la luz de los cirios incidiendo a través de las pequeñas perforaciones y los perfiles ondulados de los relieves reproduciría el cintilar de las estrellas.

No obstante, las claves comenzaron rápidamente a ser decoradas también con motivos heráldicos, figurados e historiados, y a estar enmarcadas por un marco ornamentado que les confirió singularidad y valor propio. En este sentido, es conveniente destacar la incuestionable riqueza de las torteras tarraconenses decoradas con motivos sacros, que son las que he analizado en el presente capítulo. En ellas se figuran imágenes de Cristo-Dios, como Pantocrátor, *Maiestas Domini*, sosteniendo la Sagrada Forma, simbolizado por el Crismón y el *Agnus Dei*, y en el momento de su Ascensión; de la Santísima Trinidad; de la Virgen, con el Niño y junto al Arcángel Gabriel en la escena de la Anunciación; de los ángeles y del arcángel Miguel; y de algunos santos, como Juan Evangelista, Pedro, Pablo, los apóstoles Santiago el Menor y Felipe, Nicolás, Bernardo abad, Antonio abad, Eloy, Lorenzo, Domingo de Guzmán y Pedro de Verona, así como las santas Tecla, Catalina, Eulalia y Ágata. Igualmente se han detectado algunas iconografías extraordinarias, como la alusión al bautismo que personifica la figura sedente ubicada en el ángulo noreste del claustro de la catedral tarraconense; la posible reivindicación del arzobispo como señor de la ciudad, en la clave frente a la antigua puerta del refectorio de canónigos, también en el claustro catedralicio; y la representación del rito conocido como lo *cabasset de les claus*, que se celebraba en el cenobio de Vallbona de les Monges. Además, destacan tres programas iconográficos conformados por conjuntos de claves: el ciclo redentor del claustro del monasterio cisterciense de Poblet, compuesto por una posible Anunciación, la Virgen con el Niño, la Epifanía, el Calvario, la Deposición y el Entierro de Cristo, la Anastasis o *Descensus ad inferos* y la *Visitatio Sepulchri*; el ciclo salvífico de la sala capitular, también de Poblet, que consta de una *Maiestas Domini*, la *Dextera Domini*, una venera o concha de peregrino, la *Virgo Lactans*, san Miguel *Psicopompo*, el Calvario, un serafín y dos elementos presuntamente vegetales; y el que decora la capilla de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges de la catedral de Tarragona, en el que figuran trece bustos femeninos, san Pablo y santa Tecla, san Miguel matando al dragón y la Coronación de la Virgen.

Si se observa la disposición de las figuras representadas en las torteras es posible constatar que, salvo algunas excepciones, éstas se alinean siguiendo el eje de la iglesia desde el muro occidental al ábside, bien sean las insertas en los ábsides, en las naves o

en el crucero. Sin embargo, en las bóvedas de crucería con más de una clave, la direccionalidad del eje del templo solo incumbe a la central, mientras que las secundarias siguen la pauta de los nervios que convergen en la polar. Por otro lado, en las capillas particulares abiertas a las naves laterales de los templos también se suele romper la norma que asigna la axialidad de la iglesia para adoptar la de su propio altar. Sucede, por ejemplo, en la capilla de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges de la catedral de Tarragona, cuyas claves polares fueron colocadas siguiendo el eje definido por su altar. No obstante, las secundarias se organizaron siguiendo un esquema centrípeto, es decir, con las cabezas dirigidas hacia la clave mayor. De este modo, es posible afirmar que la disposición de las figuras debió de tenerse en cuenta para que el mensaje de sus torteras pudiera ser entendido. No obstante, en algunas ocasiones su posición puede responder a lo que acontecía en los templos tarraconenses durante el período cronológico que abarca esta tesis doctoral. A modo de ejemplo, de nuevo en la catedral tarraconense, prácticamente todas las figuras representadas en las claves de las naves central y del Evangelio se presentan dispuestas con la cabeza hacia la fachada occidental, mientras que las de la nave de la Epístola, fueron colocadas al revés, es decir, con la testa hacia el ábside, una disposición que muy posiblemente respondiera a los circuitos de entrada y salida que se seguían durante las celebraciones litúrgicas.

De forma general, la iconografía sacra esculpida en las claves no ofrece excesivas dificultades para su identificación, pues muchos de los santos o personajes del Antiguo y Nuevo Testamento se figuran previstos de sus rasgos y atributos privativos o característicos. No obstante, cuando esto no ocurre, es la advocación del espacio donde se ubican o el beneficio fundado en el altar que timbran lo que ha permitido su identificación. Por ejemplo, citaré la clave de la séptima capilla de la nave de la Epístola de la iglesia de Poblet, cuyo personaje mitrado y con báculo se ha identificado con san Bernardo por la dedicación de la capilla. Asimismo, en la iglesia de Santa Maria de Montblanc ha sido posible reconocer a los apóstoles Jaime y Felipe en la bóveda de la primera capilla absidial del lado de la Epístola gracias a la advocación del beneficio fundado en su altar y que tenemos documentado. No obstante, no ocurre lo mismo con los emblemas heráldicos pues, aunque para sus contemporáneos su identificación podía ser relativamente fácil, en la actualidad puede convertirse en una tarea complicada y, en muchas ocasiones, inalcanzable, porque desconocemos el personaje e, incluso, el linaje al que las figuras y los campos se refieren.

Por otro lado, huelga decir que el predominio de las imágenes sin sentido narrativo es absoluto, pues se han recopilado muy pocos casos que presenten discursos visuales y, en los que esto ocurre, la temática es bíblica. A modo de ejemplo, prácticamente todas las torteras que presentan motivos hagiográficos exhiben al santo o santa individualizado y únicamente en un caso aparece como protagonista de algún episodio alusivo a su vida o martirio, me refiero a san Nicolás y el milagro de la resurrección de los tres jóvenes esculpido en la capilla de Sant Nicolau de la iglesia de Poblet, lo que podría explicarse por la limitación del espacio susceptible de recibir decoración en una clave de bóveda. Aún así encontramos escenas perfectamente ejecutadas y adaptadas al marco disponible, como es el caso de la Anástasis o *Descensus ad inferos* esculpida en el sexto tramo de la panda este del claustro de Poblet: Cristo, colocado a la izquierda, con un báculo rematado por el signo de la cruz que marca el centro de la composición, toma la mano de Adán para rescatarlo de las fauces abiertas

del monstruo bíblico Leviatán, que toma la forma circular de la propia tortera de modo que parece que el resto del cuerpo se esconda tras las nervaduras.

Pese a que la mayoría de estos elementos concentran la decoración en el intradós, pronto se explotaron las posibilidades que ofreció el cuerpo de la clave en los ángulos visibles de aquellas bóvedas que no eran excesivamente elevadas. En los edificios religiosos de la diócesis de Tarragona, solamente se utilizó esta parte para complementar y engrandecer el mensaje exhibido en la tortera en dos casos. Me refiero a la clave que timbraba el ábside de la iglesia de Vallsanta, en cuyo cuerpo se esculpió a la Virgen con el Niño flanqueada de un abad y una abadesa en genuflexión, y a la ubicada en la capilla de Santa Maria en la parroquia de Sant Llorenç de Rocallaura, en la que también se esculpió una Virgen con el Niño. Sin embargo, parece que el cuerpo de la clave se consideró mucho más apropiado para mostrar mediante escudos de armas la pertenencia o la promoción de aquellos espacios que timbraban, pues son numerosos los ejemplos catalogados, como muestran los del monasterio de Santes Creus, Santa Maria de Montblanc, las de los conventos de la Mercè y de Sant Francesc o las de Santa Maria del Vilet, entre otros.

La clave montblanquense que reproduce la Ascensión de Cristo en su tortera es claramente representativa para afirmar que la plasmación de un tema o un programa iconográfico en estos soportes no se distingue de ningún otro género empleado en la Edad Media, pues el esquema usado en esta escena coincide con el conocido como sirio, utilizado en las ampollas de Monza, en el Evangelio de Rábula o en el arte francés de los siglos XII y XIII, conforme a Mâle. De hecho, los artistas que las ejecutaron debieron seguir las corrientes estilísticas de cada momento y particular de cada lugar, pues se atisban conexiones con la escultura monumental, la miniatura e, incluso, con las colecciones de modelos de repertorios decorativos, como el manuscrito *Reiner Musterbuch*, en el que se recogen argumentos reconocibles en algunas de las torteras clasificadas y analizadas en esta investigación. Por otro lado, los maestros que trabajaron en el período abordado en nuestro estudio no fueron especialistas en la talla de claves, sino que también se encargaron de esculpir otras piezas arquitectónicas como capiteles, cimacios o ménsulas. Un claro ejemplo es el taller derivado del Maestro del Frontal de Santa Tecla, al que se le ha atribuido las claves de bóveda de la sala capitular del monasterio de Poblet y las de los últimos tres tramos de las naves laterales de la catedral de Tarragona. No son las únicas obras que ejecutaron sus maestros, pues por las evidentes concomitancias formales y de estilo, es posible afirmar que también se encargaron de la talla de las ménsulas y capiteles de la sala populetana, de algunos capiteles de las naves tarraconenses, de algunas laudas sepulcrales que se conservan en el Museu Diocesà de Tarragona, de los capiteles y cimacios de la fachada del antiguo Hospital de Santa Tecla y de la portada de la iglesia de Sant Ramon del Pla de Santa Maria, donde además se han encontrado motivos iconográficos muy similares a los que ostentan las claves de Poblet: la *Dextera Domini* o la *Virgo Lactans*, entre otros.

Por último, añadiré que las claves de bóveda también pudieron ser un fiel exponente de la capacidad económica de las fábricas, que se traduce en torteras de una gran calidad de factura frente a otras cuya iconografía evidencia la poca pericia de su maestro escultor.

Espacio

Como he señalado, es muy importante el lugar donde fueron colocadas muchas de las claves de bóveda en los edificios religiosos de la Tarraconense, pues tanto la iconografía que presentan como su orientación pueden revelar una programación topográfica e informar sobre el uso de los espacios que se abrían en los conjuntos arquitectónicos religiosos, así como los circuitos de paso y celebraciones litúrgicas que allí se desarrollaban. De hecho, autores como Branner, Skubizewski, Palazzo o Boto han considerado que la decoración monumental, y entre ella deben destacarse, claro está, las claves de bóveda, puede determinar zonas particulares en el espacio ritual por excelencia: la iglesia.

Un claro ejemplo es la representación de la *Maiestas Domini* que, aunque no fue un tema nuevo en sí mismo, sí lo fue su plasmación en las claves ubicadas sobre la mesa de altar después de que la iglesia elevara a dogma el misterio de la Transubstanciación en el Concilio de Letrán de 1215 y, por lo tanto, aceptara y promocionara la presencia real de Cristo en el sacrificio eucarístico. Precisamente, en la diócesis de Tarragona se han identificado cuatro torteras que exhiben una *Maiestas Domini* y que, a su vez, timbran un espacio dotado de altar: el ábside de Santa Maria de Conesa, una capilla de Sant Miquel de Montblanc y otras dos del santuario de la Mare de Déu de la Serra, también en la localidad Monblanc; a las que deben sumarse las ubicadas en las capillas del *Corpus Christi* de la catedral de Tarragona y de la citada iglesia montblanquense de Sant Miquel, donde Cristo entronizado se exhibe elevando la Sagrada Forma. Esta relación eucarística también puede extenderse a las claves absidiales que ostentan un *Agnus Dei*, símbolo por excelencia del sacrificio ofrecido durante la misa. El texto más relevante para la identificación de Cristo con el Cordero de Dios fue el Apocalipsis, en el que se presenta exaltado en el cielo, adorado por los 24 ancianos y compartiendo el trono del Padre: su presencia es esencial y representa el triunfo del Salvador sobre la muerte, por lo que es el emblema del Cristo resucitado. Es precisamente esta significación lo que explica que prácticamente todas las claves de bóveda que presentan un *Agnus Dei* en sus torteras se encuentren sobre el altar: la rememoración del cielo es mucho más explícita cuando se ubica en la bóveda y sobre el espacio donde sucede el misterio de la Transubstanciación y la posterior fracción y comunión, con lo que se establece una conexión directa entre imagen y rito. No obstante, es conveniente especificar que no fue hasta prácticamente el siglo XIV cuando los edificios de la tarraconense incorporaron en sus claves sobre el altar la imagen de la *Maiestas Domini* o el *Agnus Dei*, pues anteriormente se había optado por presentar otras escenas, como la Anunciación en la catedral, o la representación de un ángel cerofinario en el ábside del monasterio de Vallbona de les Monges. Con ello no pretendo afirmar que hasta el siglo XIV no se figurara ningún *Agnus Dei* en las claves de bóveda de la diócesis, pues se ha localizado en la panda sur del claustro de la catedral de Tarragona (*post quem* 1214), en el tercer tramo de la nave central, también de la catedral (*ante quem* 1269) o en el cuarto tramo de la nave del Evangelio de la iglesia de Santes Creus (ca. 1211-1215). Lo mismo ocurre con las representaciones de Cristo, pues, de nuevo en la catedral, se exhibe en el cuarto tramo de la nave del Evangelio un Pantocrátor bendicente (ca. 1244-1266).

La importancia del lugar que ocupan determinadas iconografías dentro del espacio eclesíástico queda nuevamente demostrada por la clave de bóveda que exhibe un

Pantocrátor en el tramo frente a la puerta central de la catedral de Tarragona, orientado, además, para ser visto frontalmente al salir de la iglesia. Como he procurado justificar, podría aludir a una metáfora en la que Cristo actúa como la puerta que abre a los fieles y repele a los infieles, aunque también puede entenderse como un mecanismo a través del cual puede alcanzarse la salvación, pues mediante la interacción física y directa con la propia puerta, es decir, con el movimiento de aquellos que cruzan el límite entrando y saliendo del templo, son recompensados con la bendición de Cristo. Asimismo, la representación de escenas hagiográficas suele situarse en espacios del interior del templo, especialmente en pequeñas capillas, donde se celebraban prácticas relacionadas con el culto al santo al que estaban advocadas.

La agrupación de imágenes no se realizaba de forma arbitraria y dependía de diferentes factores: del orden de avance de las obras, de la planta de los edificios, del tipo de crucería elegido y, en ocasiones, de la escultura anexa, pues he constatado hasta qué punto la iconografía de algunas claves es inseparable de la iconografía de los capiteles y otros elementos colindantes. A modo de ejemplo, citaré la Anunciación que debió de ocupar los dos tramos del presbiterio de la catedral de Tarragona, de la que conservamos parcialmente la figura del arcángel, y que creo que puede relacionarse con el único capitel del ábside decorado con un ciclo narrativo en el que se figura la Salvación. Compuesto por dos serafines, la Creación de Eva, la Reprobación de Dios a Adán y Eva tras el Pecado Original, las Ofrendas de Caín y Abel y, finalmente, la *Visitatio Sepulchri*, se completaría por la representación del primer acto de la Redención en las claves de las bóvedas del presbiterio. Además, conceptualmente, contrapondría a Eva, figura de la seducción en el origen del pecado, y María, considerada la Nueva Eva que libera a la humanidad de la muerte. Por otro lado y en relación con la hipótesis anterior, el cetro rematado por una cruz que sostiene el Arcángel Gabriel en la clave conservada, sintetiza en una imagen el misterio de la Encarnación y su propósito redentor, estableciendo nuevamente una relación explícita con el altar y, concretamente, con el momento del sacrificio.

Es conveniente destacar que algunos elementos esculpidos y/o pintados en las claves de bóveda pudieron tener una gran importancia en la definición de un espacio con uso litúrgico propio y sus lugares de paso, pues las diferentes puertas que conducen a estos lugares pudieron estar marcadas en relación a la función litúrgica que desempeñan: las puertas que comunican la iglesia con el claustro, en ocasiones, presentan temas inspirados en argumentos penitenciales que se relacionan con el recorrido que hacían los monjes durante las procesiones de este rito o, también, la decoración de algunas puertas que conducen a la sala capitular sugiere vínculos con la meditación sobre la vida comunitaria y sus obligaciones. A modo de ejemplo, en la diócesis de Tarragona y, más concretamente en el claustro de la catedral, destacan dos claves de bóveda cuya particular iconografía es necesario analizar en relación al espacio en el que se integran. La primera, en la que se exhibe un personaje vestido con túnica talar ceñida a la cintura y manto colgado de los hombros, descalzo y sosteniendo un libro abierto mientras alza su mano derecha ejecutando el gesto de alocución, se ubica en el ángulo noreste, en el tramo frente a la gran exedra romana reutilizada como primer baptisterio de la catedral. La disposición que presenta la secuencia de imágenes esculpidas en el pilar de este mismo ángulo y su sentido bautismal, junto a la existencia de una segunda puerta romana, todavía en uso en el

siglo XII, que comunicaba el interior del claustro con el exterior urbano y que permitiría el acceso de los laicos durante la celebración de este ceremonial, estarían subrayando las connotaciones bautismales de la galería este del claustro tarraconense. La clave de bóveda también puede entenderse en este contexto y en relación a la funcionalidad del espacio que se abre justo enfrente de su ubicación, pues el personaje figurado en la tortera ostenta tres elementos que podrían aludir a los diferentes momentos del acto de celebración del bautismo: el alba y la capa bautismal, la lectura de las Sagradas Escrituras y los pies descalzos.

La segunda, ubicada en la panda oeste del claustro, frente a la puerta del refectorio, figura una supuesta *Maiestas Domini*, coronada y vestida con palio, indumentaria propia de un arzobispo. En mi opinión, lo que se ha advertido como un nimbo crucífero representa, en realidad, las fíbulas de una mitra, lo que lo convierten en la representación de un prelado. Aunque se encuentra en un ámbito canonical, cabe recordar que algunas dependencias estaban abiertas a los laicos y a los seculares durante unos días concretos, lo que era habitual en los claustros catedralicios. Por ejemplo, para ejercer la práctica de la caridad, para celebrar algunas asambleas ciudadanas o para el desarrollo de algunas celebraciones litúrgicas, como la del *mandatum* el Jueves Santo. Asimismo, la presencia del arzobispo en el refectorio no era excepcional, pues además de las ocasiones mencionadas, podía acudir a comer a aquella dependencia a voluntad. Teniendo en consideración el contexto histórico de la ciudad y los constantes conflictos de poder de Tarragona, creo que esta imagen podría interpretarse como una reivindicación del arzobispo como señor de la ciudad ante a los canónigos y, especialmente, ante a los laicos que en determinados momentos hacían uso de esta dependencia.

Por último, también destacaré la relación que existe entre el tema iconográfico del arcángel Miguel matando al dragón y el contexto espacial pero entendido en el sentido geográfico. Ya se ha expuesto que, entre las muchas devociones y atribuciones que tuvo el arcángel, la relacionada con la población que vivía en un territorio de frontera es especialmente evocadora para entender, por ejemplo, el completo significado de la clave de bóveda del presbiterio de la iglesia de l'Espluga de Francolí. El carácter apotropaico que se le había asignado, así como su función militar y de protección, desencadenó el registro de numerosas consagraciones a san Miguel en los enclaves más estratégicos, con la finalidad de que protegiera a los defensores de los castillos en un momento en el que los avances y retrocesos en la linde con los musulmanes eran constantes. Español puso como ejemplo de este fenómeno el curso alto del río Gaià, un territorio que se abre hacia la zona de la Conca de Barberà y cuyo extremo occidental está delimitado por la Sierra de Prades, así como la cordillera que domina el Penedés y la Noguera. A medida que la colonización cristiana y la reorganización eclesiástica iba avanzando, muchas de las capillas castrales se advocaron a san Miguel, especialmente aquellas ubicadas en lugares altos. Precisamente, la villa de l'Espluga, edificada también en una cima y alrededor de un pequeño monte de la Conca de Barberà, dedicó su primera parroquia al arcángel san Miguel conforme a la documentación, iglesia que debió de ubicarse cerca, o incluso dentro, del castillo del lugar. Esta dedicación, que creo que debe relacionarse con la particular veneración al arcángel por parte de los *milites* en un contexto de frontera, se mantendría con el paso del tiempo en la fe de su población. Porque cuando decidió

realizarse un templo nuevo en época gótica, que es el que analizamos en esta tesis, mantuvo la advocación.

Liturgia

Para finalizar estas conclusiones, destacaré de nuevo la función litúrgica que desempeñan algunas claves de bóveda de la diócesis Tarraconense y que está estrechamente relacionada con el lugar en el que se encuentran: la presencia de una iconografía u otra en las torteras, en ocasiones, viene determinada por el uso celebrativo que adquiriría un espacio determinado. A modo de ejemplo, en las líneas precedentes he citado la relación entre la Eucaristía y la figuración de la *Maiestas Domini* o del *Agnus Dei* sobre un altar, es decir, sobre el espacio donde se celebra el misterio de la Transubstanciación, la fracción y la comunión, estableciendo así una conexión directa entre la imagen y el rito eucarístico. No obstante, merecen especial atención aquellas torteras en las que Cristo sostiene la Sagrada Forma, porque determina por completo el significado de la imagen y la relaciona con la celebración del *Corpus Christi*, una conmemoración creada en exaltación de la Eucaristía a finales del siglo XIII y declarada en 1316 como procesión cívica, que pronto implicó a la ciudad entera, esto es las comunidades eclesíásticas y la población, incluyendo los distintos gremios artesanales. Además, las dos torteras que figuran a la *Maiestas Domini* alzando la Sagrada Forma en la catedral de Tarragona y en Sant Miquel de Montblanc timbran una capilla dotada de carácter funerario y de un claro enaltecimiento de la familia comitente mediante la profusión heráldica en los muros, ménsulas y nervios de la bóveda. En la Sede, además, la colocación de los sepelios en el centro de la capilla, bajo la gran losa circular de granito negro dividida en tres segmentos, como corresponde al *Corpus Christi* triforme, conlleva una proyección pétreo del cuerpo de Cristo justo bajo la tortera que proclama el dogma de la Transubstanciación, recibiendo así el cuerpo de los finados por insertarse en su interior a modo de comunión inversa.

Otro ejemplo especialmente relevante, en este caso por su relación con la liturgia de carácter funerario, es el ángel cerofenario esculpido en la clave de bóveda del presbiterio de Vallbona de les Monges, pues está colocado sobre el altar mayor y los sarcófagos de la reina Violante de Hungría y de su hija, la princesa Sancha. Recordaré que, conforme a Español, las primeras liturgias hispanas que se organizaron en torno al papel de los ángeles fueron en relación a la salvación del alma en el momento de la muerte y su traslado al seno de Abraham, pues se consideraban criaturas omnipresentes en el mundo funerario por ser enemigos del diablo. De los ángeles cerofenarios se ha señalado que rendían honores a Dios, a la Virgen María y a los santos, pero también acompañaban a los cortejos fúnebres, porque se les atribuía la virtud mágica de alejar los demonios, que se creía que habitaban en lugares de muerte y corrupción. De hecho, la iglesia cristiana mantuvo la costumbre pagana de mantener encendidos cirios frente los iconos, así como de los sepulcros de los mártires como acto de honor tributado a sus reliquias y en los últimos honores profesados a los difuntos. De este modo, el ángel cerofenario esculpido en el presbiterio valbonense podría estar rindiendo honores perpetuamente a las difuntas, lo que indica, en mi opinión, que la elección de este recurso iconográfico no fue aleatoria y que debió de pensarse y realizarse en relación a la función funeraria que iba a asumir este ámbito.

En relación con los ritos fúnebres también debe mencionarse al arcángel san Miguel pues, además de protector de las gentes que vivían en un territorio de frontera, se convirtió en el protector de las almas por su cometido como *psicopompo*. Fue este contexto el motivo por el cual numerosas capillas e, incluso, algunas parroquias dotadas de función funeraria le fueron dedicadas. Precisamente, el templo gótico de Ciutadilla, advocado al arcángel, acusó desde su fundación una clara función funeraria, pues, según la documentación conservada, Bernat de Guimerà dotó a la obra con 5.000 sueldos y, al mismo tiempo, pidió ser enterrado en la parroquia con los honores apropiados, una tradición que mantuvieron sus sucesores. Por otro lado, aunque más adelante volverá a mencionarse, la sepultura del arzobispo Arnau Sescomes fue colocada en la capilla de santa Úrsula i les Onze Mil Verges justo debajo de la clave de bóveda del arco fajón, en la que se exhibe a san Miguel matando al dragón, estableciendo así una relación directa entre la imagen y la sepultura del arzobispo.

Caso ejemplar relacionado directamente con la liturgia, en este caso de los monasterios de monjas cistercienses y, más concretamente, con la específica de Vallbona de les Monges, es la clave que se localiza en el tramo sur del crucero de la iglesia. En mi opinión, dado que nos encontramos ante una figura femenina que porta unas llaves en su mano derecha, la tortera exhibe a una abadesa durante el rito de bendición. Como he procurado justificar en el texto, sabemos que el día de su entronización, además de recibir las insignias más características del cargo, en Vallbona de les Monges la nueva priora tomaba, conforme a los documentos conservados, *lo cabasset de les claus*, es decir, las llaves del monasterio y, con ellas, acompañada de dos monjas ancianas abría y cerraba todas las puertas en representación de la toma de poder. En el archivo del monasterio se han conservado dos manuscritos, aunque tardíos, que describen este momento del rito y que atestiguan su importancia, lo que me lleva a sugerir de nuevo una explícita relación entre la iconografía, la liturgia y el uso del espacio. Esta conexión, además, viene reforzada incluso con el mobiliario porque, a pesar de que está en contra de la ley común, los monasterios cistercienses colocaban su trono abacial en el lado de la Epístola.

También quería enfatizar la relación entre algunos de los elementos esculpidos y/o pintados en las torteras, los ritos litúrgicos y las procesiones solemnes de las grandes festividades que pudieron desarrollarse en los claustros monásticos y catedralicios y sus estancias anexas, que es mucho más explícita en los programas iconográficos esculpidos en conjuntos de claves. En la diócesis de Tarragona se han identificado tres ejemplos diferentes.

El primero, ubicado en el claustro del monasterio de Poblet, reproduce desde la puerta que comunica con la iglesia y en dirección hacia el antiguo locutorio de monjes, un ciclo redentor conformado por siete torteras colocadas en su mayor parte alineadas y siguiendo el eje de la galería claustral: una posible Anunciación, la Virgen con el Niño, la Epifanía, el Calvario, la Deposición y el Entierro de Cristo, la Anastasis o *Descensus ad inferos* y la *Visitatio Sepulchri*. En Poblet, la parte oriental del claustro tenía una importancia capital para la vida monástica, pues allí levantaron la sacristía al lado de la iglesia, la sala capitular, el locutorio de monjes jóvenes y las salas de monjes, convertidas actualmente en biblioteca, y en el piso alto, el dormitorio mayor.

Recordaré que, fuera de la iglesia, las manifestaciones litúrgicas más importantes fueron las procesiones, siendo el claustro el lugar procesional por definición. En Poblet, según describió el P. Francesc Dorda, las comitivas se organizaban en torno a tres estaciones: la primera, en la panda contigua al dormitorio, frente a la sala capitular y bajo estas claves de bóveda; la segunda, junto a la puerta del refectorio; y, la última, cerca de la puerta de la iglesia. Son especialmente reveladores los rituales celebrados el Jueves y Viernes Santo, relacionados estrechamente con la penitencia y la salvación, para entender la presencia del ciclo redentor de las torteras, concretamente el *mandatum*, realizado en un lugar cercano a la sala capitular, y la procesión del viernes, que se detenía justo en esta panda. De este modo, y de acuerdo con los destinatarios de estas imágenes, se ha propuesto que el ciclo que se presenta en las claves de bóveda podría ser un *exemplum* de caridad, obediencia y hospitalidad para la comunidad cisterciense de monjes y conversos, una lección y estímulo para el buen cristiano que perseguía su salvación.

En el segundo, estrechamente relacionado con el ciclo redentor, se despliegan en la sala capitular populeтана nueve relieves que aluden claramente a la Salvación: una *Maiestas Domini*, la *Dextera Domini*, una *Virgo Lactans*, san Miguel *psicopompo*, un Calvario, un Serafín, una concha de peregrino y dos motivos aparentemente vegetales que son, en mi opinión, dos cuerpos celestes. A mi modo de ver, la presencia de un ciclo salvífico en esta dependencia monástica está plenamente justificada por la función de este espacio y la práctica de diferentes celebraciones litúrgicas que se sucedían en el día a día de la comunidad y puntualmente en determinados días del año. Diariamente la comunidad acudía a la sala donde se cantaba el calendario o martirologio de la Orden y, posteriormente, se leía un capítulo de la Regla. Concluida la exposición, se procedía a la absolución de los difuntos, en el caso de que los hubiera, y a la confesión de los pecados de los monjes y conversos que lo solicitaran para ser absueltos de ellos, dos prácticas estrechamente relacionadas con la salvación y el perdón. Asimismo, cuando algún miembro de la comunidad o de la nobleza pedía ser enterrado en el cenobio, el cuerpo se disponía en esta misma sala, además de pedir la misericordia de la congregación para el finado. Además, el pavimento del capítulo sirvió como espacio de sepultura para los abades perpetuos desde los comienzos del cenobio, pese a que la primera lauda conmemorativa que se conserva en la sala es del siglo XIV. Es por ello que en un lugar que alberga ceremonias y ritos de carácter funerario como constatan las fuentes textuales, es razonable la colocación de iconografía salvífica en las claves de bóveda que lo timbran.

El tercer conjunto de claves lo alberga la capilla de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges de la catedral de Tarragona, mandada edificar por el arzobispo Arnau Sescomes en el último tramo de la nave de la Epístola con la finalidad de construir para su cuerpo y memoria un espacio funerario en el perímetro de la catedral. La capilla se compone de un tramo cubierto con bóveda de crucería estrellada y de cabecera poligonal, cuyo entramado de nervaduras culmina en dieciséis claves de bóveda: la coronación de la Virgen, san Miguel matando al dragón, san Pablo y santa Tecla y trece bustos femeninos orientados radialmente hacia las claves polares. Como ha quedado dicho, parece que la decoración de la bóveda puede ponerse en relación con el uso funerario que se le otorgó al espacio: santa Úrsula era invocada para conseguir una buena muerte; san Miguel, por su cometido como *psicopompo*, se convirtió en el protector de las almas; y san Pablo y santa Tecla, eran nombrados en las letanías de la *Ordo*

Commendarionis Animae, una plegaria del ritual cristiano en la que se pide a Dios la salvación del alma de quien le implora en sus últimos instantes de vida, mediante la invocación a varios paradigmas de salvación, fundamentalmente veterotestamentarios, entre los que se encuentran Pablo y Tecla. Sobre la Coronación de la Virgen, recordaré que en el orden histórico de las teofanías viene inmediatamente después del Juicio Final, al que completa y consuma. En mi opinión, su elección como iconografía culminante de este conjunto escultórico no fue nada casual, pues debe relacionarse con el reciente debate teológico de la *Visio Dei*, la confirmación teológica relativa a la posibilidad de que los justos ven a Dios tras su muerte y antes del Juicio Final como retribución inmediata al alma de los bienaventurados tras la muerte corporal, cuestión de la que el mitrado era conocedor. De este modo, Arnau Sescomes, rodeado de santos y vírgenes que mediarían por él y presenciarían su ingreso en el Cielo, tendría permitido visionar directamente la teofanía inmediatamente posterior al Juicio Final: la Coronación de la Virgen. No obstante, creo que es especialmente llamativo el discurso virginal que también adquiere todo el conjunto iconográfico desplegado en la capilla, una virtud que defendió este mismo prelado en el concilio que convocó en 1336, en el que se trataron cuestiones de índole disciplinaria y de culto. Este hecho, junto a la vasta cultura y conocimiento que se le atribuye, me llevan a defender la hipótesis de la voluntad del arzobispo de construir un discurso de férrea defensa de la virginidad y castidad a través del programa iconográfico inserto en su capilla.

Por último y para finalizar estas conclusiones, creo importante señalar que la decoración iconográfica dentro del espacio ritual no es siempre esencial ya que, en ocasiones, es posible que fuera la arquitectura la preparada para desempeñar un papel fundamental en la celebración de ciertas liturgias. Me refiero especialmente a la capilla de Santa Maria dels Sastres, ubicada en el absidiolo norte de la cabecera de la catedral de Tarragona. Las últimas investigaciones han corroborado que el incomparable marco arquitectónico que presenta la convirtieron en uno de los espacios más convenientes de la catedral para la celebración de ritos que implicaban la puesta en escena de un drama parateatral. Se cree que el pináculo circular de interior vacío con un orificio en el suelo que comunica y atraviesa la clave mayor de la bóveda pudo servir para albergar los mecanismos necesarios para utilizarse durante la celebración de Pentecostés y hacer descender, con una cuerda y un torno, la paloma del Espíritu Santo acompañada por música y pirotecnia.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
ICONOGRAFÍA DEL ESPACIO: LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350)
VOLUMEN I
Xènia Granero Villa

CUARTA PARTE

Conclusiones finales

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
ICONOGRAFÍA DEL ESPACIO: LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350)
VOLUMEN I
Xènia Granero Villa

1. LAS CLAVES DE BÓVEDA: CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se han analizado aspectos muy diversos fruto de la investigación llevada a cabo a lo largo de siete años que, aunque es tarea ardua, intentaré resumir lo más brevemente a modo de conclusión. Así pues, con este último epígrafe pretendo agrupar los argumentos más relevantes que han ido apareciendo a lo largo de esta tesis para ofrecer una visión global del estudio de las claves insertas en los edificios religiosos de la diócesis de Tarragona cuyas bóvedas de crucería fueron erigidas entre los años 1150 y 1350.

1.1. La base de datos y el corpus de imágenes

Para abordar el análisis se ha recopilado un total de 345 piezas que, repartidas en el período que transcurre desde 1150 hasta 1350, implican un total de 29 edificios religiosos ubicados en la diócesis de Tarragona, cuyos límites fueron variando conforme transcurría el tiempo.

Este trabajo cubre un vacío en la investigación de la historia del arte peninsular porque, pese a su incuestionable riqueza iconográfica y a toda la información de carácter transversal que aporta su análisis, pocas veces han sido objeto de un estudio exhaustivo. Lo mismo puede decirse del examen de los nervios cruceros, pues debemos recurrir a la historiografía francesa e inglesa para encontrar trabajos centrados en los diferentes tipos de perfiles que se fueron sucediendo en territorios y/o cronologías determinados. Si bien es cierto que existen las investigaciones de Kostuch, Calzada, Farrando, Ugalde y Baqué, éstas se diferencian de la aquí realizada porque abarcan el estudio de las claves de bóveda de un solo edificio (las catedrales de Barcelona y Girona y el monasterio de Santa Maria de Pedralbes), excepto la de Ugalde que se ocupa de toda la provincia eclesiástica de Vitoria, y se centra en analizar la iconografía pintada y/o esculpida en sus torteras. No obstante, los recientes estudios de Sánchez Ameijeiras se sumergen también en el posible significado simbólico de los motivos decorativos presentes en estas piezas, sobre todo en referencia a Vézelay y Santiago de Compostela. De este modo, el estudio de las claves tarraconenses me ha conducido a un trabajo pionero en su género, que aborda estas piezas también desde la disciplina de la iconografía pero poniéndolas en relación, siempre que ha sido posible, con las liturgias y el calendario pastoral que se seguía en los edificios religiosos medievales de la diócesis de Tarragona para comprender a qué responden estos recursos narrativos allí esculpidos, a quien pudieron estar dirigidos y de qué manera sus ciclos visuales contribuyeron a jerarquizar los espacios de monasterios, parroquias y catedrales. Asimismo, emprende el análisis de la morfología de las claves de bóveda y de los nervios que en ella concurren, lo que me ha permitido contrastar y plantear hipótesis sobre los procesos constructivos de los edificios que han sido objeto de investigación en esta tesis doctoral, porque las molduras y formas de los nervios, que vienen determinadas por la respectiva plantilla con la que son talladas las dovelas, le otorgan un valor estético al conjunto que también posibilita acotar cronologías conforme a los usos decorativos.

Como se ha indicado, ha sido un total de 29 edificios religiosos los que se han catalogado, los cuales se enumeran a continuación según las comarcas administrativas a las que pertenecen. En el Alt Camp se conservan claves de bóveda en el monasterio cisterciense de Santa Maria de Santes Creus, y en las parroquias de Sant Pere de Mont-ral, Sant Ramon del Pla de Santa Maria, Santa Maria de Querol y Sant Jaume de Montagut. La comarca de la Conca de Barberà, con el número de edificios más elevado, se encuentra el cenobio, también cisterciense, de Santa Maria de Poblet y las iglesias parroquiales de Santa Maria de Conesa, Sant Miquel de l'Espluga de Francolí, Santa Maria de Montblanc, Sant Miquel de Montblanc, Sant Jaume de Vallespinosa, Sant Jaume de Rocamora, Sant Joan Baptista de Vallverd, Sant Martí de Vilaverd y Sant Salvador de Vimbodí, además de los conventos de la Mare de Déu de la Serra, de Sant Francesc y de la Mercè, los tres ubicados en la localidad de Montblanc. En el Baix Camp únicamente se han catalogado claves de bóveda en Santa Maria de Paret delgada, pese a que su cronología muy posiblemente sobrepase la delimitada en esta investigación. En el Urgell se han encontrado en Sant Miquel de Ciutadilla, Santa Maria de Guimerà, Santa Maria del Vilet, Sant Llorenç de Rocallaura y en los dos monasterios femeninos de Santa Maria de Vallbona de les Monges y Santa Maria de Vallsanta, muy cercano al pueblo de Guimerà. Por otro lado, en el Tarragonès conservan claves de bóveda la catedral de la ciudad y Sant Pau del Seminari, pero también se incluye en el catálogo Santa Maria de Tamarit, aunque estoy segura de que la construcción de esa bóveda fue posterior a 1350 por la molduración de sus nervaduras y, en la investigación, la capilla de Santa Tecla la Vella, porque aunque sus claves han sido tapadas, el edificio es de un alto interés para esta tesis doctoral. Por último, aunque algunos edificios religiosos de las comarcas del Priorat y de les Garrigues forman parte de la diócesis, ninguno de ellos está dotado o ha conservado estas piezas arquitectónicas. Añadiré que no solo he visitado estos 29 edificios, sino que durante el trabajo de campo me he desplazado a muchas otras parroquias para comprobar si estaban dotadas de bóvedas de crucería y si éstas habían sido erigidas entre 1150 y 1350, entre ellas, Sant Andreu de Farena, Sant Bartomeu de Montferri, Santa Maria de Prades, Sant Miquel de Forès, Santa Caterina de Poblet o Santa Maria de Guialmons.

En relación al estudio de las nervaduras de las bóvedas de crucería levantadas en los edificios señalados, se han contabilizado un total de 29 perfiles moldurados diferentes, que se recogen cronológicamente en el *Anexo II*. A grandes trazos, por cronología se han contabilizado 3 tipologías en el siglo XII, consideradas las más sencillas, que se encuentran en otras tantas grandes edificaciones: la catedral de Tarragona y los monasterios cistercienses de Santa Maria de Poblet y de Santa Maria de Santes Creus. Otros 9 perfiles distintos fueron introducidos en las construcciones del siglo XIII: de nuevo en la catedral tarraconense y los dos cenobios mencionados, pero también en el monasterio femenino de Vallbona de les Monges, en las capillas de Sant Pau del Seminari y Santa Tecla la Vella de Tarragona, y en las parroquias de Sant Martí de Vilaverd y Sant Ramon del Pla de Santa Maria. A finales del siglo XIII e inicios del XIV se aplicaron 2 nervaduras poco comunes en la Corona de Aragón, concretamente en los edificios de Vallbona de les Monges y Santa Maria de Guimerà. Por último, en el siglo XIV, el uso extendido de las bóvedas de crucería hasta las más pequeñas y recónditas parroquias de la diócesis, como Sant Jaume de Montagut o Sant Miquel de

Montblanc, conllevó una importante diversificación de los nervios, en concreto se contabilizan hasta 15 perfiles diferentes.

En cuanto a las claves de bóveda, fueron pocas las que prescindieron de decoración escultórica y/o pictórica ejecutada en la misma pieza pétreo, concretamente en 14 de un total de 345 catalogadas en el *Volumen II*: 7 de ellas se conservan completamente lisas, por lo que es muy difícil saber si en algún momento exhibieron decoración; y las 7 restantes son horadadas, que pudieron estar dotadas de postizos, acaso de madera como los conservados en el monasterio de Poblet, o pudieron servir para colgar lámparas u otros elementos ornamentales y litúrgicos. Conviene aclarar que se han enumerado otras 13 torteras también horadadas pero cuyos anillos exteriores fueron esculpidos con elementos vegetales o heráldicos, como se observa en el campanario de la catedral de Tarragona o en los cimborrios de los monasterios de Santes Creus y Vallbona de les Monges. Por otro lado, se han clasificado otras 17 claves que sabemos estuvieron dotadas cuanto menos de decoración esculpida pero cuyo estado de conservación es tan deficiente que no es posible reconocer e identificar. Las 313 piezas restantes, se han dividido en seis tipos iconográficos distintos: sacro (105 claves), heráldico (88 claves), vegetal (69 claves), geométrico (30 claves), zoomorfo y grotesco (15 claves) y astrológico (6 claves).

Debido al gran volumen de claves de bóveda fotografiadas y posteriormente clasificadas en esta tesis doctoral, y tomando en consideración a que las de carácter sacro y heráldico, sin subestimar las demás, son las más numerosas y también las que más información aportan en su análisis iconográfico e iconológico, se ha optado por posponer el estudio profundo de las demás para un futuro proyecto postdoctoral.

1.2. Definición y aspectos funcionales

La bóveda de crucería es uno de los principales hitos en la historia de la arquitectura. Es un sistema dinámico, elástico, preparado para soportar deformaciones en la mampostería por la presión vertical o el desplome, capaz de cubrir una planta rectangular y poligonal sin sufrir alteraciones y que reúne todas las ventajas estructurales de las bóvedas de arista pero facilitando su proceso constructivo, lo que explica su rápida expansión y su uso prolongado en el tiempo.

Respecto a los distintos tipos de bóvedas de crucería, recordaré que son las cuatrimpartitas, las sexpartitas, las estrelladas y las de abanico. Fueron las primeras el tipo más sencillo y utilizado para cubrir espacios cuadrados y rectangulares, tanto en naves principales, como laterales y capillas, así como el más común y considerablemente el más numeroso en los edificios de la Tarraconense, aunque también se erigieron bóvedas estrelladas como las de las capillas de Santa Maria dels Sastres o Santa Úrsula i les Onze Mil Verges. Por contra, no se utilizaron ni las bóvedas de crucería sexpartitas, ni las de abanico en la diócesis de Tarragona durante el arco cronológico de esta tesis doctoral.

En lo constructivo, el diseño de las crucerías simples o cuatrimpartitas se basó en un principio común y sostenido en el tiempo en toda Europa: la definición de la curva de los nervios como característica primordial a la que estaba subordinada la forma de

la plementería tendida posteriormente sobre ellos. Su planeamiento requería de una proyección horizontal de la red de nervaduras y de sus encuentros, así como las elevaciones de cada uno de ellos, lo que solía traducirse en dibujos trazados en el suelo a escala 1:1, que permitían a los ejecutores extraer de forma directa la curvatura de las dovelas y otros datos esenciales para la talla de las piezas de mayor complejidad: los enjarjes y las claves.

Justamente, las claves de bóveda fueron consideradas por sus contemporáneos como un elemento arquitectónico de importancia capital al ser la pieza que culmina la bóveda de crucería. Son cuatro las piezas que la conforman: la cola, el cuerpo, el cuello y la tortera, el elemento que más interés tiene para esta tesis doctoral, pues es el extremo que queda visible y el que normalmente recibe decoración esculpida y/o pintada. Las funciones que desempeñan son la tectónica, implícita en ella al tratarse de un elemento arquitectónico; la decorativa, porque se convirtió en una pieza receptora de ornamento; y la simbólica, al ser uno de los elementos de la arquitectura gótica a los que se le concedió una significación espiritual, sobre todo de carácter cristológico. Pronto también se explotaron las posibilidades que ofrecía el cuerpo de la clave en los ángulos visibles de aquellas bóvedas que no eran excesivamente elevadas para complementar y engrandecer el mensaje exhibido en la tortera, como se observa en una de las capillas de la parroquia de Sant Llorenç de Rocallaura o en el ábside del monasterio cisterciense de Vallsanta. Asimismo, se consideró un lugar apropiado para mostrar mediante escudos de armas la pertenencia o la promoción de aquellos espacios que timbraban. De hecho, en el territorio tarraconense fueron 27 las claves que incorporaron señales heráldicas en los aledaños del disco inferior: tales como las iglesias montblanquenses de Sant Miquel y de Santa Maria, o las capillas absidiales del monasterio de Vallsanta. Incluso se ha detectado algún caso en el que lo que se exhibe son las efigies de los propios donantes manifestando así su promoción, como ocurre en el claustro de Santes Creus, donde he propuesto identificar a los reyes de Aragón, Jaime II y Blanca de Anjou, en la clave del tramo colindante a la sala capitular. Por otro lado, ninguna de estas piezas talladas en la diócesis de Tarragona entre 1150 y 1350 está dotada de cuello, pues se trata un elemento que fue incorporado a partir del siglo XV con la voluntad de conferirles mayor espectacularidad. Mención especial merecen las claves que presentan perforaciones verticales conocidas como horadadas porque, además de desempeñar funciones propiamente estructurales, de mantenimiento y de iluminación, también fueron pensadas y utilizadas para aumentar la vivencia y espectacularidad de las representaciones de dramas parateatrales en determinadas fechas del calendario pastoral, como ejemplifica a la perfección la capilla de Santa Maria dels Sastres, en la catedral de Tarragona.

Sobre el importante papel estructural de los nervios, Heyman llegó a la conclusión de que no existe un estado único y real de las fuerzas internas para un tipo de construcción, pues la carga de la cubierta y la distribución de sus fuerzas puede cambiar con el paso del tiempo modificando el estado original de la estructura edilicia, bien por las sucesivas intervenciones en la arquitectura, bien por circunstancias naturales. No obstante, además de acometer una finalidad estructural como refuerzo de las aristas y permitir tender la plementería disimulando sus juntas y prescindiendo de cimbras, se concibieron con un fin estético como demuestran los distintos perfiles de molduras cada vez más complejos. Justamente, el análisis morfológico de los nervios, su clasificación y su ordenación cronológica han sido muy

útiles para la datación de los procesos constructivos de los edificios de la diócesis de Tarragona aquí objeto de estudio.

1.3. Aspectos arquitectónicos y aplicaciones concretas

Responder a las preguntas de cuándo, dónde y cómo surgieron las bóvedas de crucería es una tarea difícil de resolver, porque existen ensayos más o menos contemporáneos en Inglaterra (catedral de Durham), Italia (San Nazario y San Ambrosio de Milán o San Sabino de Piacenza) y Francia (Saint-Etienne de Sens o Saint-Denis de Paris) a finales del siglo XI y durante las primeras décadas del XII, por lo que se ha llegado a la conclusión de que fue la combinación de éstos lo que derivó en los nervios góticos y las bóvedas de crucería. No obstante, rastrear su difusión parece menos complejo pues, aunque no fueron los únicos, los monjes del Císter desempeñaron un importante papel como misioneros de algunas técnicas constructivas prácticamente en toda Europa. Aclararé que los cistercienses no fueron los inventores de la bóveda de crucería, pero el sentido práctico que los caracteriza y la rápida expansión de la Orden, los llevó a incorporar y extender su uso paulatinamente en sus construcciones por la sencillez y economía de este tipo de cubiertas, siendo normalmente los primeros en utilizarlo en muchos territorios. Pero no tomaron de la bóveda de crucería todas las consecuencias que se derivan de su uso, lo que conllevó que sus construcciones fueran tildadas de “plenamente románicas”, tanto en su planta como en su sistema de soporte, espesor del muro, iluminación o diseño espacial.

Muy posiblemente fue el sistema de filiación entre monasterios junto al procedimiento de construcción de los edificios, en el que se constata la participación de arquitectos conversos junto a maestros de obra laicos, lo que incentivó el uso de este tipo de cubrición en sus edificaciones. Ambas razones, además, permitieron la creación de una tradición arquitectónica que se repetía en las nuevas abadías y propiciaron un continuo intercambio de ideas y procesos constructivos de los que los monjes fueron parte activa. De este modo, introdujeron en las regiones donde se establecían fórmulas constructivas desconocidas e innovadoras, pero comunes en su lugar de origen. Precisamente, así creo que se incorporó la bóveda de crucería en la arquitectura religiosa de la diócesis de Tarragona, de la mano de la Orden del Císter cuando en 1150 Ramon Berenguer IV donó al abad Sancho de la abadía de Fontfroide el *hortus populetum*, donde levantaron el monasterio de Santa Maria de Poblet. Por medio de los maestros y obreros locales que contribuyeron a levantar sus templos y que luego participaron en la construcción de otras iglesias, se propagó su influencia arquitectónica en otros lugares. Esto explicaría que pocos años después, ya se plantearan las cubiertas directamente con bóvedas de crucería en la catedral de Tarragona.

Antes de exponer las hipótesis más relevantes planteadas a partir del estudio de las bóvedas de crucería en los edificios religiosos de la diócesis de Tarragona, recordaré la importancia del contexto histórico-geográfico para comprender el proceso de instalación de las diferentes instituciones en su organización territorial, así como los conflictos entre las autoridades eclesiásticas y laicas que repercutieron en Tarragona y su área de influencia y que tuvieron eco en el uso de la arquitectura como escenografía de poder. La ocupación cristiana de la ciudad y de su territorio eclesiástico fue un proceso complejo y dilatado en el tiempo, marcado por el acuerdo de 1149 en el que

se establecía un gobierno bicéfalo capitaneado por el arzobispo, entonces Bernat Tort, y el caudillo militar Robert Bordet que, después de ser expulsado, asumió el rey de Aragón. Esta administración compartida generó graves conflictos a lo largo de la Edad Media y tuvo evidentes consecuencias en la organización urbana de Tarragona.

A continuación se resumen las hipótesis más relevantes sobre los procesos constructivos de los edificios que han sido objeto de investigación en esta tesis doctoral. Hubiese sido incompleto realizar un estudio de las claves sin tener en cuenta sus nervaduras, porque la renovación de su perfil en ocasiones implica modificaciones también en la forma de las claves e, incluso, de la incorporación o el abandono de algunos motivos iconográficos determinados, lo que supone una evolución que permite avanzar en las acotaciones cronológicas y, también, estilísticas. Por otro lado, las molduras y formas de los nervios, que vienen determinadas por la respectiva plantilla con la que se tallaron las dovelas, otorgan un valor estético al conjunto que también posibilita acotar cronologías conforme a los usos decorativos.

Santa Maria de Poblet

Del monasterio cisterciense de Santa Maria de Poblet se ha destacado la ejemplaridad de su iglesia como edificio románico cubierto con primitivas bóvedas de crucería en la girola y las naves laterales, que parten del concepto tectónico de las de arista y que solucionan la intersección de sus nervaduras con una pieza común que actúa como clave de bóveda, tectónicamente hablando. La presencia de este tipo de cubiertas en otros conjuntos arquitectónicos cistercienses, fechadas entre 1170 y 1190, cuyas relaciones de afiliación y de estilo con el cenobio de Poblet han sido destacadas por diversos autores, ha permitido corroborar la cronología constructiva de su iglesia propuesta por autores como Domenech i Montaner, Dimier, Altisent o, recientemente, Lozano y Serrano y, por lo tanto, considerar las bóvedas del deambulatorio y de las naves laterales como las primeras erigidas en la diócesis Tarraconense.

De su claustro, se ha destacado la homogeneidad constructiva que presentan las bóvedas de las cuatro galerías, lo que corroboraría la hipótesis de una campaña más o menos continua en el tiempo que comenzaría en una fecha cercana a 1225 por la galería sur, de acuerdo con la documentación y el parecido iconográfico que existe entre algunas claves del refectorio de conversos y de esta parte del claustro. Sin embargo, el tramo de conexión entre el claustro y el *lavacrum* estaría todavía sin finalizar en 1298. Especialmente relevante es la construcción de su sala capitular, iniciada a partir de la década de 1240, en la que se ha corroborado en sus claves la intervención del taller derivado del Maestro del frontal de Santa Tecla. Asimismo, deben destacarse las construcciones emprendidas durante el largo gobierno de Ponce de Copons, en las que hizo esculpir en ellas su escudo, lo que permite atribuirle la nueva nave de la Epístola y sus capillas laterales, el cimborrio o el atrio que cubre el espacio comprendido entre el refectorio y el dormitorio de conversos, entre otros. No obstante, también destinó sus esfuerzos a la construcción de la nueva iglesia de Sant Salvador de Vimbodí, ubicada a escasos 4 kilómetros del monasterio y que consta como propiedad de Poblet desde 1172.

Catedral de Tarragona

En la catedral de Tarragona la identificación de unas nervaduras muy similares a las de la iglesia populetana en las bóvedas de crucería de los ábsides secundarios y los dos primeros tramos de las naves laterales ha permitido corroborar las más recientes investigaciones publicadas por parte de miembros de TEMPLA sobre su proceso constructivo, que adelantan las cronologías defendidas por la historiografía tradicional. De forma general e imprecisa, la catedral se ha definido como una construcción a caballo entre el románico y el gótico, fruto de una alteración en los planes iniciales que convirtieron una supuesta iglesia de un solo ábside en lo que es hoy: un gran templo de planta basilical con tres naves, un ancho crucero y cuatro absidiolos laterales, además del central. En realidad, el diseño y los usos de la iglesia se determinaron en su totalidad desde el principio y su imponente construcción debe entenderse como una expresión de la arquitectura de poder. Por otro lado, la aplicación de un nuevo perfil en las bóvedas del presbiterio, las naves del transepto sur y norte (pero no en el cimborrio) y en las de los cinco tramos de la central, la identificación de ciertos elementos heráldicos en las claves y la intervención, nuevamente, del taller derivado del Maestro del frontal de Santa Tecla en los últimos tramos de las naves laterales, ha permitido acotar la cronología de los sucesivos episodios constructivos de sus bóvedas.

Respecto al claustro, el estudio de los nervios y las claves confirma que la concepción del sistema de cubrición de las cuatro galerías fue un trabajo uniforme, pensado en todo su conjunto y que debió de completarse con cierta rapidez a partir de 1214, conforme a las últimas publicaciones. Esto se manifiesta en la homogeneidad que presenta y en la utilización de dos tipos de nervios que a lo largo de los tramos se alternan con una única excepción que señala un espacio elocuente en el claustro relacionado con los circuitos de paso.

Una mención especial merece la capilla de Sant Salvador (*ante quem* 1302), cuya cubierta fue la primera en incorporar el filete dorsal al baquetón central de las nervaduras, un recurso decorativo que introduce un cambio significativo en la morfología de los nervios, por lo que su aparición y uso es un claro ejemplo de usos decorativos que permiten avanzar en las acotaciones cronológicas de las bóvedas, porque, en general, nos traslada automáticamente al siglo XIV. Además, el estilo con el que fue tallada su clave ha permitido relacionarla con el taller del maestro Bartomeu, que estaría trabajando en la fachada central en una fecha cercana a 1286. Por último, también se ha señalado una relación constructiva entre las capillas de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges y de Santa Maria dels Sastres, cuya bóveda estrellada es idéntica en cuanto al entramado de sus nervaduras.

Sant Pau del Seminari y Santa Tecla la Vella

En relación con la construcción de la catedral tarraconense, también deben mencionarse las capillas de Sant Pau del Seminari y Santa Tecla la Vella. De la primera se han subrayado las concomitancias que mantiene con el claustro catedralicio y, especialmente, con sus cubiertas, lo que ha permitido proponer un arco cronológico comprendido entre 1214 y 1234 para su edificación. De la segunda, han sido las

coincidencias en cuanto al estilo que mantiene con el cimborrio y la nave transversal de la Sede, especialmente con el rosetón de la cara sur, y la presencia de un tipo de nervio utilizado en los primeros años del siglo XIII, lo que lleva a plantear que la pequeña capilla del cementerio fuera construida en unas cronologías cercanas al cimborrio, es decir, en la década de 1240.

Santes Creus

De la iglesia del monasterio cisterciense de Santes Creus destacaré la aplicación en sus bóvedas de crucería de un perfil de nervaduras todavía de tradición románica. Las obras debieron de iniciarse en la década de 1170 y hacia 1230 ya se habría completado la cabecera, el transepto y más de la mitad de la extensión total de las naves. Asimismo, de las dependencias canónicas, en estas fechas estarían finalizadas la sacristía, la sala capitular y, cuanto menos, una parte del dormitorio. Sin embargo, es especialmente interesante la culminación de la iglesia que, a mi modo de ver, debió de ocurrir entre 1282, cuando Pedro III es coronado rey de Sicilia, y 1292, cuando Jaime II encarga la construcción de la sepultura de su padre, conforme a la identificación que propongo del palado del rey de Aragón y del águila de los Hohenstaufen localizados en las dos últimas claves de las naves laterales.

Referente a la construcción del claustro santacruzense, recordaré que se inició en 1313 a instancias de Jaime II y Blanca de Anjou, en sustitución de uno anterior. Testimonio de su promoción artística son los escudos heráldicos que, de forma alterna y con una única excepción fruto de unas obras de demolición, se exhiben en las claves de bóveda, así como la ostentación de sus efigies labradas en el cuerpo de la que timbra el tramo inmediato a la sala capitular.

Sant Ramon del Pla de Santa Maria

La cronología constructiva de la iglesia del monasterio de Santes Creus ha sido especialmente reveladora para acotar la datación de la iglesia parroquial de Sant Ramon del Pla de Santa Maria, localizada a solo seis kilómetros de distancia en línea recta del cenobio. Precisamente es su proximidad y su relación de dependencia desde 1193 respecto a Santes Creus lo que explicaría las evidentes relaciones constructivas y estilísticas que existen entre ambas iglesias, lo que, a su vez, permite fecharla hacia los años 1193 y 1225. La más destacada es la réplica exacta del rosetón santacruzense en el frontal de la iglesia del Pla, pero también el uso del mismo tipo de nervadura de sección rectangular en sus bóvedas de crucería y la figuración de los mismos motivos ornamentales en las torteras que las culminan.

Santa Maria de Vallbona de les Monges

En relación con el cenobio femenino de Vallbona de les Monges, conviene recordar que a partir de la segunda mitad del siglo XIII las molduras de los nervios cruceros comenzaron a estilizarse llegando a perfilarse en un baquetón adelgazado en forma de almendra. Una tipología que no tuvo demasiada repercusión en el reino de Aragón, pero que debió de ser el precedente del filete dorsal que se incorporó al baquetón central de las nervaduras entre finales del siglo XIII y principios del XIV.

Precisamente, la presencia de ambos nervios en las bóvedas de la iglesia de Vallbona, junto con otros argumentos, permiten defender la existencia de dos fases de construcción diferenciadas en el conjunto de la iglesia, como ya había sugerido una parte de la historiografía. Durante la primera, debió de construirse el templo con las mismas dimensiones que presenta el actual y estaría prácticamente culminado cuando la reina Violante dispuso enterrarse en su interior en 1251. Durante la segunda, se erigirían las bóvedas de crucería: hacia 1271 debió de comenzarse la construcción de la del presbiterio, que estaría concluida cuatro años más tarde y, bajo la prelatura de Blanca d'Anglesola (1294-1328), debieron de alzarse los tramos restantes.

Por otra parte, el uso del mismo tipo de nervio almendrado en el presbiterio vallbonense y la nave de la iglesia de Santa Maria de Guimerà ha permitido conjeturar que la segunda pudo haberse inspirado en la primera para levantar las bóvedas de crucería de la nave, pues las separan escasos 15 kilómetros de distancia. De este modo, el uso del baquetón adelgazado en forma de almendra junto a la tipología e iconografía de las claves de bóveda sugieren que la parroquia de Guimerà pudo iniciarse a finales del siglo XIII, durante el señorío de Ramon Alemany, fallecido en 1316. No obstante, las obras se alargarían ultrapasado 1325, año en que Guerau Alemany, hijo de Ramon, se casó con Gueraua de Rocabertí, pues sus escudos campean en la portada de la iglesia.

Santa Maria de Vallsanta

El monasterio cisterciense de Vallsanta, aunque su estado de conservación es deficiente, todavía preserva suficientes elementos para determinar que las bóvedas de la cabecera debieron de erigirse en una única campaña constructiva, acaso alrededor de 1336, junto a la del primer tramo de la nave. No obstante, el tipo de nervadura aplicado en las bóvedas junto con la improbabilidad de que en menos de cien años se edificaran dos templos diferentes, como defiende parte de la historiografía, ha llevado a plantear un proceso constructivo similar al propuesto en Vallbona de les Monges: el edificio debió de comenzarse durante la primera mitad del siglo XIII, antes del traslado definitivo de las monjas de la Bovera, y se cubrió con algún tipo de cubierta, acaso de madera o de piedra, de la que no queda vestigio alguno. Posteriormente, a principios del siglo XIV, debió de ser cuando se levantaron las nuevas bóvedas de crucería, tanto en el ábside como en sus capillas, según parecen indicar los vestigios observados en la construcción. Añadiré que la plantilla con la que fueron tallados los arranques de las dos claves de bóveda conservadas en el Museo de Guimerà ha permitido establecer que la que exhibe en su tortera el *Agnus Dei* era la que timbraba el ábside mayor. Por otro lado, la que figura a Bernat de Boixadors montado a caballo en actitud de carga, estrechamente relacionada con la sigilografía, estaría ubicada en la capilla sur del primer tramo de la nave, lo que permite establecer la construcción de las dos capillas poligonales abiertas en esta parte del templo alrededor de 1345.

Otras parroquias

En lo que concierne a las hipótesis del proceso constructivo de las bóvedas en las demás parroquias de la diócesis de Tarragona, destacaré las planteadas para la construcción de Santa Maria de Montblanc y Sant Miquel de l'Espluga de Francolí

por ser, en mi opinión, las más relevantes y las que más disparidad de opiniones han suscitado.

De la primera, se ha analizado la construcción de las capillas que, abovedadas aplicando el mismo perfil de nervaduras, se distribuyen entre los contrafuertes por todo el perímetro de la iglesia. En su estudio más completo, Felip revisó el devenir de la construcción a partir del documento *Sequntur beneficia ecclesiastica instituia et fundata in ecclesia maiori marie villa de Montblanc*, conservado en el Arxiu Parroquial de Montblanc, en el que se detalla un inventario de los beneficios fundados en la iglesia de Santa Maria hasta 1623, y propuso situar el inicio de la obra a finales del siglo XIII. Posteriormente, las tempranas fechas propuestas por el autor fueron revocadas por Español, quien retrasó su cronología al atribuir una de sus claves de bóveda al maestro Guillem Seguer. No obstante, la institución del altar de Sant Nicolau en 1327, según consta en el aludido documento y su localización en la capilla axial me ha permitido acotar ligeramente su cronología y proponer el inicio de las obras durante la década de 1320. De hecho, existe una coincidencia con las demás capillas entre la decoración esculpida en sus claves de bóveda y las advocaciones de los beneficios fundados en sus altares, así como entre sus benefactores y la heráldica que decora los muros y capiteles. Lo que, en mi opinión, reafirma esta sucesión cronológica.

Por otro lado, en Sant Miquel de l'Espluga de Francolí, la interpretación de la inscripción de 1297, conservada en un sillar de uno de los contrafuertes exteriores, ha originado distintas hipótesis sobre su proceso constructivo. A mi modo de ver, estos planteamientos implican unas fechas muy tempranas que convertirían el edificio en el primero de la diócesis tarraconense en incorporar el filete dorsal en los nervios cruceros, algo que creo improbable. Además, tampoco explicarían la mutilación de los vanos abiertos en la cabecera, la alteración del aparejo en algunas zonas concretas o el cambio en el tipo de ménsulas a partir del segundo tramo de la nave. En este sentido, si se recurre a las referencias intermedias correspondientes a la creación de beneficios en sus altares y se toman como referencia cronológica otras edificaciones que aplicaron el mismo perfil de nervio, creo posible explicar la temprana fecha de la inscripción y las modificaciones que sufrió posteriormente el conjunto arquitectónico, proponiendo una construcción en dos fases. La obra se iniciaría hacia 1297 pero, por algún motivo desconocido acaso relacionado con la supresión en 1307 de la Orden del Temple de la que dependía la parroquia, las obras debieron de paralizarse. Más tarde, cuando se documentan los beneficios mencionados, es decir a partir de 1328, los trabajos se habrían vuelto a reanudar modificando parcialmente el plano original y algunas de las partes ya construidas.

Una mención especial merece el convento de Sant Francesc, cuya iglesia se encuentra al sur de las murallas de Montblanc. Aunque son pocas las noticias que se han conservado, a partir del perfil de las nervaduras de las cubiertas del ábside y las capillas es posible concluir que sus bóvedas de crucería debieron de erigirse durante el siglo XIV, porque todas presentan en el baquetón central el característico filete dorsal decorativo. De la única capilla que se conocen noticias, aunque indirectas, es de la abierta al tercer tramo de la nave, en el lado de la Epístola, especialmente importante porque puede informar sobre la construcción de la bóveda poligonal del ábside, pues las dos aplican el mismo tipo de nervaduras. Conforme a una descripción del siglo

XVIII, conservaba en su interior un sepulcro de piedra cuya inscripción lo fechaba en 1330, por lo que este año podría considerarse como fecha *ante quem* para la construcción de las mencionadas bóvedas de crucería. Por otro lado, la atribución a los Gener del motivo heráldico esculpido en la clave de la única capilla abierta al claustro del convento, permite fecharla en la década de 1340, una cronología que, además, concuerda con el resto de espacios que implantaron este mismo perfil de nervio.

Del resto de edificios y capillas de la diócesis de Tarragona destacaré que sus bóvedas de crucería fueron en su totalidad erigidas a partir del siglo XIV (excepto las de Sant Martí de Vilaverd), cuando el uso de este tipo de cubierta se había extendido de forma generalizada en todo el territorio, incluyendo las parroquias más pequeñas y recónditas, lo que implicó una enorme diversificación de los perfiles de los nervios. Anteriormente se ha indicado que se sucedieron un total de 14 nervaduras diferentes y, además, sin seguir criterio cronológico aparente, lo que dificulta su acotación en el tiempo. Únicamente se ha podido delimitar en un arco cronológico de aproximadamente 30 años el perfil (núm. 23) por su inserción en cuatro conjuntos arquitectónicos que también se encuentran muy cercanos entre ellos: en Santa Maria, Sant Francesc y el convento de la Mercè de Montblanc y en la capilla de Sant Bernat del monasterio cisterciense de Vallsanta, en Guimerà. Por otro lado, de los perfiles de sección triangular más utilizados deben citarse los núms. 16 y 21, que se encuentran, entre otros, en el monasterio de Santa Maria de Poblet, Sant Salvador de Vimbodí, Sant Miquel de l'Espluga de Francolí o Sant Miquel de Montblanc, y el (núm. 17) en lo que concierne a los de sección rectangular, aplicado en la catedral de Tarragona, el cenobio de Santes Creus o Sant Jaume de Montagut. Sin embargo, el (núm. 19), por motivos que desconozco, solo se empleó en algunas capillas de pequeñas parroquias como Sant Llorenç de Rocallaura. Por ende, considero más conveniente hablar de tendencias o preferencias por un tipo u otro en función de la zona donde se encuentre el conjunto arquitectónico y del taller que ha realizado el trabajo de estereotomía que estimarlo fruto de una sucesión cronológica y estilística uniforme en toda la diócesis.

1.4. Aspectos iconográficos: imagen, espacio y liturgia

Después del análisis de las claves de bóveda y, sobre todo, de las nervaduras que en ella concurren desde el punto de vista arquitectónico, su estudio como elemento decorativo ha generado interesantes hipótesis sobre el uso de los espacios, los circuitos de paso y las celebraciones litúrgicas que tenían lugar en los edificios religiosos de la diócesis de Tarragona entre 1150 y 1350. Desde el inicio del cristianismo se adoptó la tradición según la cual se relacionaban las cúpulas, los ábsides semiesféricos o las formas abovedadas con una visión del cielo, cuestión que permaneció casi invariable en época medieval. No obstante, la aparición de las primeras bóvedas de crucería puso fin a la costumbre de policromar las vastas superficies que ofrecían las bóvedas de cañón y se tendió a trasladar la decoración a las claves y sus aledaños.

Entre las funciones que desempeñan, la decorativa es una de las más destacadas. Quizá los sistemas de iluminación condicionaron su desarrollo como objeto receptor de decoro, aunque también cabe la posibilidad de que la escultura se incorporara como

una fácil respuesta al problema que generaba el encuentro de las molduras de los nervios en esta pieza central. De hecho, en un primer momento, la decoración se limitaba a la prolongación de la molduración de los cruceros que confluían en ella, como en la iglesia de Poblet o el claustro de Vallbona de les Monges. Pero rápidamente se convirtieron en el soporte idóneo para plasmar en ellos temas de carácter sacro, heráldico, vegetal geométrico, zoomorfo, grotesco y astrológico y a estar enmarcadas por un contorno también ornamentado que les dio singularidad y valor propio. En cuanto a las primeras claves que ostentan figuración en la Tarraconense, debieron de ser las de la propia catedral, pues los primeros tramos abovedados, fechados entre 1180-1190, ya incorporaron motivos decorativos.

Aunque es muy elevado el número de claves que presentan temas sacros y heráldicos, también son muchas las que se decoraron con argumentos fitomorfos. De forma general, se ha considerado que pudieron incorporarse con el propósito de conseguir algo bello, sin más valor que el del ornato, aunque algunos autores han visto en estas claves un significado simbólico en relación con el Paraíso. Por su parte, Sánchez Ameijeiras ha propuesto recientemente interpretar de este tipo de decoración como una representación de las estrellas y entenderlo en el marco de la concepción medieval del cosmos ordenado, una lectura que creo adecuada para comprender, cuanto menos, las dos claves de los tramos inmediatos a los ábsides laterales de la catedral de Tarragona y otras dos insertas en la sala capitular del monasterio de Poblet.

Las claves de bóveda también fueron piezas muy adecuadas para exhibir heráldica por ser estos elementos arquitectónicos la culminación visual del edificio en que se quiere dejar constancia de promoción o protección por parte de sus benefactores. No obstante, en la Tarraconense debemos esperar hasta mediados del siglo XIII para constatar los primeros señales heráldicos esculpidos en las torteras (en el claustro de Poblet y las naves de la catedral de Tarragona) y hasta el siglo XIV para detectar una manifestación de pertenencia del espacio donde se insertan (en las capillas perimetrales de Santa Maria de Montblanc). Aun así, debe destacarse su relevancia para esta investigación, pues la identificación de los emblemas heráldicos exhibidos en las claves y, en lo posible, del individuo concreto a quien pertenecieron junto con una aproximación cronológica de los elementos estilísticos de la obra arquitectónica en cuestión, puede proporcionar cronologías mucho más acotadas sobre las edificaciones, como ocurre en el caso de la capilla de Santa Maria dels Sastres, en el absidiolo norte inmediato al central de la catedral de Tarragona.

En lo que concierne a las torteras tarraconenses decoradas con motivos sacros, destacaré que su análisis no ha ofrecido excesivas dificultades para su identificación, pues muchos de los santos o personajes bíblicos se presentan en general, provistos de sus rasgos y atributos privativos. Por el contrario, cuando no existe elemento que los caracterice, ha sido la advocación del espacio donde se ubican o el beneficio fundado en el altar que timbran lo que ha permitido su identificación, como ocurre especialmente en las torteras de carácter hagiográfico. Dicho esto, quiero señalar e insistir sobre su incuestionable riqueza iconográfica. En ellas se exhiben imágenes de Cristo-Dios, de la Santísima Trinidad, de la Virgen, del arcángel san Miguel, de los ángeles y de personalidades venerables. También he detectado iconografías extraordinarias que han pasado desapercibidas por la historiografía: una alusión al bautismo; una reivindicación del poder del arzobispo; y una representación de un rito

propio vallbonense conocido como *lo cabasset de les claus*. Además de tres programas iconográficos conformados por conjuntos de claves: el ciclo redentor de la galería este del claustro del monasterio de Santa Maria de Poblet; el salvífico que timbra la sala capitular de este mismo cenobio; y el que decora la bóveda estrellada de la capilla de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges, en la catedral de Tarragona.

Considero significativo puntualizar un predominio de las imágenes sin sentido narrativo, en las que únicamente se observa un solo personaje o, como mucho, dos, pues se han recopilado muy pocos casos que presenten escenas en las que intervienen más de dos protagonistas, acaso por la limitación del espacio susceptible de recibir decoración en una tortera. Aún así, en los casos en los que esto ocurre, la temática suele ser bíblica y se exhibe perfectamente ajustada al marco disponible, lo que subraya la alta capacidad de adaptación por parte del escultor. Quizá esto responda a que la expresión de un tema o programa iconográfico en las claves no se distingue de ningún otro soporte pictórico o escultórico empleado en la Edad Media, lo que también ha facilitado la identificación de algunas escenas muy deterioradas, como la Epifanía o el Entierro de Cristo esculpidas en la panda este del claustro populetano. Los artistas que las ejecutaron, que sabemos no fueron especialistas en la talla de estas piezas, debieron de seguir las corrientes estilísticas de cada momento y particular de cada lugar, por lo que se establecen conexiones con elementos de la escultura monumental, la miniatura e, incluso, con las colecciones de modelos de repertorios decorativos, como el manuscrito *Reiner Musterbuch*.

Tener en consideración el lugar en el que fueron colocadas muchas de las claves de bóveda en los edificios religiosos de la tarraconense es especialmente importante. Tanto la iconografía que presentan como su orientación pueden revelar una programación topográfica e informar sobre el uso de los espacios que se abrían en los conjuntos arquitectónicos religiosos, así como los circuitos de paso y celebraciones litúrgicas que allí se desarrollaban. En otras palabras, la decoración monumental y, más concretamente, la decoración de las torteras, puede determinar zonas particulares en el espacio ritual. A modo de ejemplo, son numerosas las representaciones de la *Maiestas Domini* o el *Agnus Dei* en las claves ubicadas sobre la mesa de altar, bien en un ábside (en Santa Maria de Conesa y en el convento de Sant Francesc de Montblanc), bien en una capilla (en Sant Miquel de Montblanc), pues la rememoración del cielo es mucho más explícita cuando estas imágenes se encuentran sobre el espacio donde se desarrolla el misterio de la Transubstanciación, la fracción y la comunión. Igualmente, la representación de escenas hagiográficas suele situarse en pequeñas capillas abiertas en el interior del templo, donde se celebraban prácticas relacionadas con el culto al santo bajo el cual estaban advocadas. No obstante, la imagen de un Pantocrátor o Cristo bendicente ubicado frente a la puerta principal de un conjunto arquitectónico cobra una significación muy distinta. Los accesos pueden estar vinculados con la remisión de los pecados para los justos que entran a la Iglesia-*Ecclesia* y, al tiempo, en el edificio. Este importante simbolismo de la puerta por su función de umbral establece una equivalencia con Cristo que actúa como acceso que se abre a los fieles y repele a los infieles, y como un mecanismo a través del cual es posible alcanzar la salvación, como se ha propuesto en el caso de la catedral de Tarragona.

A grandes trazos diré que el estudio de las claves de bóveda no debe quedar limitado a una simple descripción de las imágenes que exhiben porque su colocación no fue arbitraria y dependió, en muchos de los casos, de diferentes factores. Entre ellos, de la escultura colindante, pues la iconografía de algunas torteras es inseparable de la esculpida o pintada en capiteles y otros elementos decorativos que se encuentran en el lugar. Caso ejemplar es la Anunciación del presbiterio tarraconense, que no solo mantiene una clara relación simbólica con las escenas labradas en el único capitel historiado del ábside mayor, sino que, por el lugar que ocupa en la topografía de la catedral, establece una conexión explícita con el altar y, concretamente, con el momento del sacrificio. Por otro lado, gracias a la identificación de ciertos temas iconográficos es posible deducir o conocer la funcionalidad de algunos espacios con uso litúrgico propio que por la falta de continuidad del rito, ha caído en el olvido. Es lo que sucede, por ejemplo, en el claustro de Tarragona, donde el personaje representado en la tortera del ángulo noreste sostengo que alude a tres momentos diferentes de la ceremonia bautismal, confirmando así las hipótesis que han propuesto localizar el primer baptisterio de la catedral en la gran exedra romana reutilizada en época medieval, que se conserva todavía en este lugar, y de la que desconocíamos su uso.

Otro factor a tener en cuenta por su especial trascendencia es el marco histórico-geográfico que envuelve la construcción de un conjunto arquitectónico. De nuevo en la catedral tarraconense, el contexto histórico de la ciudad pudo condicionar, como se ha indicado, sus inmensas dimensiones por ser una expresión del poder arzobispal. Pero también tuvo ciertas repercusiones en sus repertorios y discursos visuales: los constantes conflictos entre los prelados y el príncipe laico en el gobierno bicéfalo de la ciudad podrían explicar la particular *Maiestas Domini* ataviada con palio que exhibe la clave ubicada frente al refectorio y que, en mi opinión, puede interpretarse como una reivindicación del arzobispo como señor de la ciudad. De igual modo, el contexto espacial (entendido en un sentido geográfico) pudo determinar la devoción a san Miguel en l'Espluga de Francolí, un término fundado en lo alto de una cima y en torno a un pequeño monte de la Conca de Barberà. En este caso, la figuración en el presbiterio del templo del arcángel lanceando al dragón podría vincularse estrechamente al lugar en el que fue erigida la primera iglesia a finales del siglo XII, porque era un enclave fronterizo con el territorio musulmán.

No obstante, la incorporación de san Miguel en las torteras no estuvo únicamente relacionada con la protección de las gentes que vivían en zona de frontera, pues su cometido como *psicopompo* lo convirtió también en el protector de las almas. Por ello, es muy frecuente encontrarlo en espacios dotados de función funeraria como se observa, por ejemplo, en la parroquia de Sant Miquel de Ciutadilla, donde escogieron ser enterrados algunos de los miembros de la familia Guimerà. También en la capilla tarraconense de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges, en la que el sepelio del arzobispo Arnau Sescomes se colocó justo debajo de la tortera en la que se despliega la escena de san Miguel exterminando al dragón. Precisamente, fue el carácter funerario con el que se revistió el presbiterio de Vallbona de les Monges con la decisión de que allí se colocarían los sarcófagos de la reina Violante de Hungría y su hija, la princesa Sancha, lo que determinó, en mi opinión, la posterior elección y el significado del ángel cerofinario esculpido en su clave de bóveda.

De acuerdo con Baschet, las imágenes, además de exaltar el valor sagrado del lugar ritual y de poner de manifiesto las jerarquías o las divisiones internas y polaridades del propio espacio eclesiástico, pueden establecer una coincidencia específica entre la imagen y el acto ritual desarrollado justo en el mismo sitio donde se exhibe. Esta premisa, una vez analizado el corpus, también se cumple en el caso de las claves de bóveda. En particular, las que exhiben a Cristo sosteniendo la Sagrada Forma porque determina por completo el significado de la imagen y la relacionan con la celebración de la festividad del *Corpus Christi* que sabemos se desarrollaba, cuanto menos en Tarragona, en la capilla donde se ubica esta particular iconografía. Asimismo, es necesario tener en cuenta que las iglesias y su entorno eran monumentales escenarios en los que se ponían en práctica celebraciones litúrgicas generales y propias que se iban sucediendo a lo largo del año. Precisamente, en la iglesia del monasterio cisterciense femenino de Vallbona de les Monges llama la atención una de sus claves, a mi modo de ver identificada erróneamente con un san Pedro, que podría responder a la representación del particular rito de *lo cabasset de les claus* que, conforme a las fuentes, se celebraba desde antaño en este cenobio.

De igual modo, el día a día de la comunidad y sus obligaciones celebrativas delimitaban las necesidades de un determinado tipo de arquitectura e influían en la definición de su espacio. Las galerías claustrales, por ejemplo, tenían una función primordial en el desarrollo de los actos litúrgicos y de procesiones solemnes, no solo como lugar de paso, sino también de comunicación entre la iglesia, la sala capitular o el refectorio, que igualmente eran escenario de ciertas celebraciones, y donde el ornato monumental pudo tener cierto protagonismo. Son ilustrativos los dos programas iconográficos identificados en dos conjuntos de claves del monasterio de Santa Maria de Poblet. El primero, localizado en la panda este del claustro y relacionado con la Redención, timbra un espacio muy importante para la vida monástica y vinculado con las procesiones y ceremonias que en él se desarrollaban, especialmente, el *mandatum* y la procesión del Viernes Santo. El segundo, desplegado en las bóvedas que cubren la Sala Capitular, se conforma por nueve relieves que aluden a la Salvación y cobran sentido al ponerse en relación con las prácticas diarias de la comunidad de absolución y perdón de los pecados, así como con los ritos de carácter funerario que se sucedían en este lugar.

Por otra parte, en las líneas precedentes refería la existencia de un tercer conjunto de claves de bóveda: el que alberga la capilla de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges, en la catedral de Tarragona. En este caso, su extraordinario valor reside en la traducción plástica en sus claves de bóveda del debate teológico de la *Visio Dei*, en el que se dirimía la posibilidad de que los justos viesan a Dios tras su muerte y antes del Juicio Final; retribución inmediata al alma de los bienaventurados tras la muerte corporal, cuestión que se resolvió afirmativamente con la bula *Benedictus Deus* y de la que Arnau Sescomes, promotor de la capilla, era conocedor. De este modo, se ha considerado que la elección de la Coronación de la Virgen como iconografía culminante en este conjunto escultórico que está a su vez estrechamente relacionado con el uso funerario de la capilla, no debió de ser nada casual porque, conforme al orden histórico de las teofanías, la Coronación viene inmediatamente tras el Juicio Final, al que completa y consuma.

*

Como colofón, insistiré en el hecho de que, incomprensiblemente, las claves de bóveda han sido las gran olvidadas en el estudio de la escultura monumental en la Edad Media pese a que su análisis puede aportar información muy transversal, como demuestra la presente tesis doctoral. Además de permitirnos conocer aspectos funcionales de estos elementos, su estudio puede contribuir a entender mejor los edificios medievales. En ellas está escrita gran parte de la historia de la catedral, el monasterio o la parroquia que las alberga: ofrecen información sobre sus procesos edilicios, sus cronologías, los artistas que intervinieron en sus construcciones y decoros, los promotores que los costearon, las corrientes artísticas que influyeron en ellos y sus relaciones con otros edificios y otras expresiones artísticas. Igualmente, la decoración esculpida y la orientación en la que fueron colocadas las claves, que en la mayoría de los casos no fue aleatoria, puede ser reveladora del uso que pudo tener el espacio en el que se insertan, de las audiencias a las que estaban destinadas y de las celebraciones litúrgicas que, diariamente o en momentos puntuales a lo largo del año litúrgico, se desarrollaban en sus inmediaciones. Es por ello que quiero hacer hincapié una vez más en la revolución que supuso la idea de poblar de escultura las cubiertas de los edificios y, especialmente, en aquellos lugares destinados al culto, un fenómeno sorprendente al que no se ha concedido la importancia que se merece.

El proyecto que arranca con esta tesis doctoral se ampliará cuando aborde las iconografías y su posible significado simbólico de las torteras labradas con otros motivos (como los vegetales o grotescos, entre otros) que, por imperativos ajenos a mi voluntad, no he podido analizar con la profundidad que, evidentemente, merecen. Sin duda, puede arrojar luz en el campo de la compleja red de las filiaciones estilísticas que en determinados casos se han señalado, pues el hecho de definir los orígenes y modelos de las imágenes allí esculpidas ayudarán a entender mejor las relaciones entre casos de estudio aquí examinados y, también, la introducción de algunas de las formas y repertorios iconográficos en los albores del arte gótico en la Corona de Aragón. Finalizo un largo estudio que proporciona una mejora en el conocimiento de las claves de bóveda, si bien son varios los argumentos de trabajo que se abren tras concluir el volumen que tienen en sus manos.

2. KEYSTONES: FINDINGS

This study has analysed a wide variety of aspects over a period of almost seven years, which can only be summarised in the form of a conclusion with great difficulty. Nevertheless, in this last section I intend to group the arguments that have emerged during this thesis to provide an overview of the study of the keystones in the religious buildings of the diocese of Tarragona whose ribbed vaults were erected between 1150 and 1350.

2.1. The database and the corpus of images

For the analysis, a total of 345 pieces were collected from the period between 1150 and 1350, and from a total of 29 religious buildings in the diocese of Tarragona.

This study fills a gap in Iberian art history research because, despite their unquestionable iconographic richness and all the general information that their analysis provides, keystones have rarely been the subject of an exhaustive study. The same can be said of transverse ribs, because we have to turn to French and English historiography to find a study of the various types in a given region and/or period. It is true that Kostuch, Calzada, Farrando and Baqué all made studies, but they each focus only on the bosses of the vaults in a single building (the cathedrals of Barcelona and Girona and the monastery of Santa Maria de Pedralbes), except for Ugalde, who cast her net wider and analysed the painted iconography and/or sculpted on the keystones of the whole ecclesiastical province of Vitoria. However, recent studies by Sánchez Ameijeiras also examine the possible symbolic meaning of the decorative motifs on these pieces, especially those found in Vézelay and Santiago de Compostela. In this way, my study of the Tarragona keystones breaks new ground because it approaches these pieces from the discipline of iconography but relates them, whenever possible, to the liturgies and the pastoral calendar observed in the medieval religious buildings of the diocese of Tarragona in order to understand what the narratives sculpted there mean, to whom they were addressed and how their visual cycles contributed to hierarchising the parts of monasteries, parishes and cathedrals. It also analyses the morphology of the bosses of the vault and its ribs, and checks and puts forward hypotheses about the processes of constructing the buildings studied, because the mouldings and shapes of the ribs, which are determined by the template from which the voussoirs are carved, give an aesthetic value to the whole and also make it possible to date pieces from the decorative uses.

As indicated above, a total of 29 religious buildings have been catalogued, which are listed below according to the administrative districts to which they belong. In Alt Camp, keystones have been preserved in the Cistercian monastery of Santa Maria de Santes Creus, and in the parishes of Sant Pere de Mont-ral, Sant Ramon del Pla de Santa Maria, Santa Maria de Querol and Sant Jaume de Montagut. The Conca de Barberà has the most buildings: the monastery of Santa Maria de Poblet (also Cistercian) and the parish churches of Santa Maria de Conesa, Sant Miquel de l'Espluga de Francolí, Santa Maria de Montblanc, Sant Miquel de Montblanc, Sant Jaume de Vallespinosa, Sant Jaume de Rocamora, Sant Joan Baptista de Vallverd, Sant Martí de Vilaverd and Sant Salvador de Vimbodí, as well as the convents of the Mare

de Déu de la Serra, Sant Francesc and La Mercè, all three in the town of Montblanc. In Baix Camp, only the bosses in Santa Maria de Paretdelgada have been catalogued, although they may well belong to a period that is outside the scope of the present research. In Urgell, keystones have been found in Sant Miquel de Ciutadilla, Sant Sebastià de Guimerà, Santa Maria del Vilet, Sant Llorenç de Rocallaura and the two convents of Santa Maria de Vallbona de les Monges and Santa Maria de Vallsanta, very close to the village of Guimerà. Likewise, in Tarragonès, Tarragona cathedral and Sant Pau del Seminari preserve keystones. Santa Maria de Tamarit is also included in the catalogue, although the rib mouldings indicate that the vault was constructed after 1350 and, the research also focuses on the chapel of Santa Tecla *la Vella*, because although its bosses have been covered up, the building is of great interest for this doctoral thesis. Finally, although some religious buildings in the districts of Priorat and Les Garrigues are part of the diocese, none of them are endowed with or have preserved these architectural pieces. I would add that during the fieldwork I visited not only these 29 buildings but also many other parishes to check if they were equipped with ribbed vaults and if they had been erected between 1150 and 1350. Among these were Sant Andreu de Farena, Sant Bartomeu de Montferri, Santa Maria de Prades, Sant Miquel de Forès, Santa Caterina de Poblet and Santa Maria de Guialmons.

The ribbed vaults of the buildings mentioned above contain a total of 29 different moulded profiles, which are listed chronologically in Appendix II. Broadly speaking, by date, the three simplest profiles come from the 12th century and are found in three large buildings: the cathedral of Tarragona and the Cistercian monasteries of Santa Maria de Poblet and Santa Maria de Santes Creus. Another nine different profiles were first found in 13th-century constructions: again in Tarragona Cathedral and the two aforementioned monasteries, but also in the convent at Vallbona de les Monges, in the chapels of Sant Pau del Seminari and Santa Tecla *la Vella* in Tarragona, and in the parishes of Sant Martí de Vilaverd and Sant Ramon del Pla de Santa Maria. Between the end of the 13th century and the beginning of the 14th century, two unusual ribs were used in the Crown of Aragon, specifically in the buildings of Vallbona de les Monges and Santa Maria in Guimerà. Finally, in the 14th century, the widespread use of ribbed vaults in the smallest and most secluded parishes of the diocese, such as Sant Jaume de Montagut or Sant Miquel de Montblanc, led to a much greater variety of ribs, with up to 14 different profiles.

Only 15 of the total of 345 bosses catalogued in *Volumen II* went without sculptural and/or pictorial decoration on the same stone piece. Of these, seven are completely smooth, and it is very difficult to know if they were ever decorated, and eight are perforated, so they may have been fitted with wooden devices, perhaps like those preserved in the monastery of Poblet, or been used to hang lamps or other ornamental and liturgical elements. It should be clarified that a further 13 keystones have been listed which were also perforated but whose outer rings were sculpted with plant or heraldic motifs, as can be seen in the bell tower of the cathedral of Tarragona or in the lantern tower of the monasteries of Santes Creus and Vallbona de les Monges. Likewise, 17 other keystones have been classified which we know at least contained sculpted decoration but they are so poorly conserved that this decoration cannot be recognised or identified. The remaining 313 pieces have been divided into six different types of iconography: sacred (105 keystones), heraldic (88 keystones), plant

(69 keystones), geometric (30 keystones), zoomorphic and grotesque (15 keystones) and astrological (6 keystones).

A considerable number of bosses were photographed and subsequently classified in this doctoral thesis, and most of these were of a sacred and heraldic nature and thus also provided the most iconographic and iconological information. Because of this it was decided to postpone the study of the other sorts of bosses for a future post-doctoral project.

2.2. Definition and functional aspects

The ribbed vault is a milestone in the history of architecture. It is a dynamic, elastic system, which can withstand deformations in the masonry caused by vertical pressure or collapse, that can cover a rectangular and polygonal floor plan without undergoing alterations and which offers all the structural advantages of groin vaults but with a simpler construction process. All these reasons explain its rapid expansion and prolonged use over time.

There are various types of ribbed vaults: quadripartite, sexpartite, star and fan. Quadripartite vaults were the simplest and used to cover square and rectangular spaces, both in main and side naves and chapels. They were by far the most common in the buildings of the Tarraconensis, although complex rib vaults such as those in the chapels of Santa Maria dels Sastres or Santa Ursula i les Onze Mil Verges were also constructed. On the other hand, neither sexpartite ribbed vaults nor fan vaults were used in the diocese of Tarragona during the time frame covered by this doctoral thesis.

In terms of design, the simple or quadripartite ribbed vault was based on a common principle that was sustained over time throughout Europe, namely that the curve of the ribs was the fundamental characteristic to which the shape of the covering subsequently laid over them was subordinate. The vaults required a horizontal projection of the network of ribs and joints, and the corresponding elevations, which usually involved drawings traced on the ground on a scale of 1:1 so that the craftsmen could directly replicate the curvature of the voussoirs and other essential information when the carving of the most complex pieces, that is, the *tas-de-charges* and the keystones.

The boss was considered to be an architectural element of capital importance as it is the piece that culminates the ribbed vault. It is made up of four parts: the tail, the body, the neck and the intrados. The last of these parts is of most interest for this doctoral thesis, as it is the part that remains visible and the one that normally receives sculpted and/or painted decoration. It has various functions: it is tectonic, as one would expect from an architectural element; it is decorative, because it was often ornamented; and it is symbolic, as it is one of the elements of Gothic architecture that was given a spiritual, mainly Christological, significance. Soon the possibilities of the body of the boss in the visible corners of those vaults that were not excessively high were also exploited to complement and magnify the message displayed on the *tortera*, as can be seen in one of the chapels of the parish church of Sant Llorenç de Rocallaura or in the apse of the Cistercian monastery of Vallsanta. The body of the boss was also

considered an appropriate place to display heraldic devices associated with particular areas. In fact, in the Tarragona area, 27 bosses have been found with heraldic signs around the lower disc (for example, at the churches of Sant Miquel and Santa Maria of Montblanc, or the apsidal chapels of the monastery of Vallsanta). In some cases even the effigies of the donors themselves are displayed, as proof of their patronage. In the cloister of Santes Creus, for example, I believe I have identified the king and queen of Aragon, James II and Blanche of Anjou, in the boss of the section in front of the chapterhouse. On the other hand, none of the pieces carved in the diocese of Tarragona between 1150 and 1350 have a neck, as this was incorporated from the 15th century onwards in order to make them more spectacular. Special mention should be made of the keystones perforated with vertical holes because, in addition to playing a role in terms of structure, maintenance and lighting, they were also designed and used to intensify the experience and spectacle of the para-theatrical dramas performed on certain dates in the parish calendar, as is perfectly exemplified by the chapel of Santa Maria dels Sastres in the cathedral of Tarragona.

This leads on to the important structural role played by the ribs. It should first be noted that Heyman, speaking in general terms, concluded that there is no single, stable state of internal forces for any given type of construction because the roof load and the distribution of its forces can change over time and thus lead to modifications to the original building structure either through successive interventions in the architecture or due to natural circumstances. In the specific case of ribs, however, as well as having a structural purpose, such as reinforcing the edges and making it possible to lay the masonry by concealing the joints and dispensing with centring, they are also employed for an aesthetic purpose, as is shown by the different and increasingly complex moulding profiles developed in different places and over time. This in turn means that rib vaults lend themselves particularly well to the processes of morphological analysis, classification and chronological arrangement that have been employed to great effect in the present study for dating the construction processes of the buildings in the Diocese of Tarragona.

2.3. Architectural aspects: specific applications

Answering the questions of when, where and how ribbed vaults emerged is not an easy task because more or less contemporaneous attempts have been documented in England (Durham Cathedral), Italy (Saint Nazarius and Saint Ambrose of Milan or Saint Sabinus of Piacenza) and France (Saint-Etienne of Sens or Saint-Denis of Paris) at the end of the 11th century and during the first decades of the 12th century, which has led some to conclude that these early efforts combined in some way or another to evolve into Gothic ribs and ribbed vaults. However, tracing their expansion across Europe is less complex given the important role played (mostly but not exclusively) by Cistercian monks in spreading certain building techniques throughout almost the entire continent. I should clarify that the Cistercians were not the inventors of the ribbed vault, but their pragmatism led them gradually to incorporate and extend its use in their constructions due to the simplicity and economy of this type of roofing, while the rapid expansion of their Order meant that they were normally the first to use it in many territories. However, they did not extract from their ribbed vaults all

of the possibilities that this structure has to offer, which has led to their constructions being labelled as “fully Romanesque” in terms of their ground plan, support system, wall thickness, lighting and spatial design.

It may well be that the adoption of this type of roofing was encouraged by the system of affiliation between monasteries together with the construction process that they used for their buildings, which involved both converted architects together and lay master builders. Both of these factors, moreover, created an architectural tradition that was repeated in new abbeys and led to a continuous exchange of ideas and construction processes in which the monks played an active part. Consequently, in the regions to which they spread, they introduced construction formulas that were unknown and innovative, but common in their place of origin. This, I believe, is what happened at the monastery of Santa Maria de Poblet; that is, I believe the ribbed vault was first introduced to the religious architecture of the diocese of Tarragona when the Cistercian Order built the monastery on the *hortus populetum* after it was donated to Abbot Sancho of Fontfroide by Ramon Berenguer IV in 1150. Through the local masters and workmen who helped to build their churches and who later participated in the construction of other churches, the architectural influence spread to other places, and this in turn would explain why only a few years later ribbed vaults were employed from the outset in the construction of the cathedral of Tarragona.

Before setting out the most important hypotheses regarding the ribbed vaults in the religious buildings of the diocese of Tarragona, it is important to take into account the historical-geographical context of the process whereby the different institutions became installed in the territory and to understand the conflicts between the ecclesiastical and lay authorities that had repercussions for Tarragona and its area of influence and the power struggles that came to be echoed in the diocese’s architecture. The Christian occupation of the city and its ecclesiastical territory was a complex and lengthy process that in 1149 resulted in an agreement to establish a government jointly headed by the archbishop, then Bernat Tort, and the military leader Robert Bordet, which was subsequently replaced by direct rule from the King of Aragon. This shared administration generated serious conflicts throughout the Middle Ages and had obvious consequences for the urban organisation of Tarragona.

The following is a summary of the most significant hypotheses regarding the construction processes of the buildings that are the subject of this doctoral thesis. It is not possible to study the keystones without also studying their ribs, because renovations to the rib profile can also lead to modifications in the shape of the keystones and even the incorporation or abandonment of certain iconographic motifs, which in turn means there is an evolutionary process that can be taken advantage of when making chronological and stylistic estimates. Furthermore, the mouldings and shapes of the ribs, which are determined by the template used to carve the voussoirs, give the ensemble an aesthetic value that also makes it possible to delimit chronologies in accordance with the decorative uses.

Santa Maria de Poblet

Among the buildings within the Cistercian monastery of Santa Maria de Poblet, its church has been highlighted as a prime example of a Romanesque building whose

ambulatory and side naves are covered with primitive ribbed vaults that are based on the tectonic concept of groin vaults and which resolve the intersection of their ribs with a common piece that acts as the keystone of the vault. This type of roof is present in other Cistercian architectural ensembles dated between 1170 and 1190 whose affiliation and stylistic relations with the monastery of Poblet have been highlighted by various authors, and this makes it possible to corroborate the construction chronology of the church proposed by authors such as Domenech i Montaner, Dimier, Altisent or, more recently, Lozano and Serrano and, therefore, to consider the vaults of the ambulatory and the side naves as the first ones erected in the diocese of Tarragona.

In particular, the homogeneity of the construction of the vaults of the four galleries in the cloister has been highlighted, which would corroborate the hypothesis of a more or less continuous campaign that began around 1225 in the south gallery, according to the documentation and the iconographic resemblance between some of the bosses in the refectory of the converts and this part of the cloister. However, the connecting section between the cloister and the *lavacrum* would still be unfinished in 1298. Particularly important is the construction of the chapter house, begun in the 1240s, whose bosses are the work of a school or workshop that was clearly influenced by and derived from the Master who was responsible for the altar frontispiece of Santa Tecla. Also noteworthy are the constructions undertaken during the long administration of Ponce de Copons and on which he had his coat of arms sculpted. This allows us to attribute to him the new nave of the Epistle and its side chapels, the dome or the atrium that covers the space between the refectory and the dormitory for converts, among others. He also devoted his efforts to the construction of the new church of Sant Salvador de Vimbodí, which is located just 4th kilometres from the monastery and has belonged to Poblet since 1172.

Cathedral of Tarragona

The identification of ribs very similar to those in the church at Poblet in the ribbed vaults of the secondary apses and the first two bays of the side naves in the cathedral of Tarragona has corroborated the most recent research published by TEMPLA members about its construction process and has pushed back the dates defended by traditional historiography. Generally and inaccurately, the cathedral's architectural style has been defined as sitting somewhere between the Romanesque and the Gothic. The reason for this is because it was thought that the initial plan to build a single apse church was changed after construction work had begun, thus resulting in the building that we see today: a large basilica church with three naves, a wide transept and four lateral apses in addition to the central one. However, the design and uses of the church were in fact determined in their entirety from the beginning and its imposing construction must instead be understood as an expression of the architecture of power. Moreover, the chronology of the successive construction episodes of its vaults has been further narrowed down by the identification of a new profile that was used in the vaults of the presbytery, the south and north transept naves (but not in the dome) and in those of the five bays of the central nave, the identification of certain heraldic elements in the keystones and the identification,

once again, of work executed by the workshop that derived from the Master who was responsible for the altar frontispiece of Santa Tecla in the last bays of the side naves.

With regard to the cloister, analysis of the ribs and bosses confirms that the roofing system of the four galleries was a uniform design that must have been completed fairly quickly after 1214, according to the latest research published. This is evident in the homogeneity of the work and in the use of two types of ribs that alternate along the sections, with a single exception that sets apart a space in the cloister related to the walkways.

Special mention should be made of the chapel of Sant Salvador (*ante quem* 1302), whose roof was the first to incorporate the dorsal fillet moulding on the central torus of the ribs, a decorative resource that introduces a significant change in the morphology of the ribs and helps us to push back the date of the vaults to the 14th century. Furthermore, the style in which the vaults' boss was carved has allowed us to relate it to the workshop of Master Bartomeu of Girona, who would have been working on the central façade around 1286. Finally, an architectural relationship has also been identified between the chapels of Santa Ursula i les Onze Mil Verges and Santa Maria dels Sastres, whose star vault is identical in terms of the framework of its ribs.

Sant Pau del Seminari and Santa Tecla la Vella

The chapels of Sant Pau del Seminari and Santa Tecla *la Vella* should also be mentioned when discussing the construction of the Cathedral of Tarragona. Regarding the former, the similarities between it and the cathedral cloister, in particular the latter's roofs, point to a chronological arc of between 1214 and 1234 for its construction. As for the latter, it is similar in style to the dome and the transverse nave of the Holy See, especially given the rose window on the south side, and the presence of a type of ribbing used in the early years of the 13th century, all of which leads us to believe that the small chapel in the cemetery was built roughly contemporaneously with the dome, that is, in the 1240s.

Santes Creus

In the church of the Cistercian monastery of Santes Creus, it is important to highlight the use of a ribbed profile still in the Romanesque tradition in its ribbed vaults. Work must have begun in the 1170s and by 1230 the chevet, transept and more than half of the total length of the naves had been completed. Likewise, the sacristy, the chapter house and at least part of the dormitory would have been completed by this time. Nevertheless, of particular interest is the completion of the church which, in my opinion, must have occurred between 1282, when Peter III was crowned king of Sicily, and 1292, when James II commissioned the construction of his father's tomb, which would coincide with the identification I propose of the coat of arms of the king of Aragon and the eagle of the Hohenstaufen family on the last two bosses in the side aisles.

Construction of the cloister of Santes Creus began in 1313 at the request of James II and Blanche of Anjou with the aim of replacing an earlier one. Testimony to their

artistic patronage are the heraldic coats of arms that, alternately and with a single exception due to demolition work, are displayed on the bosses of the vaults, and their effigies carved on the body of the keystone that marks the section next to the chapter house.

Sant Ramon del Pla de Santa Maria

The construction chronology of the church of the monastery of Santes Creus has been particularly useful for dating the parish church of Sant Ramon del Pla de Santa Maria, located only 6 kilometres from the monastery in a straight line. It is precisely its proximity to and dependence on Santes Creus after 1193 that are responsible for the evident constructive and stylistic relationships that exist between the two churches, which, in turn, allow us to date it to between 1193 and 1225. The most outstanding features are the exact replica of the Santes Creus rose window on the west end of the church, the use of the same type of rectangular section ribbing in its ribbed vaults, and the same ornamental motifs on the intrados that crown them.

Santa Maria de Vallbona de les Monges

From the second half of the 13th century the mouldings of the cross ribs at the convent of Vallbona de les Monges began to be stylised to become a thinned, almond-shaped moulding. This typology did not have much impact in the kingdom of Aragon, but it must have preceded the dorsal fillet that was incorporated into the central torus of the ribs between the end of the 13th century and the beginning of the 14th century. Specifically, the presence of both types of rib in the vaults of the church of Vallbona, together with other evidence, allow us to defend the existence of two different construction phases for the church as a whole, as some historiographers had already suggested. During the first period, the temple would have been built with the same dimensions as the present one, and it would have been practically complete when Queen Violante ordered her burial in it in 1251. During the second, the ribbed vaults were erected; around 1271, construction must have begun on the presbytery vault, which was completed four years later, and under the prelature of Blanche d'Anglesola (1294-1328), the remaining sections must have been built.

The use of the same type of almond-shaped ribs in the presbytery of Vallbona and the nave of the church of Santa Maria de Guimerà has led to the conjecture that the latter may have been inspired by the former to build the ribbed vaults of the nave, as they are barely 15 kilometres apart. Thus, the use of the almond-shaped, thinned beading and the typology and iconography of the bosses suggest that the parish church of Guimerà may have been begun at the end of the 13th century, during the governance of Ramon Alemany, who died in 1316. However, the works must have continued beyond 1325, the year in which Guerau Alemany, Ramon's son, married Guerau de Rocabertí, as their coats of arms can be seen on the façade of the church.

Santa Maria de Vallsanta

Although its state of preservation is poor, enough still remains of the Cistercian monastery of Vallsanta to show that the vaults of the chevet must have been erected

in a single construction campaign, perhaps around 1336, together with the vault of the first section of the nave. However, the type of ribbing used in the vaults, together with the fact that it is unlikely that two different temples were built on the same site in less than one hundred years, as some historiographers maintain, has led others to suggest that its construction process is similar to that proposed for Vallbona de les Monges; that is, the building must have been begun during the first half of the 13th century, before the definitive transfer of the nuns of La Bovera, and it was covered with some kind of roof, perhaps of wood or stone, of which no trace remains. The new ribbed vaults, both in the apse and in the chapels, must have been erected at the beginning of the 14th century, as the surviving remains seem to indicate. I would add that of the two templates used to carve the starts of the two keystones preserved in the Museum of Guimerà, the one with the *Agnus Dei* on its intrados was also used in the main apse. In contrast, the one depicting Bernat de Boixadors on a charging horse, closely related to contemporary sigillography, was used in the south chapel of the first section of the nave, which establishes the construction of the two polygonal chapels in this part of the church at around 1345.

Other parishes

Various hypotheses have been put forward regarding the construction processes of vaults in other parishes of the diocese of Tarragona; the most important of these, in my opinion, and the ones that have generated so many conflicting opinions are those concerning the construction of Santa Maria de Montblanc and Sant Miquel de l'Espluga de Francolí.

I have analysed the construction of the chapels at Santa Maria de Montblanc of the chapels and I found their vaults use the same ribbed profile and are distributed between the buttresses all around the perimeter of the church. In the most complete study, Felip reviewed the evolution of the construction on the basis of the document *Sequntur beneficia ecclesiastica instituia et fundata in ecclesia maiori marie villa de Montblanc*, preserved in the Arxiu Parroquial of Montblanc, which details an inventory of the benefices founded in the church of Santa Maria up to 1623. That author proposed the end of the 13th century as a start date for the work, a date that was subsequently disproven by Español when she attributed one of its bosses to the master Guillem Seguer. However, the construction of the altar of Sant Nicolau in 1327, as recorded in the aforementioned document, and its location in the axial chapel have allowed me to slightly narrow down the chronology and propose a start date for the works of sometime during the 1320s. In fact, there is a coincidence with the other chapels between the sculpted decoration on the keystones and the dedications of the benefices founded on their altars, and between their benefactors and the heraldry that decorates the walls and capitals. This, in my opinion, reaffirms this chronological succession.

At Sant Miquel de l'Espluga de Francolí, the interpretation of the inscription from 1297, preserved in an ashlar on one of the exterior buttresses, has given rise to different hypotheses about its construction process. In my opinion, these hypotheses offer very early dates that would make the building the first in the diocese of Tarragona to incorporate a dorsal fillet in the ribs, something that I believe to be improbable. Furthermore, they would not explain the mutilation of the open spans

in the chevet, the alteration of the stonework in some specific areas or the change in the type of corbels from the second bay of the nave onwards. In this regard, if we use the intermediate references corresponding to the creation of benefices in its altars and take as a chronological reference other buildings that used the same ribbed profile, I believe it is possible to explain the early date of the inscription and the modifications that the architectural ensemble subsequently underwent as the result of a two-phase construction. Work began around 1297 but, for some unknown reason, perhaps the suppression in 1307 of the Order of the Temple on which the parish depended, they were halted. Later, when the above mentioned benefits are documented, that is from 1328 onwards, work would have been resumed, with partial modifications to the original plan and to some of the parts that had already been built.

Special mention should be made of the convent of Sant Francesc, whose church is located to the south of the walls of Montblanc. Although little information has survived, from the profile of the ribs of the roofs of the apse and the chapels, it can be concluded that the ribbed vaults must have been built during the 14th century because all of them have the characteristic decorative fillet on the central torus of the rib. The only chapel known, though indirect, is the one open to the third bay of the nave, on the side of the Epistle, which is particularly important because it can provide information on the construction of the polygonal vault of the apse, because both use the same type of ribs. According to a description from the 18th century, the chapel housed a stone sepulchre dated 1330, meaning that this year can be considered the *ante quem* date for the construction of the aforementioned ribbed vaults. Furthermore, the attribution to the Gener family of the heraldic motif sculpted on the boss of the only chapel open to the cloister of the convent, allows us to date it to the 1340s, a chronology that, moreover, agrees with the other spaces that employed this same rib profile.

The ribbed vaults of the rest of the buildings and chapels in the diocese of Tarragona were all erected from the 14th century onwards (except those of Sant Martí de Vilaverd), when the use of this type of roof became widespread throughout the territory, including the smallest and most remote parishes. This geographical expansion led to an enormous diversification in the profiles of the ribs. As mentioned above, a total of 14 different ribs were used in succession and, moreover, without any apparent chronological criteria, which makes it difficult to date them. It has only been possible to delimit profile of one, no. 23, whose construction over a period of approximately 30 years may be construed from its insertion in four architectural complexes that are also located very close to one another, namely Santa Maria, Sant Francesc and the convent of La Mercè in Montblanc and the chapel of Sant Bernat in the Cistercian monastery of Vallsanta at Guimerà. Among the most commonly used triangular section profiles, special mention should be made of nos. 16 and 21, which are found in, among others, the monastery of Santa Maria de Poblet, Sant Salvador de Vimbodí, Sant Miquel de l'Espluga de Francolí and Sant Miquel de Montblanc, and regarding those with a rectangular section, no. 17 was used in the cathedral of Tarragona, the monastery of Santes Creus and Sant Jaume de Montagut. However, for reasons not apparent to me, no. 19 was only used in some chapels in small parishes such as Sant Llorenç de Rocallaura. Therefore, I consider it more appropriate to speak of trends or preferences for one type or another depending on the area where the

architectural ensemble is located and the workshop that carried out the work, rather than assert a uniform chronological and stylistic succession throughout the diocese.

2.4. Iconographical aspects: image, space and liturgy

The architectural analysis of the keystones and, above all, of the ribs as a decorative element has generated interesting hypotheses about the use of the spaces, the circuits of passage and the liturgical celebrations that took place in the religious buildings of the diocese of Tarragona between 1150 and 1350. In the early days of Christianity, the tradition was adopted whereby domes, hemispherical apses or vaulted forms came to represent a vision of heaven, an idea that remained almost unchanged throughout medieval times. However, the appearance of the first ribbed vaults brought an end to the use of barrel vaults and the custom of polychroming their expansive surfaces, instead a new trend emerged which focused on decorating the bosses and their surroundings.

One of the most important functions of keystones is to provide decoration. Perhaps lighting systems conditioned their development as decorative objects, although it is also possible that sculpture was incorporated as an easy response to the problem generated by the rib mouldings meeting at this central piece. In fact, at first, keystone decoration was limited to the continuation of the mouldings that converged on them, as in the church of Poblet or the cloister of Vallbona de les Monges. But they quickly evolved to depict sacred, heraldic, geometric, vegetal, zoomorphic, grotesque and astrological themes, and were framed by an ornate outline that gave them their own singularity and value. The first decorated bosses in Tarraconensis must have been those of the cathedral itself, as the first vaulted sections, dated between 1180-1190, already incorporated decorative motifs.

Although a large number of the keystones bear sacred and heraldic themes, many are also decorated with phytomorphic motifs. The general consensus of opinion is that they were likely incorporated for no other purpose than that of ornamentation, although some authors have seen in these keystones a symbolic meaning relating to Paradise. Sánchez Ameijeiras has recently proposed that this type of decoration should be interpreted as a representation of the stars and that it should be understood within the framework of the medieval conception of the ordered cosmos, a reading that I believe can be made of, at the very least, the two keystones in the vaults next to the lateral apses in the cathedral of Tarragona and another two in the chapterhouse of the monastery of Poblet.

By their very nature, as the culminating point of the structure in which they sit, keystones also lend themselves very well to displaying heraldic devices and, therefore, to leaving clear visual evidence of the benefactors to whose patronage and protection the building is, in part, intended to bear witness. However, in the diocese of Tarragona, we have to wait until the mid-13th century to see the first heraldic signs sculpted on the intrados of its bosses (in the cloister of Poblet and the naves of the city's cathedral) and until the 14th century to get a sense of ownership of the space in which they are inserted (in the perimeter chapels of Santa Maria de Montblanc). Even so, they remain very important in the context of the present research because if one

can identify the heraldic emblems displayed on the keystones and, better still, the specific individual to whom they belonged, this knowledge can be combined with an understanding of the chronological order of the architectural work's stylistic elements, thus providing a much more detailed overall chronology of buildings such as the chapel of Santa Maria dels Sastres, in the north apse of the cathedral of Tarragona.

The identification of the sacred motifs used on bosses throughout the diocese has not posed too many difficulties because many of the saints or biblical characters are depicted with their own specific features and attributes. Where these elements are missing, the characters have instead been identified on the basis of the dedication of the space or altar in which the bosses are located. This is especially the case with bosses that are hagiographic in nature. Regardless of the ease with which they can be identified, I am compelled to emphasize their unquestionable iconographic richness. They display images of Christ-God, the Holy Trinity, the Virgin, Michael the Archangel, angels and venerable personalities. I have also detected extraordinary iconographies that have gone unnoticed by historiography, including an allusion to baptism, a statement of the power of the archbishop, and a representation of a typical rite from Vallbona de les Monges known as *lo cabasset de les claus*. There are also three iconographic programmes consisting of groups of keystones, namely the cycle depicting the redemption in the west gallery of the cloister of the monastery of Santa Maria de Poblet, the cycle of the salvation present in the chapterhouse in the same monastery; and the cycle that decorates the starry vault of the chapel of Santa Úrsula i les Onze Mil Verges in the cathedral of Tarragona.

I consider it significant to point out the predominance of images that appear outside any narrative context and in which only one or, at most, two characters can be seen, perhaps due to the limited space available on the intradoses. Even so, in cases where there are more than two, the subject matter is usually biblical and is perfectly adjusted to the space available, which underlines the sculptor's high capacity for adaptation. This perhaps indicates that keystones are indistinguishable from any other pictorial or sculptural support used in the Middle Ages when it comes to expressing a theme or iconographic programme, a fact which has also facilitated the identification of some very deteriorated scenes, such as the Epiphany or the Burial of Christ sculpted on the east gallery of the cloister at Poblet. We know that the sculptors who executed them were not specialists in the carving of such pieces, and they seem to have followed the stylistic trends of the time and of each particular place, meaning that we can establish connections with elements of monumental sculpture, miniatures and even collections of decorative models such as the *Reiner Musterbuch*.

It is particularly important to take into consideration the place where many of the bosses were placed in Tarragona's religious buildings. Both their iconography and their orientation may reveal a topographical programme and provide information on the use of the spaces that opened up in the religious architectural complexes, as well as the circuits of passage and liturgical celebrations that took place there. In other words, monumental decoration and, more specifically, the decoration of the bosses' intradoses can define particular zones in the ritual space. For example, there are numerous representations of the *Maiestas Domini* or the *Agnus Dei* on the keystones above the altar table, either in apses (e.g. at Santa Maria de Conesa and at the convent

of Sant Francesc de Montblanc) or in chapels (e.g. Sant Miquel de Montblanc), because the notion of heaven is much more explicitly evoked when these images are located above the space where the mystery of transubstantiation, the fraction and the communion take place. For the same reason, hagiographic scenes are usually represented in small chapels inside the church where the same saints to whom they were dedicated were worshiped. However, the image of Christ Pantocrator located opposite the main door of an architectural complex takes on a very different significance; that is, the entrances are linked to the remission of sins for the righteous who enter the Church-*Ecclesia* and, at the same time, the building. This important symbolism of the door as a threshold equates with the notion of Christ as he who opens the door to the faithful and repels the infidels, and as the means through which it is possible to obtain salvation, as has been proposed in the case of the cathedral of Tarragona.

In general, I believe that the study of the keystones should not be limited to a simple description of the images they display because their placement was not arbitrary and depended on many different factors. One of these factors is the adjacent sculpture, since the iconography of some bosses is inseparable from that sculpted or painted on capitals and other decorative elements found in the same place. An exemplary case is the Annunciation in the presbytery of the cathedral of Tarragona, which not only maintains a clear symbolic relationship with the scenes carved on the only historiated capital in the main apse, but also, due to the place it occupies in the topography of the cathedral, establishes an explicit connection with the altar and, specifically, with the moment of sacrifice. Furthermore, thanks to the identification of certain iconographic themes, it has been possible to deduce the liturgical function certain spaces long after the disappearance of the original rites that were celebrated there. This is the case, for example, in the cloister at the cathedral of Tarragona, where the figure represented in the keystone in the northeast corner, I maintain, alludes to three different moments in the baptismal ceremony, thus confirming those hypotheses that the cathedral's first baptistery was located in the great Roman exedra, which was reused in medieval times, and that it is still in this place to this day, its real purpose having remained hidden from us.

Another particularly important factor to be taken into account is the specific historical-geographical setting in which an architectural complex is located. To take again the example of the cathedral of Tarragona, its immense dimensions, as has been indicated, are a direct expression of archiepiscopal power, which in turn would have been conditioned by the historical context of the city. But there were also certain repercussions on the cathedral's repertoires and visual discourses; for example, the constant conflicts between the prelates and the lay prince who jointly governed the city would explain the particular *Maiestas Domini* dressed with a *pallium* displayed on the keystone located opposite the refectory, which, in my opinion, can be interpreted as an assertion of the archbishop's status as lord of the city. Similarly, the spatial context (understood in geographical terms) may have determined the dedication to Saint Michael of the church at l'Espluga de Francolí, a village founded on the top of a hill and around a small mountain in the Conca de Barberà. In this case, the figure of the archangel spearing the dragon in the presbytery of the church could be closely linked to the border enclave with Muslim territory in which the first church was erected at the end of the 12th century.

However, the addition of Saint Michael to bosses in the diocese of Tarragona was not only related to the protection of the people who lived in border areas, but also to his role as a *psychopomp* and therefore as the protector of souls. For this reason, it is very common to find him in spaces with a funerary function, as can be the case, for example, in the parish church of Sant Miquel de Ciutadilla, the chosen burial site of certain members of the Guimerà family, and in the Tarragonan chapel of Santa Úrsula i les Onze Mil Verges, where the tomb of Archbishop Arnau Sescomes was placed right underneath a keystone depicting the scene in which Saint Michael exterminates the dragon. Likewise, it was precisely the decision to house in perpetuity the sarcophagi of Queen Violante of Hungary and her daughter, Princess Sancha, at the convent of Vallbona de les Monges and the resulting perception of the site as a place of interment which determined, in my opinion, the subsequent choice and meaning of the angel bearing a lantern that is sculpted on the keystone of its vault.

According to Baschet, in addition to emphasising the sacred value of a ritual place and the hierarchies or internal divisions or polarities within the ecclesiastical space itself, images can establish a specific relationship between themselves and the ritual that is carried out in the very place where they are displayed. This premise, my research shows, is also true of keystones, in particular, those that show Christ holding the Sacred Form because they completely determine the meaning of the image and relate it to the celebration of the feast of *Corpus Christi*, which we know took place, at least in Tarragona, in the chapel where this particular image is located. It should also be borne in mind that churches and their surroundings were monumental settings for general and specific liturgical celebrations that took place throughout the year. For example, in the church at the Cistercian convent of Vallbona de les Monges, one of its keystones stands out; the image on it has been identified as Saint Peter, but I believe this to be erroneous and that it could be a representation instead of the ritual of *lo cabasset de les claus* which, according to the sources, was uniquely celebrated at this monastery in the past.

In the same way, the day-to-day life of the community and its celebratory obligations defined and influenced the need for a certain type of architecture with certain types of space. The cloister galleries, for example, had a primordial function in determining how liturgical acts and solemn processions unfolded, not only because they are places of passage, but also of communication between the church, the chapter house and the refectory, which likewise were the scene of certain celebrations and where monumental ornamentation will also have been prominent. The two iconographic programmes identified in two sets of bosses in the monastery of Santa Maria de Poblet are illustrative. The first, located on the east side of the cloister and related to the Redemption, marks a very important space for monastic life and is linked to the processions and ceremonies that took place there, especially the *mandatum* and the Good Friday procession. The second, displayed in the vaults that cover the Chapter House, is made up of nine reliefs that allude to Salvation and which make sense when they are interpreted in relation to the daily community practices of absolution and forgiveness of sins, and the funerary rites that also occurred there.

To offer a further example, in the preceding lines I referred to the existence of a third set of keystones; that is, the one located in the chapel of Saint Úrsula i les Onze Mil Verges in the cathedral of Tarragona. In this case, the chapel's extraordinary value lies

in the sculptural rendering in its bosses of the theological debate of the *Visio Dei*, which sought to settle the argument about whether, after their deaths but before the Last Judgement, the righteous would be able see God; that is, the question of whether there was immediate retribution for the souls of the righteous after bodily death, a question that was resolved in the affirmative with the papal bull *Benedictus Deus*, of which Arnau Sescomes, patron of the chapel, was aware. In light of this, it has therefore been concluded that the choice of the Coronation of the Virgin as the culminating image in this group of sculptures (which is also closely related to the funerary use of the chapel) could not have been accidental because, as the historical order of theophanies prescribes, her Coronation comes immediately after the Last Judgement, which it completes and consummates.

*

To conclude, I want to reiterate how, incomprehensibly, keystones have always been a severely neglected element within the study of monumental sculpture in the Middle Ages, despite the fact that analysis of them can provide very information that is of interest across a range of disciplines, as the present doctoral thesis demonstrates. In addition to revealing their functional aspects, the study of these pieces can contribute to a better understanding of medieval buildings as a whole. Inscribed on them is a large part of the history of the cathedrals, monasteries or parishes that house them; they provide information about a building's construction processes and chronology, about the artists who took part in their construction and decoration, about the patrons who financed them, and about the artistic currents that influenced them and their relationships with other buildings and other artistic manifestations. Likewise, the sculpted decoration of the keystones and manner in which they were oriented, which in most cases was not random, can reveal the original use of the space in which they are inserted, the audiences for whom they were intended and the liturgical celebrations that took place in the vicinity, either daily or at specific times throughout the religious calendar. This is why, once again, I would like to emphasise the revolution that came about when it was first decided to decorate the roofs of buildings, especially those intended for worship, with sculpture, and just how surprising it is that this phenomenon has not been given the attention it deserves.

This doctoral thesis has set in motion a project that I will continue to expand upon by tackling the iconography and possible symbolic meaning of vaults whose intradoses are carved with other motifs (such as vegetal or grotesque, among others), which, for reasons of space, I have not been able to analyse to the extent that they obviously deserve in the present research. Such an investigation will undoubtedly shed further light on the origins and models of the images sculpted there and on the complex network of stylistic affiliations and relationships between them and the case studies examined here and, by the same token, with some of the iconographic forms and repertoires introduced at the dawn of Gothic art in the Crown of Aragon. This in turn brings me to the conclusion of a lengthy study that has expanded the current body of knowledge regarding the keystones of religious buildings in the diocese of Tarragona and which at the same time has paved the way for several further lines of

investigation to be opened up after the conclusion of the volume that you have in your hands.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
ICONOGRAFÍA DEL ESPACIO: LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350)
VOLUMEN I
Xènia Granero Villa

- “500è aniversari Fundació Hospital Sta. Tecla”. *NotíciesTGN*, diciembre 2014, VI.
- “Debats. Sobre la ponència d’Isidro Bango”. En: Vilà, F.; Lorés, I. *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*. Lleida, 1991, p. 73.
- “El primer Hospital de Tarragona”, *Diari de Tarragona*, 18/09/2014.
- “Las bóvedas han salvado la catedral”, *El Español*, 16/04/2019.
- “Las cortes de Cataluña en Montblanc”. *Revista aires de la Conca*, 29/09/1926, p. 3.
- “Los misterios de una bóveda”, *El País*, 17/04/2019.
- “Relíquia de San Maciá, patró de la vila”, *Aires de la Conca*, 49 (1927), p. 1.
- Abad, F. “El culto divino de la Seo Antigua de Lérida”. *Ilerda*, 40 (1979), pp. 17-56.
- Abadal i Vinyals, R. “El pseudo-arquebisbe de Tarragona Cesari (segle X) i les preteses butlles de Santa Cecília”. *La paraula cristiana*, 34 (1927), pp. 316-345.
- Abajo Vega, N. “Arte románico y teatro litúrgico: Las posibilidades de un método en el estudio de la iconografía”. *Codex Aquilarensis*, 21 (2005) 108-131.
- Abbatiale Saint-Serge, Angers*. Lyon, 1979.
- Abella Villar, P. *Patronazgo regio castellano y vida monástica femenina: morfogénesis arquitectónica y organización funcional del monasterio cisterciense de Santa María la Real de Las Huelgas de Burgos (ca. 1187-1350)*. 2 vols. Tesis Doctoral. Universitat de Girona, 2015.
- Abenza Soria, V. C. *Ego Regina. Patronazgo y promoción artística femenina en Aragón, Navarra y Cataluña (1000-1200)*. Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2018.
- Abraham, P. “Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval”. *Bulletin Monumental*, 93-1 (1934), pp. 69-88.
- Acuña Mateo, A.; Conejo da Pena, A. “Altres convents de clarisses”. Pladevall Font, A. (dir.). *L’Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*. Vol. I. Barcelona, 2002, pp. 204-207.
- Adell Gisbert, J.A.; Español Bertran, F. “L’església gòtica de Sant Jaume de Montagut”. *Butlletí Arqueològic*, 1 (1979), pp. 147-161.
- Ainaud de Lasarte, J.; Vila-Grau, J.; Virgili, J.; Companys, I.; Vila i Delclòs, A. *Els vitralls del monestir de Santes Creus i la catedral de Tarragona*. Barcelona, 1992.
- Al-Himyari. *Kitab ar-rawd al-mi’tar*. Traducido por M^a Pilar Maestro González. Valencia, 1963.
- Alcoy Pedrós, R.; Beseran Ramon, P. “Els tallers del primer tres-cents a l’arxidiòcesi de Tarragona”. En: Pladevall Font, A. (dir.). *L’Art Gòtic a Catalunya. Pintura. De l’inici a l’italianisme*. Barcelona, 2005, pp. 125-131.
- Alcoy Pedrós, R.; Buttà, L. “El Mestre de Santa Coloma de Queralt i els tallers italianitzants de Tarragona”. En: Pladevall Font, A. (dir.). *L’Art Gòtic a Catalunya. Pintura. De l’inici a l’italianisme*. Barcelona, 2005, pp. 216-220.
- Almuni Balada, V. *La Catedral de Tortosa als segles del Gòtic*. 2 vols. Barcelona, 2007.

Altisent, A. *El Monasterio de Poblet durante el abadiato de Esteban II (1181-1186)*. Tesis de licenciatura dirigida por Emilio Sáez. Barcelona, 1965.

Altisent, A. “Un poble de la Catalunya Nova els segles XI i XII. L’Espluga de Francolí de 1079 a 1200”, *Anuario de estudios medievales*, 3 (1966), pp. 131-214.

Altisent, A. *Fitxes i notes d’arxiu sobre monestirs de monges cistercenques a Catalunya*. Barcelona, 1972.

Altisent, A. *Història de Poblet*. Abadía de Poblet, 1974.

Altisent, A. *La descentralización administrativa del Monasterio de Poblet en la Edad Media*. Abadía de Poblet, 1985.

Altisent, A. *Diplomatari de Santa Maria de Poblet. Anys 960-1177*. Vol. I. Barcelona, 1993.

Altisent, A.; Bonet Donato, M. (ed.); Vilà Mayo, O. (ed.). *Història de Poblet*. Abadía de Poblet, 2014.

Alvira Cabrer, M. *Pedro el Católico, Rey de Aragón y Conde de Barcelona (1196-1213). Documentos, Testimonios y Memoria Histórica*. Vol. II. Zaragoza, 2010.

Andraut-Schmitt, C. (dir.) *La Cathédrale Saint-Pierre de Poitiers. Enquêtes croisées*. Madrid, 2013.

Angheben, M. *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*. Turnhout, 2003.

Angheben, M. “Sculptura romanica e liturgia”. En: Piva, P. (ed.). *Arte medievale. Le vie dello spazio liturgico*. Milano, 2012, pp. 147-190.

Angheben, M. “La Vierge à l’Enfant comme image du prêtre officiant. Les exemples des peintures romanes des Pyrénées et de Maderuelo”. *Codex Aquilarensis*, 28 (2012), pp. 29-74.

Angheben, M. “La Crucifixion du chevet: entre liturgie eucharistique et dévotion privée”. En: Andraut-Schmitt, C. *La Cathédrale Saint-Pierre de Poitiers: enquêtes croisées*. Poitiers, 2013, pp. 350-363.

Angheben, M. “Le geste d’allocution. Une représentation polysémique de la parole (Ve-XIIe siècles)”. *Iconographica*, 12 (2013), pp. 22-34.

Angheben, M. “Résonances sacramentelles, dévotionnelles et sensorielles des images: la Vierge à l’Enfant et la Crucifixion sur les vitraux de la cathédrale du Mans”. En: Daussy, S.D.; Reveyron, N. *L’Église, lieu de performances: In Locis competentibus*. Paris, 2016, pp. 159-179.

Angheben, M. “Les statues mariales catalanes et le progressive assimilation de la Vierge à l’Enfant au prêtre officiant”. En: Brouquet, S. (coord.). *Sedes sapientiae. Vierges Noires, culte marial et pèlerinages en France méridionale*. Toulouse, 2017, pp. 19-46.

Angheben, M. “Le portail central de la cathédrale de Tarragone et l’évolution du jugement dernier entre le XIe et le XIVe siècle”. En: Español, F.; Valero, J. *Ianua Coeli. Portalades gòtiques a la Corona d’Aragó: congrés internacional: actes. Barcelona, 10-11 de desembre, 2012*. Barcelona, 2020, pp. 151-178.

- Arbeloa, J. V. M. “Per una nova interpretació del Codex Veronensis i les esglésies visigòtiques de Tarraco”, *Butlletí Arqueològic*, 8-9 (1986-1987), pp. 125-134.
- Aubert, M. “Les plus anciennes croisées d'ogives, leur rôle dans la construction”. *Bulletin Monumental*, 93-1 (1934), pp. 5-67.
- Aubert, M. “Les plus anciennes croisées d'ogives, leur rôle dans la construction. (Suite et fin)”. *Bulletin Monumental*, 93-2 (1934), pp. 137-237.
- Aubert, M. “L’architecture cistercienne au XIIe et au XIIIe siècle”. *Revue de l’Art*, 81 (1937), pp. 217-232.
- Aubert, M. *L’architecture cistercienne en France*. 2 vols. Paris, 1943.
- Aubert, M. “Existe-t-il une architecture cistercienne?”. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1 (1958), pp. 153-158.
- Aubert, M. “La construction au Moyen Age”. *Bulletin Monumental*, 118/4 (1960), pp. 241-259.
- Aubert, M. “La construction au Moyen Age (Suite. L’architecte)”. *Bulletin Monumental*, 119/1 (1961), pp. 7-42.
- Aubert, M. “La construction au Moyen Age (suite)”. *Bulletin Monumental*, 119/2 (1961), pp. 81-120.
- Aubert, M. “La construction au Moyen Age (suite)”. *Bulletin Monumental*, 119/3 (1961), pp. 181-209.
- Aubert, M. “La construction au Moyen Age (Fin. III. Le chantier)”. *Bulletin Monumental*, 119/4 (1961), pp. 297-323.
- Azcárate Luxán, M. “Iconografía de la Resurrección en la escultura gótica española”. *En la España Medieval. Estudios en memoria del profesor D. Claudio Sánchez-Albornoz*, 8 (1986), pp. 169-194.
- Azcárate Luxán, M. “La coronación de la Virgen en la escultura de los tímpanos góticos españoles”. *Anales de la Historia del Arte*, 4 (1994), pp. 353 - 364.
- Azcárate, J. M^a. *Arte Gótico en España*. Madrid, 1990.
- Bandmann, G. *Early medieval architecture as bearer of meaning*. New York, 2005.
- Bango Torviso, I. G. “El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4 (1992), pp. 93-132.
- Baqué Prat, N. “Les claus de volta de l’església de Santa Maria de Pedralbes”. En: Balasch Pijoan, M.E.; Español Bertrán, F. (eds.). *Elisenda de Montcada una reina lleidatana i la fundació del Reial Monestir de Pedralbes*. Lleida, 1997, pp. 59-105.
- Barrachina Navarro, J. “El mestre Bartomeu de Girona”. *Locus Amoenus*, 7 (2004), pp. 117-135.
- Barral Altet, X. “Religious architecture during the Romanesque period in Catalonia (11th-13th centuries): Assessment and critical notes”. *Catalan Historical Review*, 4 (2011), pp. 27-51.

- Bartal, R. "The survival of early Christian symbols in 12th Century Spain". *Príncipe de Viana*, 181 (1987), pp. 299-316.
- Baschet, J. "Introduction: l'image-objet". En: Baschet, J.; Schmitt, J. C. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris, 1996, pp. 7-26.
- Baschet, J. *L'iconographie médiévale*. Paris, 2008.
- Baschet, J. "L'image et son lieu: quelques remarques générales". En: Voyer, C.; Sparhubert, É. (eds.). *L'image médiévale: fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*. Turnhout, 2011, pp. 179-204.
- Baschet, J.; Bonne, J. C.; Dittmar, P. O. "Chapitre I - Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté". En: Baschet, J.; Bonne, J. C.; Dittmar, P. O. "*Iter*" et "*locus*". *Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne. Images Re-vues*. Hors-série 3 (2012): <https://journals.openedition.org/imagesrevues/1579>.
- Baschet, J.; Bonne, J. C.; Dittmar, P. O. "Chapitre VI - Une économie générale du décor ecclésial". En: Baschet, J.; Bonne, J. C.; Dittmar, P. O. "*Iter*" et "*locus*". *Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne. Images Re-vues*. Hors-série 3 (2012): <https://journals.openedition.org/imagesrevues/1579>.
- Baschet, J.; Bonne, J. C.; Dittmar, P. O. "Remarques finales: retour sur l'agencement". En: Baschet, J.; Bonne, J. C.; Dittmar, P. O. "*Iter*" et "*locus*". *Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne. Images Re-vues*. Hors-série 3 (2012): <https://journals.openedition.org/imagesrevues/1579>.
- Bassegoda Nonell, J. "La construcción de las bóvedas góticas catalanas". *Boletín académico*, 11 (1989), pp. 30-38.
- Bassegoda Nonell, J. "Arquitectura gótica levantina". En: Abad Balboa, T. *Historia de las técnicas constructivas en España*. Madrid, 2000, pp. 174-184.
- Baucells Reig, J. *Vivir en la Edad Media: Barcelona y su entorno en los siglos XIII y XIV (1200-1344)*. Vol. I. Barcelona, 2004.
- Bazzocchi, F. *Las vidrieras góticas mediterráneas: composición química, técnica y estilo. El caso concreto de Barcelona y Siena en el siglo XIV*. Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona, 2012.
- Bea Castaño, D.; Navarro Just, S.; González Ortiz, A. *El Call jueu de Tarragona. Estudi històric i arqueològic de l'edifici de Ca la Garsa i el seu entorn*. Tarragona, 2015.
- Bechmann, R. "Los dibujos técnicos del Cuaderno de Villard de Honnecourt". En: *Villard de Honnecourt. Cuaderno*. Madrid, 1991, pp. 45-139.
- Bergadà Escrivà, À. *Vimbodí: estudi històric, sociològic i religiós*. Vimbodí, 1978.
- Beseran Ramon, P. "Un taller escultòric a la Barcelona del segon quart del segle XIV i una proposta per a Pere de Guines". *Lambard. Estudis d' Art Medieval*, 6 (1991-1993), pp. 215-242.
- Beseran Ramon, P. *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana de segle XIV*. Tarragona, 2003.
- Binski, P. "From Salamanca to Tarragona: Iberian engagement with English art and architecture", *Codex Aquilarensis*, 36 (2020), pp. 91-116.

- Blanch, J. *Arxiepiscopologi de la Santa Església Metropolitana i primada de Tarragona*. 2 vols. Tarragona, 1985.
- Blasi Vallespinosa, F. *Santuariis marians de la diòcesi de Tarragona*. Reus, 1933.
- Bleau, M. “L’inscription d’une clef de voûte à la cathédrale de Poitiers”. *Bulletins de la Société des antiquaires de l’Ouest*, 9 (1901), pp. 676-677.
- Blomme, Y. “L’image de l’apocalypse dans la sculpture gothique Plantagenêt (XII^e et XIII^e siècles)”. En: Rousseau, M. C. *Apocalypse, imaginaire et création artistique. Cahiers du CIRHiLL*. Angers, 2004, p. 19-45.
- Bofarull, M. *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón. Gremios y cofradías de la antigua Corona de Aragón*. Vol. XL. Barcelona, 1875.
- Bofarull Sans, F. *Documentos para escribir una monografía de la villa de Montblanc*. Barcelona, 1896.
- Bonales Cortés, J. *Història de Rocallaura*. Lleida, 2015.
- Bonet Donato, M. “La feudalització de Tarragona (segle XII)”. *Butlletí Arqueològic*, 16 (1994), pp. 211-239.
- Bonet Donato, M. “La ciutat feudal a la Catalunya meridional”. En: Sabaté Curull, F. (coord.). *El temps i l’espai del feudalisme. Reunió científica. IV Curs d’estiu Comptat d’Urgell (Balaguer, 11, 12 i 13 de juliol de 2001)*. Lledia, 2004, pp. 477-513.
- Bonet Donato, M. “La Conca de Barberà i Montblanc a la cruïlla del segle XII”. *Butlletí Arqueològic*, 28 (2006), pp. 333-370.
- Bonet Donato, M. “L’establiment del Cister i dels ordes militars a l’àmbit tarragoní”. En: Güell, M.; Rovira i Gómez, S-J. (eds.). *L’home i historiadors. Miscel·lània en homenatge a Josep M. Recasens i Comes. Estudis Històrics*. Tarragona, 2007, pp. 116-127.
- Bonet Donato, M. “Las órdenes militares en la expansión feudal de la Corona de Aragón”. *Anales de la Universidad de Alicante. Historia medieval*, 17 (2011), pp. 245-302.
- Bonet Donato, M. “Los espacios y conflictos de poder en Tarragona”. En: Sabaté, F. (ed.). *Els espais de poder a la ciutat medieval*. Lleida, 2018, pp. 83-122.
- Bonet Donato, M. “La ciutat i els poders locals a la regió catalana meridional (segles XII-XV)”. En: Sabaté Curull, F. (coord.). *El poder entre la ciutat i la regió*. Lleida, 2018, pp. 63-84.
- Bonet Donato, M. “Memorias del arzobispado de Tarragona (siglos XII y XIII)”. *Aragón en la Edad Media*, 30 (2019), p. 143-168.
- Bonet Donato, M.; Isla Fred, A. *Historia de Tarragona. Tarragona Medieval. Capital eclesiàstica i del Camp*. Vol. II. Lleida, 2011.
- Bonet Donato, M.; Pavón Benito, J. “Los hospitalarios en la Corona de Aragón y Navarra. Patrimonio y sistema comendaticio (siglos XII y XIII)”. *Aragón en la Edad Media*, 24 (2013), pp. 5-54.
- Bonet Estradés, M. “Un ejemplo de núcleo urbano bipolar de la Catalunya Nova: l’Espluga de Francolí”. *En la España medieval*, 7 (1985), pp. 1469-1480.

- Bonne, J.C. “Représentation médiévale et lieu sacré”. En: Boesch-Gajano, S.; Scaraffia, L. (ed.). *Luoghi sacri e spazi della santità*. Turin, 1990, p. 565-571. (*)
- Bony, J. *The English decorated style: Gothic architecture transformed, 1250-1350*. Oxford, 1979.
- Borlée, D. *La sculpture figurée du XIII^e siècle en Bourgogne*. Strasbourg, 2011.
- Boto Varela, G. *Ornamento sin delito: los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*. Santo Domingo de Silos, 2001.
- Boto Varela, G. “L’Espagne: premières aproches”. En: Palazzo-Bertholon, B.; Valière, J-C. *Archéologie du son. Les dispositifs de pots acoustiques dans les édifices anciens*. Paris, 2012, pp. 141-146.
- Boto Varela, G. “Metaphora, mirar la materia para ver lo etéreo. La puerta claustral de la Catedral de Tarragona”. *Románico*, 20 (2015), pp. 24-33.
- Boto Varela, G. “Hitos visuales para segmentar el espacio en la iglesia románica. La percepción transversal de las naves y la trama de los umbrales intangibles”. En: Huerta Huerta, P. L. (coord.). *La imagen en el edificio románico: espacios y discursos visuales*. Aguilar de Campoo, 2015, pp. 207-242.
- Boto Varela, G. “*Inter primas Hispaniarum urbes, Tarraconensis sedis insignissima: Morphogenesis and Spatial Organization of Tarragona Cathedral (1150-1225)*”. En: Boto Varela, G.; Kroesen, J. E. A. (eds.). *Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe: Architecture, Ritual and Urban Context*. Turnhout, 2016, pp. 85-105.
- Boto Varela, G. (coord.). *La Catedral de Tarragona. Arquitectura, discursos visuales y liturgia (1150-1350)*. Aguilar de Campoo, 2022.
- Boto Varela, G.; Lozano López, E. “Les lieux des images historiées dans les galeries du cloître de la cathédrale de Tarragone. Une approche de la périodicité de l’espace et de la topographie du temps”. *Cahiers de civilisation médiévale*, 56 (2013), pp. 337-364.
- Boto Varela, G.; Serrano Coll, M. “Acción constructiva y memoria monumental de los arzobispos de Tarragona en los escenarios de la catedral (siglo XIV)”. En: Herráez, M.V. (ed.). *Obispos y Catedrales: Arte en la Castilla bajomedieval*. Berna, 2018, p. 563-605.
- Boto Varela, G.; Serrano Coll, M. “The Vault Corbels in the Cloister of Tarragona Cathedral: Shaping a New Pictorial Corporeality that Goes Beyond the Late Romanesque”. En: Boto Varela, G.; Serrano Coll, M.; McNeil, J. (eds.). *Emerging Naturalism: Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*. Turnhout, 2020, pp. 379-404.
- Boto Varela, G. Serrano Coll, M. “Las yacentes episcopales como mecanismos de pronóstico escatológico. Contextos teológicos de los sepulcros de Juan de Aragón y Arnau Sescomes”. *Anuario de Estudios Medievales*, 51/1 (2021), pp. 175-207.
- Boto Varela, G.; Sureda Jubany, M. “Les cathédrales romanes catalanes. Programmes, liturgie, architecture”. *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 44 (2013), pp. 75-90.
- Bové Montcusí, M. “Algunes consideracions sobre la toponímia del Pla de Santa Maria”. En: Mas Morillas, M.C. *Recull Ignasi Mallol i Casanovas*. Tarragona, 1991, pp. 145-157.

- Bové Montcusí, M.; Torrell Pareta, J. M.; Praet, W. *Estudi a l'entorn de l'església romànica de Santa Maria del Pla*. Pla de Santa Maria, 1994.
- Bover, J.M. *La Asunción de María*. Madrid, 1951.
- Bracons Clapés, J. “Altres tipologies d'arquitectura gòtica cristiana”. En: Barral Altet, X. (dir.). *Art de Catalunya – Ars Cataloniae. Arquitectura religiosa antiga i medieval*. Vol. 4. Barcelona, pp. 217-221.
- Bramon, D. *De quan érem o no musulmans. Textos del 713 al 1010*. Barcelona, 2000.
- Branner, R. “Drawings from a Thirteenth-Century Architect's Shop: The Reims Palimpsest”. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 4 (1958), pp. 9–21.
- Branner, R. “Keystones and Kings. Iconography and topography in the gothic vaults of the Ile-de-France”. *Gazette des Beaux Arts*, 57 (1961), pp. 65-82.
- Branner, R. “Villard de Honnecourt, Reims and the origin of gothic architectural drawing”. *Gazette des Beaux-Arts*, 61 (1963), pp. 129-146. (*)
- Bricio Segura, L. “Iglesia de Sant Jaume de Rocamora”. En: Pérez González, J. M. (dir.). *Enciclopedia del Románico en Cataluña. Tarragona*. Aguilar de Campoo, 2015, pp. 309-310.
- Brooks, N.C. *The sepulchre of Christ in art and liturgy; with special reference to the liturgic drama*. Illinois, 1921.
- Brown, P.S. “The Chrismon and the Liturgy of Dedication in Romanesque Sculpture”. *Gesta*, vol. 56, 2 (2017), pp. 199-223.
- Buttà, L. “Un maestro para el ciclo de la Vera Cruz: nuevas observaciones sobre las pinturas murales del trascoro de la Catedral de Tarragona”. *Medievalia*, 17 (2014), pp. 9-38.
- Bynum, C.W. *The resurrection of the body in Western Christianity, 200-1336*. Nueva York, 1995.
- Cabestany Fort, J. F. “Els enterraments amb sarcòfag del monestir de Poblet (segles XII a XIV)”. *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 1 (1982), pp. 203-219.
- Cabestany Fort, J. F. *Real monasterio de Santes Creus. Guía histórica y arquitectónica*. Barcelona, 1997.
- Cabestany Fort, J. F. “El Monestir de Santes Creus”. En: Pladevall Font, A. (dir.). *L'art Gòtic a Catalunya. Arquitectura I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*. Barcelona, 2002, pp. 114-119.
- Cabestany Fort, J. F. “El monestir de Santes Creus”. En: Pladevall Font, A. (dir.). *L'art Gòtic a Catalunya. Arquitectura. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*. Vol. II. Barcelona, 2003, pp. 203-210.
- Cabestany Fort, J. F.; Matas Blanxart, M.T. “Advocació de Sant Miquel a les capelles dels castells de la Marca del Gaià i el Penedès (s. X-XI)”. *Lambard: estudis d'art medieval*, 10 (1998), pp. 141-150.
- Cabestany, J. F.; Miquel, F. “Excerpta documental de Santes Creus”. *Santes Creus. Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus*, 18 (1963), pp. 342-363.

Cabié, R. “Les anges dans la liturgie, recherche sur les origines”. *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 28 (1997), pp. 5-10.

Cabré, J. “Ca la Garsa, la joya hebrea rescatada”. *Diari de Tarragona*, 7 de febrero de 2016: <https://www.diaridetarragona.com/tarragona/Ca-la-Garsa-la-joya-hebrea-rescatada-20160207-0005.html> [consultado por última vez el 9/03/2020].

Calzada Oliveras, J. *Las claves de bóveda de la catedral de Gerona*. Barcelona, 1975.

Campos Sánchez-Bordona, M. D. *Juan de Badajoz y la arquitectura del renacimiento en León*. León, 1993.

Camps Soria, J. *El claustre de la Catedral de Tarragona: escultura de l'ala meridional*. Barcelona, 1988.

Camps Sòria, J. “Notes sobre l'escultura del claustre de Vallbona de les Monges”. En: *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*. Vol. I. Barcelona, 1998-1999, pp. 237-243.

Camps Sòria, J. “Anexo 2: Estudio artístico. La decoración de la iglesia catedral. Siglos XII-XIII”. En: Figuerola Mestre, J. Gavalda Bordes, J.C. *Proyecto de restauración del interior de las naves. Catedral de Tarragona. 4ª etapa del plan director*. Tarragona, 2007, pp. 65-82.

Camps Sòria, J.; Lóres Otzet, I. “Una línia d'influència occitana reflectida en l'escultura del presbiteri de la catedral de Tarragona”. *Lambard*, 5 (1992), pp. 53-78.

Capdevila, S. *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars*. Barcelona, 1935.

Capdevila, S. “El monestir cistercenc de Vallsanta (notes per a una monografia)”. *Quaderns d'història Tarraconense*, 7 (1988), pp. 5-54.

Capdevila, S. “Sobre la invasió àrab i reconquesta de Tarragona (Uns estudis inèdits de Mn. Sanç Capdevila)”. *Butlletí Arqueològic*, 85-92 (1964-1965), pp. 29-63.

Capdevila, S. *Santa Maria i Sant Esteve de Guimerà. Notes històriques. Edició ampliada a cura de Mn. Armand Puig i Tàrrrech i Roser Puig i Tàrrrech*. Guimerà, 1986.

Capdevila Ramos, J. “Signos de picapedrero comunes al Monasterio de Santes Creus y a la Iglesia de Sant Ramón en el Pla de Santa María (Tarragona). Aspectos a considerar ante la posibilidad de que tengan un mismo origen”. En: *Actas del Coloquio Internacional de Gliptografía de Pontevedra*. Vol. I. Pontevedra, 1986, pp. 405-423.

Carbonell Esteller, E. *L'art romànic a Catalunya. Segle XII*. Vol. II. Barcelona, 1975.

Caro Baroja, J. “Representaciones de nombres y meses (A propósito del menologio de la Catedral de Pamplona)”. *Príncipe de Viana*, 206 (1995), pp. 653-690.

Carrasco Hortal, J. *La estructura gòtica catalana: sobre los conceptos de medida y espacio. El problema de la forma en la cubierta*. Tesis doctoral. Barcelona, 2002.

Carrero Santamaría, E. “La funcionalidad espacial en la arquitectura del medievo y las dependencias catedralicias como objeto de estudio histórico-artístico”. *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 9 (1999), pp. 149-176.

- Carrero Santamaría, E. “La topografía claustral de las catedrales Del Burgo de Osmá, Sigüenza y Tarragona en el contexto tardorrománico hispano”. En: Yarza Luaces, J.; Español Bertran, F. *La Cabecera de la Catedral calceatense y el tardorrománico hispano: actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada, 29 al 31 de enero de 1998*. Catedral de Santo Domingo de la Calzada, 2000, pp. 389-418.
- Carrero Santamaría, E. “Arte y liturgia en los monasterios del orden del Cister. La ordenación de un ambiente estructurado”. En: *Actas del III Congreso Internacional sobre el Cister en Galicia y Portugal*. Vol. I. Orense, 2006, pp. 503-565.
- Carrero Santamaría, E. “Monjas y conventos en el siglo XIV: arquitectura e imagen, usos y devociones”. En: Serés, G.; Rico, D.; Sanz, O. (eds.). *El “Libro de Buen Amor”: textos y contextos*. Bellaterra, 2008, pp. 207-235.
- Carrero Santamaría, E. “Crucificados, imagería y liturgia pascual. La interacción entre el rito y su expresión material”. En: Campos, F. J.; De Sevilla, F. (coord.). *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte: Actas del Simposium 3/6-IX-2010*. Madrid, 2010, pp. 75-92.
- Carrero Santamaría, E. “Una simplicidad arquitectónica por encima de los estilos. La iglesia del monasterio cisterciense entre espacios y funciones”. En: Albuquerque Carreiras, J. (dir.). *Mosteiros cistercienses. História, Arte, Espiritualidade e Património*. Alcoaça, 2013, pp. 126, 117-138.
- Carrero Santamaría, E. “Catedral y liturgia medievales. La definición funcional del espacio y sus usos”. En: De Sousa, A. M.; Barbosa Morujao, M. R.; *O clero secular medieval e as suas catedrais. Novas perspectivas e abordagens*. Lisboa, 2014, pp. 59-100.
- Carrero Santamaría, E. “Replantear la arquitectura del Císter. Una perspectiva desde la Corona d Aragón”. *Territorio, sociedad y poder*, 14 (2019), pp. 5-9.
- Carvajal González, H. “El Agnus Dei”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4 (2010), pp. 1-8.
- Carvajal González, H. “El libro de la vida”. *Revista digital de Iconografía Medieval*, 12 (2014), pp. 17-27.
- Cassidy-Welch, M. *Monastic spaces and their meanings: thirteenth-century english cistercian monasteries*. Turnhout, 2001.
- Castiñeiras, M. “San Nicola attraverso e al di là del Cammino di Santiago”. En: Bacci, M. *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*. Pesaro-Milano, 2006, pp. 127-136.
- Castiñeiras, M. “Iconografía e culto di San Nicola nella sponza occidentale del Mediterraneo”. En: Calò Mariani, M.S. *I Santi venuti dal mare. Atti del V Convegno Internazionale di Studio (Bari-Brindisi, 14-18 dicembre 2005)*. Bari, 2009, pp. 131-154.
- Castro Villalba, A. *Historia de la construcción medieval*. Barcelona, 1996.
- Català Gorgues, M.A.; Samper Embiz, V. “La iconografía de la Primera Aparición en la pintura valenciana”. *Saitabi*, 45 (1995), pp. 93-108.
- Cave, J. P. “Roof bosses in the nave of Tewkesbuty Abbey”. *Archaeologia*, 79 (1929), pp. 73-84.

- Cave, J. P. "The Roof Bosses in the Transepts of Norwich Cathedral Church". *Archaeologia*, 83 (1933), pp. 45-65.
- Cave, J. P. "The Roof bosses in Canterbuty Cathedral". *Archaeologia*, 84 (1934), pp. 41-
- Cave, J. P. "The Roof Bosses of Lincoln Cathedral". *Archaeologia*, 85 (1936), pp. 23-36. 61.
- Cave, J. P. "The Roof Bosses in the Cathedral and in the Church of St. John the Baptist at Peterborough, and in the Cathedral at Ripon". *Archaeologia*, 88 (1940), pp. 271-279.
- Cave, J. P. *Roof bosses in medieval churches. An aspect of gothic sculpture*. Cambridge, 1948.
- Cave, J. P. "The Roof-bosses in St. George's Chapel, Windsor". *Archaeologia*, 95 (1953), pp. 107-121.
- Cingolani, S. *Pere el Gran. Vida, actes, paraula*. Barcelona, 2010.
- Cingolani, S. *Diplomatari de Pere el Gran. 1. Cartes i pergamins (1258-1285)*. Barcelona, 2011.
- Cirlot, J.E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1992.
- Cirlot, V. "Los caballeros de Martí de Riquer en Barcelona". Disponible online: <https://www.cdl.cat/los-caballeros-de-martin-de-riquer-en-barcelona> [consultado por última vez el 10/05/2022].
- Cloquet, L. *Éléments d'iconographie chrétienne. Types symboliques*. Lille, 1890.
- Collomb, P.; Rihouet, P. "Liturgie et images processionnelles". En: Baschet, J.; Dittmar, P. O. (dirs.). *Les images dans l'Occident Médiéval*. Turnhout, 2015, pp. 145-157.
- Comanys Farrerons, I.; Virgili Gasol, M.J. *L'església romànica del Pla de Santa Maria*. Tarragona, 1993.
- Comanys Farrerons, I.; Montardit Bofarull, N.; Ramos Martínez, M. L. "Sant Pau del Seminari". En: Pladevall Font, A. (dir.), *Catalunya Romànica. El Tarragonès, El Baix Camp, L'Alt Camp, El Priorat, La Conca de Barberà*. Vol. XXI. Barcelona, 1995, pp. 178-179.
- Comanys Farrerons, I.; Virgili Gasol, M. J.; Fuentes Gasó, M.M. "Sant Ramon del Plà de Santa Maria (abans Santa Maria)". En: Pladevall Font, A. (dir.), *Catalunya Romànica. El Tarragonès, El Baix Camp, L'Alt Camp, El Priorat, La Conca de Barberà*. Vol. XXI. Barcelona, 1995, pp. 333-344.
- Conejo Da Pena, A. "El convent de Sant Francesc de Montblanc". En: Pladevall Font, A. (dir.). *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*. Vol. I. Barcelona, 2002, pp. 186-188.
- Conejo Da Pena, A. "Els convents mercedaris". En: Pladevall Font, A. (dir.). *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*. Vol. I. Barcelona, 2002, pp. 236-237.

- Conejo Da Pena, A. “Convents de Montblanc”. En: Fuguet, J.; Plaza, C. (coord.). *Història de la Conca de Barberà. Història de l'Art*. Montblanc, 2008, pp. 152-153.
- Conejo Da Pena, A. “Ostentación heráldica y peculiaridades iconográficas. La decoración del sotacoro de la sacristía de la catedral de Tarragona (c. 1355-1360)”. En: Buttà, L. (ed.). *Narrazione, exempla, retorica: Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*. Palermo, 2013, pp. 127-162.
- Conejo Da Pena, A. “Exordis de les formes flamejants en el gòtic català: un problema irritant”. En: Terés, M.R. (ed.). *Catalunya i l'Europa septentrional a l'entorn de 1400. Circulació de mestres, obres i models artístics*. Roma, 2016, pp. 197-280.
- Contijoch Miquel, E. “L'empresa Alcohols Contijoch de Montblanc: una fabrica instal·lada en un antic convent (1882-1951)”. *Podall*, 4 (2015), pp. 38-65.
- Cook, W. W. S. “The earliest painted panels of Catalonia (VI)”. *The Art Bulletin*, 4 (1928), pp. 305-365.
- Corredera, E. “Los condes soberanos de Urgel y los premonstratenses”. *Analecta Sacra Tarraconensia*, 36/1 (1963), pp. 33-102.
- Corredera, E. “Los condes soberanos de Urgel y los premonstratenses (conclusion)”. *Analecta Sacra Tarraconensia*, 36/2 (1963), pp. 209-282.
- Cortés Arrese, M. *El gòtic en Teruel. La escultura monumental*. Teruel, 1985.
- Cortiella i Ódena, F. *Guia de Vilaverd: Conca de Barberà*. Tarragona, 1980.
- Costa, M. M. “Notícia dels habitants de l'Espluga de Francolí a la segona meitat del segle XV”. *Aplec de treballs*, 2 (1980), pp. 5-20.
- Cots Morató, F. P. “El tipo iconográfico de los ángeles adoradores. Reflexiones introductorias”. En: Zafra Molina, R.; Azanza López, J. J. (coords.). *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Pamplona, 2011, pp. 229-239.
- Cots Morató, F. P. “El tipo iconográfico de los ángeles ceroferrarios y turiferarios”. En: Martínez Pereira, A.; Osuna, I.; Infantes, V. (eds.). *Palabras, Símbolos, Emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*. Madrid, 2013, pp. 215-223.
- Coulon, A. “Éléments de sigillographie ecclésiastique française”. *Revue d'histoire de l'Église de France*, 79 (1932), pp. 30-59.
- Coulon, A. “Éléments de sigillographie ecclésiastique française (suite)”. *Revue d'histoire de l'Église de France*, 79 (1932), pp. 341-188.
- Coulon, A. “Éléments de sigillographie ecclésiastique française (fin)”. *Revue d'histoire de l'Église de France*, 80 (1932), pp. 177-368.
- Crispí, M. “El *Dialogus Miraculorum* de César d'Heisterbach Font d'una particular iconografia mariana: el Nen Jesús corona a la Verge”. En: Melero Moneo, M.L.; Español Bertrán, F.; Orriols Alsina, A.; Rico Camps, D. (eds.). *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*. Bellaterra, 2001, pp. 299-311.
- Cross, J.E. “*Legimus in ecclesiasticis historiis*: a sermón for all Saint, and its Use in Old English Prose”. *Traditio*, 33 (1977), pp. 101-135.

- Crozet, R. “Les sujets sculptés aux voutes de l'église abbatiale de Saint-Jouin-de-Marnes (Deux-Sèvres)”. *Bulletin Monumental*, 4 (1960), pp. 261-272.
- Crozet, R. “Recherches sur l'architecture monastique en Navarre et en Aragon”. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 52 (1970), p. 291-304.
- Cruañes Oliver, E. *Esglésies romàniques de les comarques tarragonines*. S.L., 1990.
- Cuadrada Majó, C. “Territori i societat a través de les cartes de poblament medievals: la Catalunya Nova”. En: Bolós, J.; Busqueta, J. J. (eds.). *Territori i societat a l'Edat Mitjana. Història, Arqueologia, Documentació*. Vol. III. Lleida, 1999-2000, pp. 273-294.
- Cusó Serra, M. *Un monestir cistercenc femení català durant el primer segle borbònic espanyol. Santa Maria de Vallbona (1701-1802)*. Tesis doctoral. Barcelona, 2008.
- Chamorro Trenado, M.A. *La construcción de l'església de Sant Feliu de Girona al segle XIV. Els llibre d'obra*. Tesis doctoral. Girona, 2004.
- Chibnall, M. (ed.). *The ecclesiastical history of Olderic Vitalis*. Vol. IV. Oxford, 1968.
- Chiffolleau, J. *La Comptabilité de l'au-delà: les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Age*. Roma, 1980. (*)
- Daussy, S. D.; Timbert, A. “Accumuler le temps et bâtir la mémoire. La cathédrale gothique de Noyon comme empreinte de la cathédrale du haut moyen-âge?”. En: Boto Varela, G.; García de Castro Valdés, C. *Materia y acción en las catedrales medievales (ss. IX-XIII): construir, decorar, celebrar / Material and Action in European Cathedrals (9th-13th centuries): building, decorating, celebrating*. Oxford, 2017, pp. 85-99.
- Davril, A. “Fonctions des cloîtres dans les monastères au Moyen Âge”. Klein, P. K. (ed.). *Der mittelalterliche Kreuzgang. The medieval Cloister – Le cloître au Moyen Age. Architektur, funktion und Programm*. Regensburg, 2004, pp. 22-26.
- De Barcelona, M. *La cultura catalana durant el regnat de Jaume II*. Barcelona, 1991.
- De Bofarull i Mascaró, P. *Los Condes de Barcelona vindicados, y cronología y genealogía de los reyes de España considerados como soberanos independientes de su Marca*. Vol. II. Barcelona 1836.
- De Bofarull Sans, F. “Documentos para escribir una monografía de la villa de Montblanch”. *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras*, 6 (1898), pp. 423-478.
- De Bronseval, C. *Viaje por España: 1532-1533. (Peregrinatio Hispanica)*. Madrid, 1991.
- De Dalmasas, N.; José Pitarch, A. *Història de l'Art Català. L'Època del Císter. S. XIII*. Vol. II. Barcelona, 1985.
- De Fluvià, A.; Rueda, I.; Camín, M. *Els símbols dels ens locals de Catalunya*. Barcelona, 2001.
- De Gusmao, A. “O problema da unidade cisterciense”. En: De Gusmao, A. *A expansão de arquitectura borgonhesa e os mosteiros de Cister em Portugal*. Lisboa, 1956, pp. 237-320.
- De la Fuente, V. “La cruz patriarcal, o de doble travesa, y su antigüedad y uso en España; a propósito de la Cruz de Caravaca”. En línea: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cruz-patriarcal-de-doble-travesa-y-su-antigüedad-y-uso-en-espaa-a-proposito-de-la-cruz-de-caravaca-0/html/00a0f5ee-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html.

- De la Vorágine, S. *La leyenda dorada*. 2 vols. Madrid, 1997.
- De las Heras Nuñez, M. A. “La máscara que arroja dos haces de cálculos por su boca”. *Cuadernos de arte e iconografía*, 3 (1989), pp. 87-91.
- De Lubac, H. *Corpus Mysticum. The Eucharist and the Church in the Middle Ages historical survey*. Notre Dame, Indiana, 2007.
- De Riquer, M. *Heràldica catalana des de l'any 1150 al 1550*. 2 vols. Barcelona, 1983.
- De Riquer, M. *L'Arnès del cavaller: armes i armadures catalanes medievals*. Barcelona, 2011.
- De Sagarra, F. *Sigil·lografia catalana: inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*. 3 vols. Barcelona, 1916.
- De Sagarra, F. “Antics segells dels arquebisbes de Tarragona”. *Analecta sacra tarraconensia*, 5 (1929), pp. 191-206.
- Del Amo Guinovart, M. D. “L’Ordo Commendationis Animae i la plàstica peninsular dels segles IV-VI d.C.”. En: *Spania. Estudis d’antiguitat tardana oferts en homnatge al professor Pere de Palol i Salillas*. Barcelona, 1996, pp. 37-46.
- Del Arco, R. “Noticia de algunos documentos interesantes”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 61 (1912), pp. 5-20.
- Del Arco, R. *Un abaciologio inédito de Poblet*. Zaragoza, 1935.
- Del Arco, R. *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*. Madrid, 1945.
- Del Arco Molinero, A. *Restos artísticos e inscripciones sepulcrales del Monasterio de Poblet*. Barcelona, 1897.
- Del Arco Molinero, A. *La primitiva Catedral de Santa Tecla la Vieja. Estudio arqueológico*. Tarragona, 1914.
- Denny, D. “The Trinity in Enguerrand Quarton's Coronation of the Virgin”. *The Art Bulletin*, 1 (1963), pp. 48-52.
- Díaz, E. *Forma y construcción en piedra: de la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*. Tres Cantos, 2000.
- Didron, A. N. *Christian iconography. The History of Christian Art in the Middle Ages*. Vol. II. Nueva York, 1886.
- Díez del Corral Garnica, R. “Arquitectura y magnificencia en la España de los Reyes Católicos”. En: *Reyes y mecenas: los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Madrid, 1992, pp. 62-63. (*)
- Dimier, A. *L’art cistercien: hors de France*. Abbaye Sainte-Marie, 1971.
- Domenech i Montaner, L. *Historia y arquitectura del Monasterio de Poblet*. Valladolid, 2013, (Barcelona, 1927).
- Domenge, J. “The Vaults of the Obra Nova in the Cathedral of Mallorca (c. 1573–1587). Written Sources about Chronology, Patronage and Construction”. En: Fuentes, P.; Wunderwald (eds.). *The Art of vaulting. Design and construction in the Mediterranean Gothic*. Basel, 2019, pp. 125-148.

Du Cange, D.; et al. *Glossarium mediae et infimae latinitatis*. Vol. V. Niort, 1883-1887, col. 616c. Disponible online: <http://ducange.enc.sorbonne.fr/NOVITER> [consultado por última vez el 11/05/2022].

Duby, G. "Peregrinaciones". En: V.V.A.A. *Vida y Peregrinación. Catálogo de la exposición celebrada en el Claustro de la Iglesia Catedral de Santo Domingo de la Calzada. La Rioja del 9 de julio al 26 de septiembre de 1993*. Madrid, 1993, pp. 19-28.

Duch Mas, J. "Fets històrics i arqueològics de pedres i escuts a Guimerà". *Urtx: Revista cultural de l'Urgell*, 17 (2004), pp. 27-55.

Duch Mas, J. "Els Anglesola i els senyorijs de Guimerà". *Anglesola i els nobles Anglesola. Estudis sobre la vila i la nissaga. Actes de la XXXIX Jornada de treball*. Lleida, 2010, pp. 302-342.

Duch Mas, J.; Fuentes Gasó, M.M. "Sant Sebastià de Guimerà (abans Santa Maria)". En: Pladevall Font, A. (dir.). *Catalunya Romànica. El Segrià, les Garrigues, el Pla d'Urgell, la Segarra, l'Urgell*. Vol. XXIV. Barcelona, 1997, p. 531.

Duchet-Suchaux, G.; Pastoureau, M. *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Madrid, 2009.

Dulaey, M. *Bosques de símbolos: La iniciación cristiana y la Biblia (siglos I-IV)*. Madrid, 2003.

Enlart, C. *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance. Première partie. Architecture Religieuse*. Vol. II. Paris, 1929.

Español Bertran, F. "Un nou mestre d'obres a Santes Creus durant el segle XIV: Bernat de Payllars (1325)". En: Soler Álvarez, E.A.; Forteza Antonio-Guardias, T. *Recull Joaquim Avellà Vives (1901-1967)*. Tarragona, 1980, pp. 39-47.

Español Bertan, F. "El tema de la psicòstasi arran d'un portal romànic de la Catalunya Nova: Sant Miquel de la Portella". *Quaderns d'estudis medievals*, 2 (1980), pp. 94-101.

Español Bertran, E. "Remarques a l'activitat de mestre Fonoll i una revisió del "flamíger" de Santes Creus". *D'Art*, 11 (1985), pp. 123-131.

Español Bertran, F. "El Mestre del frontal de Santa Tecla i l'escultura romànica tardana a la Catalunya Nova". *Quaderns d'estudis medievals*, 23/24 (1988), pp. 81-87.

Español Bertran, F. "La catedral de Lleida: Arquitectura y escultura trecentistas". En: VV.AA. *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes del congrés (6-9 de març de 1991)*. Lleida, 1991, pp. 181-213.

Español Bertran, F. *L'arquitectura religiosa romànica a la Conca de Barberà i Segarra Tarragonina*. Montblanc, 1991.

Español Bertran, E. "Els sepulcres monumentals d'època gòtica a l'Urgell". *Urtx: Revista cultural de l'Urgell*, 5 (1993), pp. 109-129.

Español Bertran, E. *Guillem Seguer de Montblanc. Un mestre trescentista, escultor, pintor i arquitecte*. Montblanc, 1994.

Español Bertran, F. "El maestro de los Alemany de Cervelló y la primera escultura trecentista en Tarragona". *Locus Amoenus*, 1 (1995), pp. 61-74.

- Español Bertran, F. “Sant Jaume de Vallespinosa”. En: Pladevall Font, A. (dir.), *Catalunya Romànica. El Tarragonès, El Baix Camp, L’Alt Camp, El Priorat, La Conca de Barberà*. Vol. XXI. Barcelona, 1995, p. 518.
- Español Bertran, F. “Sant Martí de Vilaverd”. En: *Pladevall Font, A. (dir.). Catalunya Romànica. El Tarragonès. El Baix Camp. L’Alt Camp. El Priorat. La Conca de Barberà*. Vol XXI. Barcelona, 1995, p. 554.
- Español Bertran, F. “Massifs occidentaux dans l'architecture romane catalane”. *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 27 (1996), pp. 57-77
- Español Bertran, F. “Santa Maria de Vallbona. Portada”. En: Pladevall Font, A. (dir.). *Catalunya Romànica. El Segrià, les Garrigues, el Pla d’Urgell, la Segarra, l’Urgell*. Vol. XXIV. Barcelona, 1997, pp. 578-581.
- Español Bertran, F. “Culte et iconographie de l’architecture dédiés a Saint Michel en Catalogne”. *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 28 (1997), pp. 175-186.
- Español Bertran, F. *El gòtic català*. Barcelona, 2002.
- Español Bertran, F. “Les imatges marianes: prototips, repliques i devoció”. *Lambard: Estudis d’art medieval*, 15 (2002-2003), pp. 87-110.
- Español Bertran, F. “El claustro gótico de la catedral de Lérida: forma y función”. En: Klein, P. K. (ed.). *Der mittelalterliche Kreuzgang. The medieval Cloister – Le cloître au Moyen Age. Architektur, funktion und Programm*. Regensburg, 2004, pp. 351-367.
- Español Bertran, F. “Guillem Seguer de Montblanc”. En: Pladevall Font, A. (dir.). *L’Art Gòtic a Catalunya. Escultura. La configuració de l’estil*. Vol. I. Barcelona, 2007, pp. 154-165.
- Español Bertran, F. “La escultura monumental en los monasterios cistercienses: del aniconismo a la figuración”. En: Garía de Cortázar, J. A.; Teja, R. (coords.). *Monasterios cistercienses en la España medieval*. Aguilar de Campoo, 2008, pp. 161-180.
- Español Bertran, F. “Calendario litúrgico y usos áulicos en la Corona de Aragón bajomedieval: arquitectura y ornamenta”. *Studium Medievale*, 2 (2009), pp. 185-212.
- Español Bertran, F. “La política artística de Jaume II: els sepulcres reials i al claustre de Santes Creus portantveus àulics”. *Santes Creus: Butlletí de l’Arxiu Bibliogràfic*, 24 (2011), pp. 11-34.
- Español Bertrán, F. “Formas artísticas y espiritualidad. El horizonte franciscano del círculo familiar de Jaime II y sus ecos funerarios”. En: Beceiro Pita, I. (dir.). *Poder, piedad y devoción. Castilla y su entorno (siglos XII-XV)*. Madrid, 2014, pp. 383-418.
- Español Bertran, F. “El sepulcre de Joan d’Aragó a la catedral de Tarragona. Un aixopluc de marbre en el context de la Beata Stirps”. *Lambard. Estudis d’art medieval*, 27 (2016-2018), pp. 153-186.
- Español Bertrán, F.; Benet Clarà, A. “Sant Jaume de Rocamora”. En: En: Pladevall Font, A. (dir.), *Catalunya Romànica. El Tarragonès, El Baix Camp, L’Alt Camp, El Priorat, La Conca de Barberà*. Vol. XXI. Barcelona, 1995, pp. 520-521.
- Esteva, M. *El directori perpetu litúrgic de Poblet del P. Francesc Dorda de l’any 1694*. Abadia de Poblet, 1983.

- Eydoux, H. P., “L’abbatiale de Moreruela et l’architecture des églises cisterciennes d’Espagne”. *Citeaux in de Nederlanden*, 5 (1954), pp. 173-207.
- Fabrega Grau, A. *Santa Eulalia de Barcelona. Revisión de un problema histórico*. Roma, 1958.
- Faci Lacasta, F. J. “Algunas observaciones sobre la restauración de Tarragona”. En: AA. VV. *Miscel·lània en homenatge al P. Agustí Altisent*. Tarragona, 1991, pp. 469-486.
- Faci Lacasta, F. J. “Sobre la invención de la tradición religiosa en la España medieval”. En: Loring García, M.I. (ed.). *Historia social, pensamiento historiográfico y Edad Media. Homenaje al profesor Abilio Barbero de Aguilera*. Madrid, 1997, pp. 13-23.
- Faci Lacasta, F. J. “La restauración de Tarragona y la Primera Cruzada”. En: Fornis, C.; Gallego, J.; López Barja, P.; Valdés, M. (eds.). *Dialéctica histórica y compromiso social: homenaje a Domingo Plácido*. Vol. II. Zaragoza, 2010, p. 1193-1216.
- Farrando Boix, R. *Les claus de volta de la Catedral de Barcelona*. Barcelona, 1997. (*)
- Farrando Boix, R. *Estudi i interpretació de les claus de volta de la Catedral de Barcelona*. Barcelona, 2003.
- Favà Monllau, C. “El retaule eucarístic de Vilafermosa i la iconografia del *Corpus Christi* a la Corona d’Aragó”. *Locvs Amoenuis*, 8 (2005-2006), pp. 105-121.
- Favà Monllau, C. “Noves consideracions entorn al joc de retaule i frontal de Vallbona de les Monges”. *Butlletí MNAC*, 10 (2009), pp. 57-85.
- Favreau, R. “L’apport des inscriptions à la compréhension des programmes iconographiques”. *Lecturas de Historia del Arte*, 3 (1992), pp. 33-50.
- Favreau, R. “Les inscriptions du tympan de la cathédrale de Jaca”. *Comptes-rendus de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 140 (1996), pp. 535-560.
- Favreau, R. “Note complémentaire à propos d’une inscription du tympan de la cathédrale de Jaca (Aragon) (note d’information)”. *Comptes-rendus des séances de l’Académie des inscriptions et Belles-Lettres*, 148/1 (2004), pp. 7-10.
- Felip Sánchez, J. “L’església gòtica de Santa Maria de Montblanc”. *Aplec de treballs*, 8 (1987), p. 75-102.
- Felip Sánchez, J. “La inscripció fundacional de l’església de Sant Miquel de l’Espluga de Francolí”. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 3 (1989), pp. 41-44.
- Felip Sánchez, J. “El convent de la Mercè, segles XIII-XVI”. En: VV.AA. *Historia del convent i del col·legi episcopal Mare de Déu de la Mercè de Montblanc*. Montblanc, 1994, pp. 29-46.
- Felip Sánchez, J. “La tomba de la infanta Joana, comtessa d’Empúries, al monestir de Poblet (segle XIV)”. *Aplec de treballs*, 23 (2005), pp. 25-30.
- Felip Sánchez, J. “Trobada de les restes de l’antiga església romànica de Santa Maria de Montblanc”. *Aplec de treballs*, 26 (2008), pp. 115-124.
- Felip Sánchez, J. “Una nova obra arquitectònica atribuïble al mestre Bartomeu de Girona (segles XIII-XIV): Santes Creus i Girona”. *Santes Creus. Revista de l’Arxiu Bibliogràfic*, 25 (2012-2013), pp. 37-55.

- Felip Sánchez, J. "L'església gòtica de Sant Salvador de Vimbodí (segles XV-XVI)". *Aplec de treballs*, 31 (2013), pp. 141-156.
- Felip Sánchez, J. "Mestre Joan de Tarragona: hipòtesi sobre la seva obra general i la seva producció a la Conca de Barberà (segle XIV)". *Aplec de Treballs*, 34 (2016), pp. 169-185.
- Fernández Costa, F. "Iglesia de Santa Maria de Tamarit". En: Pérez González, J. M. (dir.). *Enciclopedia del Románico en Cataluña. Tarragona*. Aguilar de Campoo, 2015, pp. 561-564.
- Fernández Fernández, L. "La Octava Esfera: iconografía de las constelaciones y los símbolos del zodiaco". *E-Excellence Liceus*, 2006.
- Fernández Fernández, L. "La octava esfera o la esfera de las estrellas fijas". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 3 (2010), pp. 41-51.
- Fernández-Ladreda, C. *Imaginería medieval mariana en Navarra*. Pamplona, 1988.
- Fernández-Ladreda, C; Lorda, J. "La catedral gòtica. Arquitectura". En: VV.AA. *La Catedral de Pamplona, 1394-1994*. Pamplona, 1994, pp. 164-273.
- Fernández-Ladreda, C. "La decoración escultórica del claustro de la catedral de Pamplona. Capiteles y claves figurativos". *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 1 (2006), pp. 29-62.
- Ferré i Gras, M.F.; Gisbert i Canes, J. "La Catedral de Tarragona: Índex bibliogràfic". *Butlletí Arqueològic. Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, 13 (1991), pp. 241-256.
- Ferrer Vives, F.A. *Heràldica catalana*. Vol. I. Barcelona, 1993.
- Figuerola Mestre, J.; Fuentes Gasó, M. M.; Menchon Bes, J. J. "Sant Pere de Mont-ral". En: Pladevall Font, A. (dir.), *Catalunya Romànica. El Tarragonès, El Baix Camp, L'Alt Camp, El Priorat, La Conca de Barberà*. Vol. XXI. Barcelona, 1995, pp. 330-331.
- Figuerola Mestre, J.; Gavaldà Bordes, J.C. *Proyecto de restauración del interior de las naves. Catedral de Tarragona. 4ª etapa del plan director*. Tarragona, 2007, pp. 133-134.
- Figuerola Mestre, J.; Gavaldà Bordes, J.C. *La Catedral de Tarragona. In sede 10 anys del Pla director de restauració*. Tarragona, 2007.
- Finestres de Monsalvo, J. *Historia de El Real Monasterio de Poblet: ilustrada con disertaciones curiosas sobre la antigüedad de su fundacion, catalogo de abades, y memorias chronologicas de sus gobiernos, con las de papas, reyes, y abades generales de Cister tocantes à Poblet: dividida en quatro libros*. 4 vols. Cervera, 1753.
- Fita, F. "Doce bulas inéditas de Lucio II, Alejandro III, Lucio III, Celestino III, Inocencio IV y Alejandro IV, históricas de Tarragona". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 29 (1896), pp. 94-117.
- Fita, F. "D. Pedro de Albalat, arzobispo de Tarragona, y D. Ferrer Pallarés, obispo de Valencia, cuestiones cronológicas". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 40 (1902), pp. 335-352.
- Fitchen, J. *The construction of gothic cathedrals. A study of medieval vaults erection*. Oxford, 1961.

Fité Llevot, F. “Ritual i cerimònia a la Seu Vella de Lleida. Les devocions, aniversaris i fundacions”. En: Melero Moneo, M. (ed.). *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelanea en homenaje a Joaquín Yarza*. Bellaterra-Barcelona, 2001, pp. 373-390.

Fité, F. “La Seu Vella de Lleida i la introducció de l’arquitectura gòtica a Catalunya”. *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 25 (2004), pp. 1071-1109.

Flórez, E. *España Sagrada. Teatro geográfico-histórico de la iglesia de España*. Tomo VI. Madrid, 1751.

Focillon, H. “Le Problème de l'Ogive”. *Recherche*, 1 (1939), pp. 5-28.

Font Rius, J. M. “Entorn de la restauració cristiana de Tarragona. Esquema de la seva ordenació jurídica inicial”. *Butlletí Arqueològic*, 93-96 (1966), pp. 83-106.

Fornés, F. *Episcopologio universal del arzobispado de Tarragona*. Tarragona, 1645, manuscrito (París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Baluze, p. 108).

Fort Cogul, E. *El Santuari de la Mare de Déu de Paret Delgada*. La Selva del Camp, 1947.

Fort Cogul, E. “Excerpta documental de Santes Creus”. *Santes Creus: Boletín del Archivo bibliográfico de Santes Creus*, 22 (1965), pp. 67-78.

Fort Cogul, E. *Llibre de Santes Creus*. Barcelona, 1973.

Fort Cogul, E. *Un gran vila-secà del segle XIII: Fra Bonanat, abat de Santes Creus*. Vila-seca – Salou, 1975.

Fort Cogul, E. *El monestir de Santes Creus. Vuit segles d’història i d’exemplaritat*. Santes Creus, 1987.

Frankl, P. *Arquitectura gòtica*. Madrid, 2002.

Freixas Camps, P.; Sureda Jubany, M. “La nau única en l’arquitectura medieval catalana. Reflexions sobre la pervivència d’un model constructiu del preromànic al gòtic”. *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, 50 (2009), pp. 41-52.

Frugoni, C. *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*. Torino, 2010.

Fuentes Gasó, M. M. “L’organització eclesiàstica”. En: Pladevall i Font, A. (dir.). *Catalunya Romànica. El Tarragonès, el Baix Camp, l’Alt Camp, el Priorat, la Conca de Barberà*. Vol. XXI. Barcelona, 1995, pp. 47-70.

Fuentes Gassó, M. M. “Sant Salvador de Vimbodí”. En: Pladevall Font, A. (dir.), *Catalunya Romànica. El Tarragonès, El Baix Camp, L’Alt Camp, El Priorat, La Conca de Barberà*. Vol. XXI. Barcelona, 1995, p. 454.

Fuentes Gasó, M.M. “Anexo 1: Documentación histórica. La Catedral de Tarragona. Notas para su estudio”. En: Figuerola Mestre, J. Gavaldà Bordes, J.C. *Proyecto de restauración del interior de las naves. Catedral de Tarragona. 4ª etapa del plan director*. Tarragona, 2007, pp. 53-64.

Fuentes Gasó, M. M.; Companys Farrerons, I.; Virgili Gasol, M. J.; Montardit Bofarull, N. “Santa Maria de Tamarit”, En: Pladevall Font, A. (dir.), *Catalunya Romànica. El Tarragonès, El Baix Camp, L’Alt Camp, El Priorat, La Conca de Barberà*. Vol. XXI. Barcelona, 1995, pp. 215-217.

Fuentes Gassó, M. M.; et. al. “Santa Maria o catedral de Tarragona”. En: Pladevall Font, A. (dir.). *Catalunya Romànica. El Tarragonès. El Baix Camp. L’Alt Camp. El Priorat. La Conca de Barberà*. Vol XXI. Barcelona, 1995, pp. 122-131.

Fuentes Gasó, M.M.; Menchon Bes, J.J. “Sant Joan Baptista de Vallverd (Sarral)”. En: Pladevall Font, A. (dir.), *Catalunya Romànica. El Tarragonès, El Baix Camp, L’Alt Camp, El Priorat, La Conca de Barberà*. Vol. XXI. Barcelona, 1995, p. 453.

Fuentes Gasó, M.M; Miró Rosinach, J.M. “Sant Miquel, abans Santa Maria, de Ciutadilla”. En: Pladevall Font, A. (dir.). *Catalunya Romànica. El Segrià. Les Garrigues, El Pla d’Urgell. La Segarra. L’Urgell*. Vol. XXIV. Barcelona: 1997, pp. 526-527.

Fuentes, P.; Wunderwald, A. “The Vaults of Mallorca Cathedral Rising to a Technical Challenge”. En: Fuentes, P.; Wunderwald (eds.). *The Art of vaulting. Design and construction in the Mediterranean Gothic*. Basel, 2019, pp. 95-124.

Fuguet Sans, J. “L’església vella de Sant Miquel de l’Espluga de Francolí, un bell exemple d’arquitectura templer catalana”. *Arrels. Miscel·lània d’aportacions històriques y documentals de l’Espluga de Francolí*, 6 (1990), pp. 123-147.

Fuguet Sans, J. “Contribució a l’estudi dels orígens del gòtic meridional: influència de l’arquitectura popular en les construccions temples i cistercenques catalanes”. En: *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*. Vol. I. Barcelona, 1998-1999, pp. 225-236.

Fuguet Sans, J. “Les esglésies amb arcs de diafragma de la Catalunya Nova”. Pladevall Font, A. (dir.). *L’Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*. Vol. I. Barcelona, 2002, pp. 152-159.

Fuguet Sans, J. “Altres esglésies de l’arxidiòcesi de Tarragona”. Pladevall Font, A. (dir.). *L’Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*. Vol. II. Barcelona, 2003, pp. 125-132.

Fuguet Sans, J. “El senyal heràldic més antic de Montblanc: els escuts del teginat de Sant Miquel”. *El Foradot*, 45 (2007), pp. 5-6.

Fuguet Sans, J. “Any 1307, un capítol provincial dels templers catalanoaragonesos a Sant Francesc de Montblanc”. *El Foradot*, 52 (2009), pp. 20-22.

Fuguet Sans, J.; Mirambell Abancó, M. *L’església de Sant Miquel de Montblanc i el seu teginat*. Valls, 2006.

Fuguet Sans, J.; Mirambell Abancó, M.; Plaza Arqué, C. *El teginat de l’església de Sant Miquel de Montblanc*. Valls, 2015.

Fuguet Sans, J.; Plaza Arqué, C. *El Cister. El patrimoni dels monestirs catalans a la Corona d’Aragó*. Barcelona, 1998.

Galmes, L.; Gómez, V.T. *Santo Domingo de Guzmán. Fuentes para su conocimiento*. Madrid, 1987.

García Álvarez-Busto, A. “Al servicio del claustro. Análisis de los espacios de trabajo en los monasterios hispánicos (siglos XI-XIX)”. *Hispania sacra*, 137 (2016), pp. 145-178.

García Avilés, A. *El tiempo y los astros. Arte, ciencia y religión en la Alta Edad Media*. Murcia, 2001.

García Carraffa, A.; García Carraffa, A. *El solar Catalán, Valenciano y Balear*. 4 vols. San Sebastián, 1968.

García de Cortázar, J. A. “Viajeros, peregrinos, mercaderes en la Europa medieval”. En: VV.AA. *Viajeros, peregrinos, mercaderes en el occidente medieval. XVIII Semana de Estudios Medievales. Estella, 22 a 26 de Julio de 1991*. Pamplona, 1992, pp. 15-52.

García García, F. A. “El león”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2 (2009), pp. 33-46.

García García, F. A. “El Crismón”. *Revista digital de iconografía medieval*, 2 (2010), pp. 21-31.

García García, F. “La Anástasis – Descenso a los infiernos”. *Revista digital de Iconografía Medieval*, 6 (2011), pp. 1-17.

García García, F.A. *Las portadas de la catedral de Jaca: reforma eclesiástica y poder real a finales del siglo XI*. Huesca, 2018.

García M. Colombás; Aizcorbe, M, L. *Monasterio de Tulebras*. Pamplona, 1987.

García, S. *Compendio de Arquitectura y Simetría de los Templos conforme a la medida del cuerpo humano con algunas demostraciones de geometría. Año de 1681. Recoxido de diversos Autores, Naturales y Estrangeros*. Publicado por Antonio Bonet Correa y Carlos Chanfón Olmos. Valladolid, 1991.

Garnier, F. *Le langage de l'image au Moyen Age*. 2 vols. Paris, 1982.

Garofalo, E.; Nobile, M.R. “Mediterranean Paths. The construction of vaults in southern Italy, Sicily and Sardinia (15th-16th centuries)”. En: Fuentes, P.; Wunderwald (eds.). *The Art of vaulting. Design and construction in the Mediterranean Gothic*. Basel, 2019, pp. 29-41.

Gavín Barceló, J. M. *Inventari d'esglésies*. 30 vols. Valldoreix, 1977-1997.

Gelabert, M.; Miladro, J.M. *Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos*. Madrid, 1966.

Giné Torres, A.M. “Establiments franciscans a Catalunya. Arquitectura franciscana”. *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 19 (1989), pp. 125-143.

Godoy Fernández, C.; Gros i Pujol, M. “L'oracional hispànic de Verona i la topografia cristiana de Tarraco a l'antiguitat tardana: possibilitats i limits”. *Pyrenae*, 25 (1994), pp. 245-258.

Golburn, E. M. *The ancient sculptures in the Roof of Norwich Cathedral*. Londres, 1876.

Gómez Martínez, J. *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*. Valladolid, 1998.

Gómez Narros, J. “Un ordo litúrgico latino convertido en literatura romance: el Ordo Commendationis Animae en la épica española”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. extraordinario (2015), pp. 89-104.

Gómez Segade, J. M. “Sobre las fuentes de la iconografía navideña en el arte medieval español”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1 (1980), pp. 159-186.

- González Hernando, I. "Iconografía de la Trinidad en la Edad Media". *E-Excellence Liceus*, 2006.
- González Hernando, I. "Iconografía de la Virgen y los grandes temas marianos. II. Figuras aisladas". *E-Excellence Liceus*, 2008.
- González Hernando, I. "Los ángeles". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 1 (2009), pp. 1-9.
- González Hernando, I. "El Tetramorfo". *Revista digital de Iconografía Medieval*, 5 (2011), pp. 61-73.
- González Hernando, I. "Santa Catalina de Alejandría". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 7 (2012), p. 37-47.
- González Montañés, J. I. "Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis. Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación", *Espacio, tiempo y forma*, 9 (1996), pp. 11-51.
- González Montañés, J. I. *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglo XI-XV)*. Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2002.
- González Zymla, H.; Espinosa de los Reyes Sordo, P. "San Bernardo de Claraval". *Base de datos digital de iconografía medieval*, Universidad Complutense de Madrid, 2013. En línea: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/san-bernardo-de-claraval>.
- Gonzalvo Bou, G. "El monestir de Vallbona de les Monges". En: Pladevall Font, A. (dir.). *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*. Vol. I. Barcelona, 2002, pp. 120-123.
- Gonzalvo Bou, G. "El monestir de Vallbona de les Monges". Pladevall Font, A. (dir.). *L'Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*. Vol. II. Barcelona, 2003, pp. 211-214.
- Gonzalvo Bou, G. *Breu història del monestir de Vallbona*. Barcelona, 2003.
- Gonzalvo Bou, G. *Història del panteó dels comtes d'Urgell. Els sepulcres del monestir de de Bellpuig de les Avellanes*. Lleida, 2007.
- Gonzalvo Bou, G. "Notes històriques d'una comunitat cistercenc". En: Guimerà. *Vallsanta. El poble medieval, pas a pas. Monestir cistercenc de la Vall del Corb*. Lleida, 2016, pp. 93-103
- Gonzalvo Bou, G.; Duch Mas, G. "El monestir cistercenc de Santa Maria de Vallsanta". *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 14 (2000), pp. 113-134.
- Gonzalvo Bou, G.; Rovira Gimeno, P. "Sant Llorenç de Rocallaura (Vallbona de les Monges)". En: Pladevall Font, A. (dir.). *Catalunya Romànica. El Segrià, les Garrigues, el Pla d'Urgell, la Segarra, l'Urgell*. Vol. XXIV. Barcelona, 1997, p. 362.
- Gonzalvo Bou, G.; Rovira Gimeno, P. "Santa Maria de Vallbona". En: Pladevall Font, A. (dir.). *Catalunya Romànica. El Segrià, les Garrigues, el Pla d'Urgell, la Segarra, l'Urgell*. Vol. XXIV. Barcelona, 1997, pp. 569-577.
- Gort Juanpere, E. *Abaciologi de Santes Creus des de la fundació de Santa Maria de Valldaura (1150) fins a la definitiva exclaustració de (1835)*. Santes Creus, 1997.
- Grabar, A. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid, 1998.

- Gramunt, J. *Armorial de los arzobispos de Tarragona*. Barcelona, 1946.
- Granà, M. “Corona, Ufficiali regi e fondazioni monastiche nella Sicilia Aragonesa: il caso di Santa Maria di Altofronte”. En: *Mediterraneo medievale. Scritti in onore di Francesco Giunta*. Catanzaro, 1989, pp. 561-583. (*)
- Granero Villa, X. “El proceso constructivo del Monasterio de Santa María de Vallbona de les Monges: consideraciones cronológicas y nuevas propuestas interpretativas”. *Codex Aquilarensis*, 34 (2018), pp. 291-316.
- Granero Villa, X. “El hospital de Santa Tecla, una institución asistencial”. En: *La Catedral de Tarragona. Arquitectura, discursos visuales y liturgia (1150-1350)*. Aguilar de Campoo, 2022, pp. 302-306.
- Grau Pujol, J.M.T.; Gual Vilà, V.; Pijoan Parellada, J.; Puig Tàrrrech, R. *Conesa*. Valls, 1989.
- Gregori, R. “Origen y fuentes textuales del Calvario de la Redención. Aproximación a la representación de los Patriarcas venerando la imagen de Cristo en la cruz”. *Revista digital de Iconografía Medieval*, 15 (2016), pp. 67-87.
- Grodecki, L. *Arquitectura gótica*. Madrid, 1977.
- Gros, M. S. “Observacions sobre l’Oracional Hispanic de Verona”. En: Martimort, A. (ed.). *Mens concordet voci*, Paris, 1983, pp. 484-488.
- Guerreau, A. “Un tournant de l’historiographie médiévale (note critique)”. *Annales ESC*, 5 (1986), pp. 1161-1176.
- Guerreau, A. “Quelques caractères spécifiques de l’espace féodal européen”. En: Bulst, N.; Descimon, R.; Guereau, A. (eds.)s *L’Etat ou le Roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIVe-XVIIIe siècle)*. Paris, 1996, pp. 85-101.
- Guerreau, A. “Structure et évolution des représentations de l’espace géographique durant le Haut Moyen Age”. En: *Uomo e spazio nell’alto medioevo*. Vol. I. Spoleto, 2003, pp. 91-115.
- Guerreau, A. “El significado de los lugares en el Occidente medieval: estructura y dinámica de un “espacio” específico”. En: Castelnovo, E.; Sergi, G. (eds.). *Arte e historia en la Edad Media. Tiempos, espacios, instituciones*. Vol. I. Madrid, 2009, pp. 181-214.
- Guidi Sánchez, J. J.; Villuendas Vázquez, A. *Història, formació i usos de l’espai urbà medieval a Tarragona. Segles XII-XIII*. Tarragona, 2012.
- Guirao Carrillo, E. “Iglesia de Sant Martí de Vilaverd”. En: Pérez González, J. M. (dir.). *Enciclopedia del Románico en Cataluña. Tarragona*. Aguilar de Campoo, 2015, pp. 343-344.
- Guitert Fontseré, J. *Col·lecció de manuscrits inèdits de monjos del Reial monestir de Santa Maria de Poblet*. La Selva del Camp, 1948.
- Hall, J. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, 1987.
- Hauschild, T. “Algunas observaciones sobre la construcción de la sala-aula situada detrás de la Catedral de Tarragona”. *Butlletí Arqueològic*, 31 (2009), p. 313-344.

- Hayward, J. "The Redemption Windows of the Loire Valley". En: Crosby, S.M. (ed.). *Etudes d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*. Paris, 1981, pp. 129-144.
- Hawkins, R. "Modeling the Norwich Cathedral Cloister Bosses: Sculpture, Photogrammetry and the Mobile Spectator". *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture*, 6 (2017), pp. 72-79.
- Héliot, P. "Simples remarques sur les grandes voies de circulation et sur l'architecture européenne du XI siècle au XIII". En: *Romanico padano, romanico Europeo. Convegno internazionale di studi, Modena-Parma, 26 ottobre - 1 novembre 1977*. Parma, 1982, pp. 1-4.
- Héliot, P.; Mencl, V. "Mathieu d'Arras et les sources méridionales et nordiques de son oeuvre à la cathédrale de Prague". En: *La naissance et l'essor du gothique meridional aux XIIIe siècle. (Cahiers de Fanjeaux, 9)*. Toulouse, 1974, pp. 103-125.
- Hernández, B.; Torres, J.M. *El Indicador arqueológico de Tarragona. Manual descriptivo de las antigüedades que se conservan en dicha ciudad y sus cercanías con designación de los puntos donde se encuentran y ruta que debe seguirse para recorrerlos con facilidad*. Tarragona, 1867.
- Hernando Garrido, J.L. "La representación del monacato femenino en el arte medieval hispano: imágenes y contextos". En: García de Cortázar, J.Á.; Teja, R. *Mujeres en silencio: el monacato femenino en la España Medieval*. Aguilar de Campoo, 2017, pp. 75-107.
- Henry, A. K.; Hulbert, A. C. *Exeter Cathedral Keystones & Carvings: A Catalogue Raisonné of the Sculptures & Their Polychromy*: <http://hds.essex.ac.uk/exetercath/index.html> [consultado por última vez el 14/04/2022].
- Herrero Marcos, J. *Bestiario románico en España*. Palencia, 2010.
- Heyman, J. *Teoría, historia y restauración de estructuras de fábrica*. Madrid, 1999.
- Hidalgo Sánchez, S. "El claustro y sus dependencias de la catedral de Pamplona: espacio y función". *Porticum. Revista d'Estudis Medievals*, 3 (2012), pp. 35-55.
- Hidalgo Sánchez, S. "Una iconografía funeraria en la capilla Barbazana: La Virgen de la Candelaria". *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 1 (2006), pp. 63-74.
- Hildburg, W.L. "English Alabaster Carvings as Records of the Medieval Religious Drama". *Archaeologia*, 93 (1949), p. 51-101.
- Hodne, L. *The Virginity of the Virgin. A study in Marian Iconography*. Roma, 2012.
- Hubert, J. "La place faite aux laïcs dans les églises monastiques et dans les cathédrales aux XI^e et XII^e siècles". En: *Miscellanea del centro di studi medievali. I laici nella "societas Christiana" dei secoli XI e XII: atti della terza settimana internazionale di Studio Mendola, 21-27 agosto*, 5 (1968), pp. 470-487.
- Huerta, S. "La construcción de las bóvedas góticas según Rodrigo Gil de Hontañón, arquitecto de la catedral de Segovia". En: Navascués Palacio, P.; Huerta, S. *Segovia: su catedral y su arquitectura. Ensayos en homenaje a Antonio Ruiz Hernando*. Madrid, 2013, pp. 107-133.

Huerta, S. "The Debate about the Structural Behaviour of Gothic Vaults: From Viollet-le-Duc to Heyman". En: Goyon, J-C.; Cardin, C. *Proceedings of the Third International Congress on Construction History*. Cottbus, 2009, pp. 837-844.

Iglésies, J. *La restauració de Tarragona*. Barcelona, 1963.

Iogna-Prat, D. "Le culte de la Vierge sous le règne de Charles le Chauve". En: Iogna-Prat, D.; Palazzo, E.; Russo, D. *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Paris, 1996, pp. 97-116.

Iturgáiz, D. "Iconografía de Santo Domingo de Guzmán". *Archivo Dominicano: Anuario*, 12 (1991), pp. 5-126.

Jaffé, P. *Regesta pontificum romanorum: ab condita ecclesia ad annum post Christum natum MCXCVIII*. Vol. II (ab a. MCXLIII ad a. MCXCVIII). Leipzig, 1888.

Jaime I de Aragón (1208-1276). Exposición documental conmemorativa del VIII centenario de su nacimiento. Archivo de la Corona de Aragón. Madrid, 2008.

Janini, J. "Los manuscritos del monasterio de Vallbona (Lérida)". *Hispania Sacra*, 15 (1962), pp. 439-452.

Jensen, J. "Redemption (in the Bible)". En: Carson, T.; Cerrito, J. (eds.) *New Catholic Encyclopedia*. Washington D.C., 2003, pp. 963-973.

Jordà Fernández, A. "Terminologia i dret comú: a propòsit de Robert Bordet princeps de Tarragona (s. XII)". En: *El Temps sota control: homenatge a F. Xavier Ricomà Vendrell*. Tarragona, 1997, pp. 355-362.

Juncosa Bonet, E. *Estructura y dinámicas de poder en el señorío de Tarragona. Creación y evolución de un dominio compartido (ca. 1118-1462)*. Barcelona, 2015.

Jungmann, J.A. *El Sacrificio de la misa. Tratado histórico-litúrgico*. Madrid, 1951.

Junyent, E. "Lista de las parroquias del obispado de Vich según la visita pastoral del obispo Galcerán Sacosta (1330-1339)". *Miscelánea Filológica dedicada a Mons. A. Griera*. Vol. I. Barcelona, 1955, pp. 367-389.

Kartsonis, A.D. *Anastasis. The making of an image*. Princeston, 1981.

Katzenellenbogen, A. *The sculptural programs of Chartres Cathedral. Christ. Mary. Ecclesia*. Londres, 1959.

Klein, P. K. "Topographie, fonctions et programmes iconographiques des cloîtres: la galerie attenante à l'église". En: Klein, P. K. (ed.). *Der mittelalterliche Kreuzgang. The medieval Cloister – Le cloître au Moyen Age. Architektur, funktion und Programm*. Regensburg, 2004, pp. 105-156.

Kingsley Porter, A. "Spain or Toulouse? And other questions". *The Art Bulletin*, 7/1 (1924), pp. 3-25.

Kirigin, M. *La mano divina nell'iconografia cristiana*. Vaticano, 1976.

Konis, P. *From the Resurrection to the Ascension: Christ's post-Resurrection appearances in Byzantine Art (3rd – 12th c.)*. Tesis doctoral. The University of Birmingham, 2008.

Kostof, S. "The architect in the middle ages. East and Weast". En: Kostof, S. *The architect. Chapters in the history of the profession*. Oxford, 1977, pp. 59-95.

- Kostuch, D.A. *The sculpture of the keystones of Barcelona Cathedral*. Tesis Doctoral. Columbia University, 1985.
- Lambert, E. *El arte gótico en España. Siglos XII y XIII*. Madrid, 1977.
- Lampérez Romea, V. *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los elementos y los monumentos. Tomo III*. Madrid, 1930.
- La Sagrada Biblia*. Conferencia Episcopal Española, versión online: <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/> [consultado por última vez el 18/05/2022].
- Lasheras García, S. “San Miguel Arcángel en la imaginería gótica oscense”. *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 113 (2003), pp. 277-292.
- Lavedan, P. *L'architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baléares*. Paris, 1935.
- Lázaro Romero, I.; González Zymla, H. “La iconografía del premio lácteo de san Bernardo y su presencia en el monasterio de Piedra”. En: González Zymla, H.; Prieto López, D. (eds.). *Monasterio de Piedra, un legado de 800 años. Historia, arte, naturaleza y jardín*. Zaragoza, 2019, pp. 209-233.
- Le Goff, J. *¿Nació Europa en la Edad Media?* Barcelona, 2003.
- Le Prisé, P. Y. *Images de Pierre. Le langage des sculpteurs romans. Essay d'un voyage dans l'invisible*. Cahors, 2010.
- Leclercq, H. “Chrisme”. En: Cabrol, F.; Leclercq, H. *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgia*. Vol. III/I. París, 1913, pp. 1481-1504.
- Leclercq, H. “Défunts”. En: Cabrol, F.; Leclercq, H. *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgia*. Vol. IV/I, pp. 427-456.
- Ledesma, A. “Levantar cimborrios, construir prestigio. La arquitectura monumental como instrumento publicitario durante los siglos del románico”. En: Huerta Huerta, P. L. (coord.). *Instrumentos de publicidad espiritual y material en los monasterios medievales*. Aguilar de Campoo, pp. 46-91.
- Lefèvre-Pontalis, E. “Étude sur les ogives toriques à filet saillant”. *Bulletin Monumental*, 73 (1909), pp. 295-310.
- Lehmann, K. “The Dome of Heaven”. *The Art Bulletin*, 27-1 (1945), pp. 1-27.
- León-Dufour, X. *Vocabulario de teología bíblica*. Barcelona, 2015.
- Leonardi, C.; Riccardi, A.; Zarri, G. *Diccionario de los santos*. 2 vols. Madrid, 2000.
- Liaño Martínez, E. “El testamento de Jaume Marçal de Montblanc”. *Universitas Tarraconensis. Revista de Geografía, Història i Filosofia*, 1 (1976), pp. 87-90.
- Liaño Martínez, E. *Contribución al estudio del gótico en Tarragona*. Tarragona, 1976.
- Liaño Martínez, E. “Cimborrios góticos catalanes del siglo XIII”. *Boletín arqueológico. Real Sociedad Arqueológica Tarraconense*, 133-140 (1976-1977), p. 209-216.
- Liaño Martínez, E. “Las capillas góticas de Santa Tecla y San Pablo en Tarragona”. *Universitas Tarraconensis*, 3 (1979), pp. 125-150.

Liaño Martínez, E. “L’església gòtica de Sant Miquel, a l’Espluga de Francolí”. *Arrels. Miscel·lània d’aportacions històriques y documentals de l’Espluga de Francolí*, 1 (1980), pp. 101-118.

Liaño Martínez, E. “Signos lapidarios en las construcciones góticas de la diócesis de Tarragona”. En: *Actes du colloque international de glyptographie de Saragosse (7 au 11 juillet 1982)*. Zaragoza, 1982, pp. 347-358.

Liaño Martínez, E. *Inventario artístico de Tarragona y su provincia*. 3 vols. Madrid, 1983.

Liaño Martínez, E. “Un estudio de fisonomía urbana. El proceso constructivo de los templos góticos tarraconenses con motivo de la peste de 1348”. *Universitas Tarraconensis. Revista de Geografía, Història i Filosofia*, 6 (1983-1984), pp. 71-82.

Liaño Martínez, E. “Tarragona. La catedral”. En: Sureda, J, (ed.). *Cataluña/I. Tarragona y Lérida. La España gòtica*. Madrid, 1987, pp. 95-137.

Liaño Martínez, E. *La portada principal de la catedral de Tarragona y su programa iconográfico*. Tarragona, 1989.

Liaño Martínez, E., “Reinard des Fonoll maestro de obras de la Seo de Tarragona. Una hipótesis sobre su obra”. En: Companys Farrerons, I.; Liaño Martínez, E.; Altisent, A. *Miscel·lània en homenatge al P. Agustí Altisent*. Tarragona, 1991, pp. 379-402.

Liaño Martínez, E. “La capilla de Santa Bárbara en la Catedral de Tarragona, y su imagen titular atribuible a Guillem Seguer”. *Universitas Tarraconensis. Revista de Geografía, Història i Filosofia*, 10 (1992), pp. 305-325.

Liaño Martínez, E. “Lauda funeraria del canonge Raimon de Milà”. En: Martí Aixalà, J.; Ramon Vinyes, S.; Mata de la Cruz, S.; Blasco Quilez, P. *Pallium. Exposició d’art i documentació. Catedral de Tarragona*. Tarragona, 1992, p. 84.

Liaño Martínez, E. “La catedral de Tarragona”. En: Pladevall Font, A. (dir.). *L’Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*. Vol. I. Barcelona, 2002, pp. 346-355.

Liaño Martínez, E. “La catedral de Tarragona”. En: Pladevall Font, A. (dir.). *L’Art Gòtic a Catalunya. Escultura. La configuració de l’estil*. Vol. I. Barcelona, 2007, pp. 100-106.

Liaño Martínez, E. “La época del Císter y de las nuevas catedrales en la Corona de Aragón”. En: Lacarra Ducay, M.C. *Arte de épocas inciertas. De la Edad Media a la Edad Contemporánea*. Zaragoza, 2009, pp. 47-102.

Liaño Martínez, E. “Poblet y Santes Creus. Nuevas precisiones cronológicas y terminológicas”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 106 (2010), pp. 79-123.

Liaño, E. “Aloy de Montbray *imaginator*. Del Reino de Francia a la Corona de Aragón en el siglo XIV”, *Locus Amoenus*, 12 (2013-2014), pp. 29-53.

Liaño Martínez, E. “Vimbodí”. En: Pérez González, J. M. (dir.). *Enciclopedia del Románico en Cataluña. Tarragona*. Aguilar de Campoo, 2015, p. 345.

Liaño Martínez, E. “Catedral de Santa Tecla (arquitectura)”. En: Pérez González, J. M. (dir.). *Enciclopedia del Románico en Cataluña. Tarragona*. Aguilar de Campoo, 2015, pp. 454-496.

- Liaño Martínez, E. “Monasterio de Santa María de Poblet”. En: Pérez González, J. M. (dir.). *Enciclopedia del Románico en Cataluña. Tarragona*. Aguilar de Campoo, 2015, pp. 346-376.
- Liaño Martínez, E. “Monasterio de Santa María de Santes Creus”. En: Pérez González, J. M. (dir.). *Enciclopedia del Románico en Cataluña. Tarragona*. Aguilar de Campoo, 2015, pp. 95-121.
- Liaño Martínez, E. “El monasterio de Santa María de Vallbona”. En: Alvergnat, M.; Demarthe, S.; Mallet, G. *Moniales cisterciennes de Méditerranée occidentale (XII^e-XVI^e siècle)*. *Histoire, histoire de l'art, archéologie, mise en perspective*. Montpellier, 2017, pp. 213-241.
- Lladonosa i Pujol, J. “Santa Maria la Antiga i la primitiva canonja de Lleida (1149-1278)”. En: *Miscel·lània històrica catalana: homenatge al pare Jaume Finestres, historiador de Poblet (+1769)*. Poblet, 1970, pp. 85-136.
- Lladonosa Pujol, J. *El Monasterio de Santa Maria de Vallbona (Lleida)*. Lleida, 1973.
- Llorens González, M. D. “La representación de los vientos en el claustro de la catedral de Pamplona: notas para su estudio”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 2 (1989), pp. 51-62.
- Lluís Guinovart, J.; Almuni Balada, V. “La clave de la *clau*. El cierre constructivo del presbiterio gótico”. En: *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción. Santiago de Compostela, 26 - 29 octubre 2011*. Madrid, 2011, pp. 733-743.
- Lluís Guinovart, J.; Costa Jover, A.; Coll Pla, S. “Placing the keystone of the vault over the presbiterium in Tortosa Cathedral, Spain (1428-40)”. *Construction History*, 30/1 (2015), pp. 1-21.
- Lluís Guinovart, J.; Costa Jover, A.; Fortuny Anguera, G. “Elementos auxiliares de construcción en la arquitectura gótica. El pilar “major” de la catedral de Tortosa”. *Informes de la Construcción*, 537, (2015), e057. Publicado online: <https://doi.org/10.3989/ic.13.059>.
- Lodi, E. *Los santos del calendario romano. Orar con los santos en la liturgia*. Madrid, 1992.
- López de Guereño Sanz, M. T. “Domus conversorum: los conversos y sus espacios de convivencia en la arquitectura monástica medieval hispana”. En: García de Cortázar, J. A.; Teja, R. (coords.). *El monasterio medieval como célula social y espacio de convivencia*. Aguilar de Campoo, 2018, pp. 215-250.
- Lorenzo Arribas, J. “El nudo de Salomón”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 22 (2020), pp. 1-38.
- Lorés Otzet, I. “Transmission de modèles toulousains dans la sculpture monumentale en Catalogne dans la première moitié du XII^e siècle: anciennes et nouvelles problématiques”. *Les Chaiers de Saint-Michel Cuxa*, 37 (2006), pp. 91-102.
- Lorés, I.; Conejo, A. *El claustre de la Seu Vella de Lleida: arquitectura, escultura i evolució constructiva*. Lleida, 2004. (*)
- Lozano López, E. *La portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico*. Tesis doctoral. Tarragona, 2005.

Lozano López, E. "Historias en el Paraíso. El Antiguo Testamento en el claustro de la catedral de Tarragona". *Románico*, 11 (2010), pp. 6-13.

Lozano López, E.; García de Castro Valdés, C. "Tecla, Pablo y el frontal del altar de la catedral de Tarragona en el contexto creativo del tardorrománico hispano: propuesta de datación e interpretación". *Anuario de Estudios Medievales*, 49/2 (2019), pp. 645-682.

Lozano López, E.; Serrano Coll, M. *Els Capitells historiatats del claustre de la Catedral de Tarragona. Los capitelles historiados del claustro de la Catedral de Tarragona*. Tarragona, 2010.

Lozano López, E. Serrano Coll, M. "La renovación arquitectónica en la segunda mitad del siglo XII: el fenómeno de las grandes iglesias en el valle del Ebro". En: Poza Yagüe, M. Olivares Martínez, D. *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*. Madrid, 2017, pp. 503-535.

Lozano López, E.; Serrano Coll, M. "Patronage at the Cathedral of Tarragona: cult and residential space". En: Camps, J.; Castiñeiras, M.; McNeill, J. (eds.). *Romanesque patrons and processes. Design and instrumentality in the Art and Architecture of Romanesque Europe*. Londres-Nueva York, 2018, pp. 205-218.

Lucía Gómez-Chacón, D. "Santo Domingo de Guzmán". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 10 (2013), pp. 89-106.

Lucía Gómez-Chacón, D. "San Pedro Mártir de Verona". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 11 (2014), pp. 79-96.

Lucía Gómez-Chacón, D. "Santa Úrsula y las once mil vírgenes". Base de datos digital de Iconografía Medieval. Universidad Complutense de Madrid, 2018. En línea: www.ucm.es/bdiconografiamedieval/santa-ursula [consultado por última vez el 20/09/2021].

Luján, N. "Historia y leyendas de los Reyes Magos". *Jano*, 642 (1985), pp. 48-52.

Macías, J.M.; Fiz, I.; Piñol, L. *Planimetria Arqueològica de Tarragona*. Tarragona, 2007.

Macías, J.M.; Menchon, J.J.; Muñoz, A.; Teixell, I. "De Seu del Concili Provincial a Seu Metropolitana. Treballs arqueològics a la Catedral de Tarragona (2000-2003)". *Arqueologia Medieval. Revista catalana d'Arqueologia Medieval*, 3 (2007), pp. 8-29.

Macías, J.M.; Menchon, J.J.; Muñoz, A.; Teixell, I. "L'arqueologia de la catedral de Tarragona. La memòria de les pedres". Figuerola Mestre, J.; Gavaldà Bordes, J.C. *La Catedral de Tarragona. In sede 10 anys del Pla director de restauració*. Tarragona, 2007, pp. 151-213.

Mackenzie, F. *Observations on the construction of the roof of King's College chapel, Cambridge*. Londres, 1840. (*)

Madurell, J. M^a. "Excerpta documental de Santes Creus". *Santes Creus: Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus*, 15 (1962), pp. 222-229.

Maira Vidal, R. *Bóvedas sexpartitas. Los orígenes del gótico*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, 2015.

Maira Vidal, R. "Bóvedas sexpartitas: estrategias geométricas y constructivas empleadas durante el reinado de Alfonso VIII". En: Poza Yagüe, M.; Olivares

- Martínez, D. *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*. Madrid, 2017, pp. 563-588.
- Maira Vidal, R. "Evolution of construction techniques in the Early Gothic: Comparative study of the stereotomy of European sexpartite vaults using new measurement systems". *Journal of Cultural Heritage*, 28 (2017), pp. 99-108.
- Maira Vidal, R. "La estereotomía de las claves en el gótico primitivo europeo: diferentes diseños geométricos y soluciones constructivas". *EGA: Expresión Gráfica Arquitectónica*, 30 (2017), pp. 152-159.
- Maira Vidal, R. "The Evolution of the Knowledge of Geometry in Early Gothic Construction: The Development of the Sexpartite Vault in Europe". *International Journal of Architectural Heritage*, 11 (2017), pp. 1005-1025.
- Maira Vidal, R. "Identidad y dimensión social de la construcción plenomedieval eclesiástica en Segovia y Sepúlveda entre los siglos XI y XIII: similitudes y divergencias". *Studia Historica. Historia Medieval*, 39/1 (2021), pp. 95-122.
- Maître, C. "Du culte marial à la célébration des vierges. À propos de la psalmodie de matines". En: Iogna-Prat, D.; Palazzo, E.; Russo, D. *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Paris, 1996, pp. 45-64.
- Malaxecheverría, I. *Bestiario Medieval*. Madrid, 1986.
- Mâle, E. *L'art religieux du XIII^e siècle en France*. Paris, 1898.
- Mâle, E. "Le Drame liturgique et l'iconographie de la Résurrection". *Revue de l'art ancien et moderne*, (1921), pp. 213-222.
- Mâle, E. *L'art religieux du XII^e siècle en France*. París, 1922.
- Mâle, E. *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*. Paris, 1922.
- Mallart Raventós, M.L. "Empremtes iconogràfiques angleses en els monstres del Claustre de Santes Creus". *Quaderns d'història tarraconense*, 10, (1990), pp. 7-30.
- Mansilla Reoyo, D. *La documentación pontificia hasta Inocencio III (965-1216)*. Roma, 1955.
- Mansilla Reoyo, D. *Geografía eclesiástica de España. Estudio histórico-geográfico de las diócesis*. Vol. II. Roma, 1994.
- Manzarbeitia Valle, S. "San Pablo". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 14 (2015), pp. 39-61.
- Mar, R.; Guidi Sánchez, J.J. "Formación y usos del espacio urbano tardoantiguo en Tarraco". En: García, A.; Izquierdo, R.; Olmo, L.; Peris, D. *Espacios urbanos en el occidente mediterráneo (s. VI-VIII)*. Toledo, 2010, pp. 173-182.
- Mari, M. *Exposició cronològico-històrica dels noms i dels fets dels arquebisbes de Tarragona*. 2 vols. Tarragona, 1999.
- Mark, R. *Tecnología arquitectónica hasta la revolución científica. Arte y estructura de las grandes construcciones*. Madrid, 2002.

Marquès Planagumà, J.M. “El temple de Sant Feliu de Girona al segle XIV”. *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, 42 (2001), pp. 131-150.

Martí i Bonet, J. M. “Tarragona seu metropolitana i primada. Dels primers documents papals fins la restauració definitiva de Tarragona com a seu metropolitana i primada”. En: Gavalda Ribot, J. M.; Muñoz Melgar, A.; Puig i Tàrrach, A. *Pau, Fructuós i el cristianisme primitiu a Tarragona (segles I-VIII)*. Tarragona, 2010, pp. 407-436.

Martimort, A. G. *La iglesia en oración. Introducción a la liturgia*. Barcelona, 1987.

Martín Ansón, M. L. “Vasos litúrgicos para el Bautismo y la Santa Unción, dos sacramentos de vida”. *Anales de Historia del Arte*, 24 (2014), pp. 327-355.

Martín, R.; Maira, R. “Del trazado a la construcción: versatilidad de las bóvedas de crucería”. *Informes de la construcción*, vol. 65, extra-2 (2013), pp. 21-34.

Martinell, C. “Les fonts de Poblet”. *Revista de Catalunya*, 46 (1928), pp. 357-386.

Martinell, C. *El arte en Poblet*. Barcelona, 1935.

Martinell, C. “Els templets dels claustres de Santes Creus i de Poblet. Dues fases d’un mateix tipus”. *Miscellanea Populetana*, 1 (1966), pp. 187-207.

Martínez Álava, C. “La catedral gòtica. Escultura”. En: VV.AA. *La Catedral de Pamplona, 1394-1994*. Pamplona, 1994, pp. 274-352.

Martínez Álava, C. *Del románico el gòtico en la arquitectura de Navarra. Monasterios, iglesias y palacios*. Pamplona, 2007.

Martínez Álava, C. “Monasterio de Santa María de Veruela”. En: García Guinea, M.A. Pérez González, J. M. (dirs.). *Enciclopedia del románico en Zaragoza*. Vol. II. Aguilar de Campoo, 2010, p. 742-778.

Martínez Buenaga, I. “Monasterio cisterciense de Benifassà”. *Cistercivm. Revista cisterciense*, 196 (1994), pp. 129-212.

Martínez Buenaga, I. *La arquitectura cisterciense en Aragón. 1150-1350*. Zaragoza, 1998.

Martínez de Aguirre, J. “El monasterio como ámbito de la vida cotidiana: espacios y funciones”. *Codex Aquilarensis*, 6 (1992), pp. 75-98.

Martínez de Aguirre, J.; Menéndez Pidal, F. *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*. Navarra, 1996.

Martínez de Aguirre, J. “Monasterios cistercienses y premonstratenses catalanes”. En: Yarza Luaces, J.; Boto Varela, G. *Claustros románicos hispanos*. León, 2003, pp. 351-362.

Martínez de Aguirre, J. “Arquitectura medieval”. En: AA.VV. *La Catedral de Tudela*. Pamplona, 2006, pp. 173-175.

Martínez de Aguirre, J. “Imagen e identidad en la arquitectura medieval hispana: carisma, filiación, origen, dedicación”. *Codex Aquilarensis*, 31(2015), pp. 121-150.

Martínez Frías, J. M. “Iconografía de la escultura gòtica monumental del interior de la catedral del Burgo de Osma”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 64 (1998), pp. 209-228.

Martínez Llorente, F. “La heráldica profesional o la formulación de un nuevo imaginario emblemático y heráldico”. *Emblemata*, 18 (2012), pp. 181-242.

- Masoliver, A. “Las monjas y los monasterios femeninos en el Císter catalán”. *Cistercium. Revista cisterciense*, 213 (1998), pp. 1131-1142.
- Masoliver, A. “El monestir de Poblet”. Pladevall Font, A. (dir.). *L’Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*. Vol. II. Barcelona, 2003, pp. 199-202.
- Mata de la Cruz, S. “El patrimoni artístic de l'església de Sant Jaume de Vallespinosa (Santa Perpètua de Gaià, Conca de Barberà), custodiat al Museu Diocesà de Tarragona”. *Aplec de treballs*, 17 (1999), pp. 75-90.
- Mata de la Cruz, S. “Iconografía de Pau i Tecla a la Catedral de Tarragona”. En: Puig Tàrrrech, A.; Pérez de Mendiguren, A.; Gavalda, J.M. (eds.). *El culte de Tecla, santa d’Orient i d’Occident. Congrés de Tarragona, octubre 2011*. Tarragona, 2015, pp. 243-354.
- Matarredona Sala, F. *Crismones trinitarios medievales. Un símbolo pétreo genuino de los reinos de Aragón y Navarra. Épocas románica y protogótica (siglos XI-XIII)*. Zaragoza, 2003.
- Mateu Ibars, M. D. “Carta de perdón e indulgencias concedida por varios prelados al convento de Nuestra Señora de la Serra de monjas de Santa Clara de Montblanch, en 1345”. *Archivo Ibero-Americano*, 215-216 (1994), pp. 983-998.
- Mateu Ibars, M. D. *Carta de perdó i indulgències concedida per diversos prelats al santuari i monestir de Nostra Senyora de la Serra de monges clarisses de Montblanc, en 1345*. Barcelona, 1996. (*)
- Mateu Llopis, F. “Aspectos de la historia de Santes Creus en el siglo XII”. *Santes Creus: Butlletí de l’Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus*, 6 (1958), pp. 278-287.
- Mateu Llopis, F. *La iconografía y la heráldica de los Condes de Urgel en la sigilografía y la numismática*. Lleida, 1967.
- Massé, H. J. L. J. *The abbey church of Tewkesbury with some account of the priory church of Deerhurst, Gloucestershire*. London, 1900.
- McCrank, L. “La restauración eclesiástica y reconquista en la Cataluña del siglo XI: Ramón Berenguer y la Sede de Tarragona”. *Analecta sacra tarraconensia*, 49-50 (1976-1977), pp. 5-39.
- McCrank, L. “Restauración canónica e intento de reconquista de la sede tarraconense (1076-1108)”. *Cuadernos de historia de España*, 61-62 (1977), pp. 145-245.
- McCrank, L. “The foundation of the confraternity of Tarragona by Archbishop Oleguer”, *Viator*, 9 (1978), pp. 157-178.
- McCrank, L. “La anatomía fiscal del periodo de post-restauración de la iglesia de Tarragona: una revisión de las “*Rationes Decimarum Hispaniae*” (1279-1280)”. *Hispania*, 160 (1985), pp. 245-298.
- McCrank, L. “Monastic inland empires and the Mediterranean coastal reconquest in New Catalonia 1050-1276”. En: McCrank, L. *Medieval Frontier History in New Catalonia*. Aldershot, 1996, pp. 21-34.
- McCrank, L. “The frontier of the Spanish reconquest and the land acquisitions of the Cistercians of Poblet”. En: McCrank, L. *Medieval Frontier History in New Catalonia*. Aldershot, 1996, pp. 57-78.

McCrank, L. "Norman crusaders in the Catalan reconquest: Robert Burdet and the principality of Tarragona, 1129-55". En: McCrank, L. *Medieval Frontier History in New Catalonia*. Aldershot, 1996, pp. 67-82.

McCrank, L. "The Cistercian of Poblet as landlords: protection, litigation and violence on the Medieval Catalan frontier. En: McCrank, L. *Medieval Frontier History in New Catalonia*. Aldershot, 1996, pp. 255-283.

McCrank, L. "The cistercians of Poblet as medieval frontiersmen". En: McCrank, L. *Medieval Frontier History in New Catalonia*. Aldershot, 1996, pp. 313-360.

McCrank, L. "The lost kingdom of Siurana: highland resistance by muslims to Christian reconquest and assimilation in the twelfth century. Vann, T.M.; Kagay, D. J. (eds.). *On the social origins of medieval institutions: Essays in Honor of Joseph F. O'Callaghan*. Leiden-Boston-Köln, 1998, pp. 115-148.

McCrank, L. "Tarragona medieval. Reconquista y restauración". *Butlletí Arqueològic*, 19-20 (1997-1998), pp. 207-230.

McCrank, L. "Medieval Tarragona: a frontier town in New Catalonia". En: Claramunt, S. (coord.). *El Món urbà a la Corona d'Aragó del 1137 als Decrets de Nova Planta*. Vol. I. Barcelona, 2003, pp. 441-474.

Méhu, D. "Locus, transitus, peregrinatio. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XIe-XIIIe siècle)". En: Lienhard, T. (dir.). *Construction de l'espace au Moyen Âge: pratiques et représentations. XXXVIIe Congrès de la SHMESP (Mulhouse, 2-4 juin 2006)*. Paris, 2007, pp. 275-293.

Méhu, D. "Les rapports dans l'image". En: Baschet, J.; Dittmar, P. O. (dirs.). *Les images dans l'Occident Médiéval*. Turnhout, 2015, pp. 275-289.

Menchon Bes, J. "Excavacions arqueològiques a la necròpoli medieval de Sant Francesc de Montblanc". *Aplec de treballs*, 14 (1996), pp. 37-78.

Menchon Bes, J. J. "Tarragona a l'Edat Mitjana o la restauració d'una ciutat medieval sobre una seu episcopal visigòtica i una ciutat romana". En: Fernández del Moral, I; Menchon, J. J.; Vila, J. M. (coords.). *Actes del IV Congrés d'Arqueologia Medieval i Moderna a Catalunya*. Tarragona, 2011, pp. 263-277.

Menchon Bes, J. J. "La ciutat de Tarragona entre l'antiguitat tardana i els segles XII-XIII. La recuperació d'un espai urbà". En: Vila, J. M. (coord.). *V Congrés d'Arqueologia medieval i moderna a Catalunya. Barcelona. 22-25 de maig de 2014*. Vol. I. Barcelona, 2015, pp. 83-116.

Menchon Bes, J. J. "Espais sagrats, espais rituals i espais del poder. La part alta de Tarragona des de l'Antiguitat al segle XXI". En: Vendrell, M.; Giráldez, P. (coords.). *Transformació, destrucció i restauració dels espais medievals*. Barcelona, 2016, pp. 79-104.

Menchon Bes, J. J. "Tarragona y su territorio entre la Antigüedad tardía y la conquista feudal. De la tradición historiográfica a las nuevas perspectivas de estudio (siglos VI-XI)". *Anejos de Nalios: Estudios interdisciplinarios de arqueología*, 5 (2019), pp. 75-97.

Menchon i Bes, J.; Macias i Solé, J.M.; Muñoz Melgar, A. "Aproximació al procés transformador de la ciutat de Tarraco. Del Baix Imperi a l'Edat Mitjana". *Pyrenae*, 25 (1994), pp. 225-243.

- Menéndez Pidal, F. “Muebles raros y equívocos de la heráldica española”, *Hidalguía*, 33 (1985), p. 491.
- Menéndez Pidal, F. *Leones y castillos: emblemas heráldicos en España*. Madrid, 1999.
- Menéndez Pidal, F. “Muebles raros y equívocos de la heráldica española”. *Príncipe de Viana*, 241 (2007), pp. 473-492.
- Metford, J.C.J. *Dictionary of Christian Lore and Legend*. Londres, 1983.
- Michineau, D. “Sulpture gothique: la chapelle Notre Dame de Pitié. Les clefs de voûte de l'église des Cordeliers”. *Musée des Augustins de Toulouse, Musée des Beaux-Arts de Toulouse*, 2004. Disponible online: <https://augustins.org/fr/dossiers-enseignants> [consultado por última vez el 4/06/2018].
- Millenium. Història i Art de l'Església catalana*. Barcelona, 1989. (*)
- Mills, E. L. “A group of catalan fourteenth century churches”. *The Art Bulletin*, 3 (1937), pp. 402-422.
- Miralbell Condeminas, E.; Sagalés Fontcuberta, J. M. *El Real monasterio de Santa Maria de Poblet a traves de su abaciologio heráldico*. Barcelona, 1950.
- Miret Sans, J. *Les cases de Templers i Hospitalers en Catalunya. Aplec de noves i documents històrics*. Barcelona, 1910.
- Mocholí Martínez, M. E. “El salmo 109 como origen de la iconografía de la Trinidad”. En: Zafra Molina, R.; Aranza López, J. J. *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Pamplona, 2011, pp. 495-505.
- Molina Figueras, J. *La memoria de Carlomagno. Culto, liturgia e imágenes en la Catedral de Gerona*. Aguilar de Campoo, 2017.
- Monfar Sors, D. *Historia de los condes de Urgel*. Vol. I. Barcelona, 1853.
- Monjas Manso, Ll. *La reforma eclesiàstica i religiosa de la província eclesiàstica tarraconsense al llarg de la Baixa Edat Mitjana. A través dels qüestionaris de visita pastoral*. Barcelona, 2008.
- Montaner Frutos, A. *El señal del Rey de Aragón: historia y significado*. Zaragoza, 2013, (Zaragoza, 1995).
- Moralejo, S. “Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII”. *Cuadernos de estudios gallegos*, 86 (1973), pp. 294-310.
- Moralejo Álvarez, S. “Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca”. En: *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado: estudios medievales*. Zaragoza, 1977, pp. 173-198.
- Moreno García, A.; Boto Varela, G. “Expériences de construction et de voûtement des cloîtres romans au nord de la Catalogne”. *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 46 (2015), pp. 95-106.
- Morera Llauradó, E. *Tarragona antigua y moderna. Descripción histórico-arqueológica de todos sus monumentos y edificios públicos, civiles, eclesiásticos y militares y guía para su fácil vista, examen é inspección*. Tarragona, 1894.

Morera, E. *Memoria o descripción histórico-artística de la santa iglesia catedral de Tarragona desde su fundación hasta nuestros días*. Tarragona, 1904.

Morera, E. *Tarragona cristiana: historia del arzobispado de Tarragona y del territorio de su provincia (Cataluña la Nueva)*. 5 vols. Tarragona, 1981-2006.

Mundó, A.M. “El Concili de Tarragona de 1180: dels anys dels reïns francs als de l’encarnació”. *Analecta Sacra Tarraconensia*, 67/1 (1994), pp. 23-43.

Mussat, A. *L’architecture gothique dans l’Ouest de la France aux douzième et trezième siècles*. Paris, 1963.

Mussat, A. *Le style Gothique de l’Ouest de la France (XII^e-XIII^e siècles)*. Paris, 1963.

Mutgé Vives, J. “L’infant Alfons, fill de Jaume II i el monestir de Santes Creus (1319-1327)”. *Santes Creus: Butlletí de l’Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus*, 57-58 (1983), pp. 373-397.

Navarro Fajardo, J.C. *Bóvedas valencianas de crucería de los siglos XIV al XVI. Traza y montea*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia, 2004.

Navarro Girón, M.A. *La carne de Cristo: el misterio eucarístico a la luz de la controversia entre Pascasio Radberto, Ratramno, Rabano Mauro y Godescalco*. Madrid, 1989.

Navascués, I.; Bello, C.; Gonzalvo, G. *Inventari de l’Arxiu del Monestir de Santa Maria de Vallbona*. Barcelona, 1992.

Niñá Jové, M. *L’escultura del segle XIII de la Seu Vella de Lleida*. Tesis doctoral. Lleida, 2014.

Ocaña Eiroa, F. J. “La Dextera Domini”. En: Ocaña Eiroa, F.J. *De arte románico. Amigos del Románico*: https://www.amigosdelromanico.org/conocer-arte-romanico/dearteromanico/dar_39_dextera.html [consultado por última vez 8/06/2021].

Ocón Alonso, D. “Problemática del crismón trinitario”. *Archivo Español de Arte*, 223 (1983), pp. 242-263.

Ocón Alonso, D. “El sello de Dios sobre la iglesia: tímpanos con Crismón en Navarra y Aragón”. En: Sánchez Ameijeiras, R.; Senra Gabriel Galán, J. L. (coords.). *El tímpano románico: imágenes, estructuras y audiencias*. Santiago de Compostela, 2003, pp. 75-101.

Olañeta Molina, J. A. “De Roma a los Pirineos. Génesis, evolución y lectura del crismón”. En: Pérez González, J.M. (dir.); Buesa Conde, D.J. (coord.). *Enciclopedia del Románico en Aragón. Huesca*. Vol. I. Aguilar de Campoo, 2016, pp. 97-130.

Olañeta Molina, J. A. “Los crismones pirenaicos en la escultura y la pintura románicas a lo largo de las vías principales del Camino de Santiago”. En: Monteiro Arias, I. (coord.). *Los caminos a Santiago en la Edad Media: imágenes y leyendas jacobeanas en territorio hispánico (siglos IX a XIII)*. Santiago de Compostela, 2018, pp. 147-178.

Olañeta Molina, J. A. “Poblet (Tarragona). Monasterio de Santa María”. En línea: http://www.claustro.com/Crismones/Webpages/Catalogo_crismon.htm.

Oliver, A. “Primeres notícies sobre les excavacions al monestir de Santa Maria de Vallsanta”. En: Grup de Recerques de les Terres de Ponent (eds.). *Els monestirs cistercencs de la Vall del Corb*. Tàrraga, 1989, pp. 139-154.

Olives Canals, S. “La iconografía tarraconense de Santa Tecla y sus fuentes literarias”. *Butlletí Arqueològic*, 37-40 (1952), pp. 113-136.

Olson, V. “Movement, metaphor and memory: the interactions between pilgrims and portal programs”. En: Blick, S.; Gelfand, L.D. *Push me, pull you. Physical and spatial interaction in Late Medieval and Renaissance art*. Leiden, Boston, 2011, pp. 495-521.

Palau Dulcet, A. *Conca de Barbarà. Guia de Montblanc*. Vol. I. Barcelona, 1931-1932.

Palau Dulcet, A. *Conca de Barberà*. Vol. III. Barcelona, 1931-1932.

Palau, M. “Breus dades de la vila de Montblanc”. *Aires de la Conca*, 131 (1930), pp. 2-4.

Palazzo, E. “Les pratiques liturgiques et dévotionnelles et le décor monumental dans les églises du Moyen Âge”. En: *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge. Actes du 5^e séminaire International d'Art Mural*. Saint-Savin, 1993, pp. 45-56.

Palazzo, E. *L'évêque et son image. L'illustration du Pontifical au Moyen Âge*. Turnhout, 1999.

Palazzo, E. *Liturgie et société au Moyen Âge*. Paris, 2000.

Palazzo, E. “Art et liturgie au Moyen Age. Réflexions méthodologiques”. En: *Kunst und Liturgie im Mittelalter = Art et liturgie au Moyen Âge = Arte e liturgia nel Medioevo*. Bern, 2005, pp. 46-53.

Palazzo, E. “Art et Liturgie au Moyen Âge. Nouvelles Approches Anthropologique et Epistémologique”. *Anales de historia del arte*, volumen extraordinario (2010), pp. 31-74.

Paley, F. A. *A manual of gothic moldings: with directions for copying them and for determining their dates*. London, 1891.

Pallium. De la memòria de Sant Fructuós al triomf de Santa Tecla. Tarragona, 1992.

Pamplona, G. *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*. Madrid, 1970.

Panofsky, E. *Estudios sobre iconología*. Madrid, 1972.

Panofsky, E. *El abad Suger. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*. Madrid, 2004.

Panofsky, E. *El significado en las artes visuales*. Madrid, 2004.

Papell Tardiu, J. “De Valldaura a Santes Creus: el procés de creació i formacó d'un monestir cistercenc a la vora del riu Gaià (1150-1226)”. En: *Actes del Primer Curs-Simposi sobre el Monaquisme Cistercenc. El Císter: poder i espiritualitat: 1150-1250*. Santes Creus, 2005, pp. 5-34.

Papell Tardiu, J. *Diplomatari del Monestir de Santa Maria de Santes Creus (975-1225)*. Vol. I. Barcelona, 2005.

Papell Tardiu, J. *Compendium abbreviatum. Còdex del monestir de Santa Maria de Santes Creus dels segles XV i XVI, de fra Bernat Mallol i fra Joan Salvador*. Barcelona, 2009.

Pasqual, J. *Carta del P.D. Jaime Pasqual canónico premostratense de Bellpuig de las Avellanas al M.I.S. Marques de Capmany. Recopilación de noticias y documentos los más interesantes para la historia de la fundación y de los fundadores del real y antiguo monasterio de señoras religiosas cistercienses de Sta. Maria de Vallbona en Cataluña, sito en el arzobispado de Tarragona y territorio de Urgel*. Barcelona, 1837.

Pastor Mongrell, A. “Restauración de la restauración del cimborrio de la iglesia del Monasterio de Santa Maria de Vallbona de les Monges, Lleida”. *Papeles del partal*, 9 (2017), pp. 153-166.

Pastoureau, M. *Traité d'héraldique*. París, 1997.

Pastoureau, M. *Bestiaires du Moyen Âge*. París, 2011.

Patton, P.A. *Pictorial narrative in the Romanesque cloister: cloister imagery and religious life in medieval Spain*. New York, 2004.

Paul, V. “The beginnings of Gothic Architecture in Languedoc”. *The Art Bulletin*, 70/1 (1988), pp. 104-122.

Pereira, M. C. “La sculpture monumentale: l'image dans le monastère”. En: Baschet, J.; Dittmar, P. O. (dirs.). *Les images dans l'Occident Médiéval*. Turnhout, 2015, pp. 83-95.

Pérez Martínez, M. “La invenció (*inventio*) del culte a Santa Tecla en la Tarragona d'època medieval”. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 50 (2005-2006), pp. 21-58.

Peterman, E.L. “Redemption (Theology of)”. En: Carson, T.; Cerrito, J. (eds.) *New Catholic Encyclopedia*. Washington D.C., 2003, pp. 973-989.

Petit Bordes, N. “Estudi de les fonts documentals que informen sobre els orígens, la fundació i els primers temps del monestir cistercenc de Vallbona”. *Urtx*, 14 (2001), pp. 83-116.

Petit Bordes, N. “Aportacions a l'estudi del monestir cistercenc femení de Santa Maria de Vallbona”. *Santes Creus: revista de l'Arxiu Bibliogràfic*, 22 (2005), pp. 53-133.

Petit Bordes, N. “Les etapes constructives del Reial Monestir de Santa Maria de Vallbona, fins al 1392”. *Urtx*, 18 (2005), pp. 63-92.

Phalip, B. “L'espace ecclésial, les aménagements liturgiques et la question iconographique”. Baud, A. (dir.). *Espace ecclésial et liturgique au Moyen Âge*. Lyon, 2010, pp. 135-152.

Piavaux, M. “Les clefs de voûte sculptées des églises gothiques de la région mosane. Problématiques et bilan des recherches récentes”. En: *Actes du VIII^e Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique*. Namur, 28/08-31/08/2008. Vol. II. Namur, 2011, pp. 905-918.

Pilot, B. “Les efigies de dignitaires ecclésiastiques et royaux dans le décor intérieur de la cathédrale de Saint-Pierre de Poitiers”. *Cahiers de civilisation médiévale*, 53 (2010), pp. 379-406.

Piñero Saenz, A. *Todos los evangelios. Traducción íntegra de las lenguas originales de todos los textos evangélicos conocidos*. Madrid, 2009.

- Piñol Cerro, I. “El capbreu de na Blanca d’Anglesola a la ciutat de Lleida a principis del segle XIV”. *Urtx: revista cultural de l’Urgell*, 14 (2001), pp. 135-146.
- Piquer Jover, J. J. “Etapas progresivas de la vida cisterciense. Ensayo sobre liturgia y usos de los monasterios de monjas”. *Analecta Sacra Tarraconensia*, 40/1 (1967), pp. 59-63.
- Piquer Jover, J. J. “Cartulari de Vallbona (1157-1665)”. *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 37 (1978), pp. 67-109.
- Piquer Jover, J. J. *La Baronía de Vallbona: notes d’estudi*. Lleida, 1981.
- Piquer Jover, J. J. “Nova informació sobre Vallsanta”. *Jornades de Treball del Grup de Recerques de les Terres de Ponent*, 5 (1983), pp. 37-46.
- Piquer Jover, J. J. *Abaciologi de Vallbona. Història del Monestir 1153/1990*. Vallbona de les Monges, 1990.
- Piquer Jover, J. J. *Vallbona. Guia espiritual i artística*. Vallbona de les Monges, 1993.
- Piras, G. “Le epigrafi, i segni lapidari e i graffiti”. En: Milanese, M. (ed.). *Villaggi e monasteri. Orria Pithinna. La Chiesa, il villaggio, il monastero*. Firenze, 2012, p. 63-112.
- Piva, P. “Lo spazio litúrgico: architettura, arredo, iconografia (secoli IV-XII)”. En: Cadei, A.; Piva, P. *L’Arte medievale nel contesto (300-1300): funzioni, iconografia, tecniche*. Milano, 2006, pp. 141-180.
- Pladevall Font, A. “La veritable filiació de Berenguer Seniofred de Lluçà, primer arquebisbe de Tarragona del segle XI, conegut fins ara per Berenguer de Rosanes”, *Butlletí Arqueològic*, 66 (1966), pp. 71-81.
- Pladevall Font, A.; Català Roca, F. *Els monestirs catalans*. Barcelona, 1970.
- Pladevall Font, A.; Benet Clarà, A. “Relació de parròquies del bisbat de Vic”. En: Pladevall Font, A. (dir.). *Catalunya Romànica. Osona I*. Vol. II. Barcelona, 1984, pp. 72-76.
- Pladevall i Font, A. “Maduresa de l’església dels comtats catalans: La restauració de la metròpoli de Tarragona”. En: Cabré i Montserrat, D.; Mas i Morillas, M. C.; Soler Àlvarez, E. A. (eds.). *Recull Ignasi Mallol i Casanovas (1892-1940)*. Tarragona, 1991, pp. 31-65.
- Pladevall Font, A. “Berenguer Sunifred, arquebisbe de Tarragona. La restauració de la província eclesiàstica”. En: Macias i Solé, J. M.; Muñoz Melgar, A. (coord.). *Tarraco christiana civitas*. Tarragona, 2013, pp. 225-240.
- Pladevall Font, A. “La restauración del arzobispado de Tarragona”. En: Pérez (dir.), *Enciclopedia del románico en Cataluña*, 2015, pp. 21-30.
- Plaza Arqué, C. *El monestir i la Mare de Déu de la Serra de Montblanc: entre història i llegenda*. Valls, 2016.
- Poilpré, A. O. *Maiestas Domini: une image de l’Église en Occident, Ve-IXe siècle*. Paris, 2005.
- Poirel, D. “L’ange gothique”. En: Bos, A.; Dectot, X. *L’architecture gothique au service de la liturgie. Actes du colloque organisé à la Fondation Singer-Polignac (Paris) le jeudi 24 octobre 2002*. Turnhout, 2003, pp. 115-144.

Pons d'Icart, Ll. *Libro de las Grandezas y cosas memorables de la metropolitana, insigne y famosa ciudad de Tarragona*. Tarragona, 1981 (Lleida, 1572-1573).

Pons Guri, J. M. "Un fogatjament desconegut de l'any 1358". *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 30 (1964), pp. 323-398.

Pons Marquès, J. *Cartulari de Poblet: edició del manuscrit de Tarragona*. Barcelona, 1938.

Portal Liaño, J.; González Moreno-Navarro, J. M. "La iglesia del Real Monasterio de Santa María de Poblet: pasado y presente de un desequilibrio". En: Huerta, S.; López Ulloa, F. (eds.). *Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción. Madrid, 9-12 de octubre de 2013*. Madrid, 2013, pp. 893-900.

Portal Liaño, J. "El Plan Director para futuras intervenciones en el conjunto construido del Real Monasterio de Santa María de Poblet". *Papeles de partal*, 10 (2018), pp. 27-42.

Portal Liaño, J. "La restauración del claustro mayor del Real Monasterio de Santa María de Poblet". *Papeles de partal*, 11 (2019), pp. 119-137.

Porter, A.K. *The Construction of Lombard and Gothic Vaults*. New Haven, 1911. (*)

Povill Salas, M. "Iuxta pilare quod est in capite cori prioris: algunas cuestiones sobre la topografía del panteón real del monasterio de Santes Creus". En: Cabrera Sánchez, M.; López de Guereño Sanz, M.T.; Miranda García, F. (eds.). *Migravit a Seculo. Muerte y poder de príncipes en la Europa Medieval. Perspectivas comparadas*. Madrid, Silex, 2021, pp. 333-352.

Poyo Creixenti, A. *Notes heràldiques (Vallbona de les Monges)*. Barcelona, 2014.

Poza Yagüe, M. "San Nicolás de Myra o San Nicolás de Bari". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 6 (2011), pp. 83-90.

Prado-Vilar, F. "Silentium: el silencio cósmico como imagen en la Edad Media y la Modernidad". *Revista de Poética Medieval*, 27 (2013), pp. 21-43.

Pradalier-Schlumberger, M. *Toulouse et le Languedoc: la sculpture gothique (XIII^e-XIV^e siècles)*. Toulouse, 1998.

Prideaux, E. K.; Holt Shafto, G. R. *Bosses and Corbels of Exeter Cathedral. An illustrated study in decorative and symbolic design*. London, 1910.

Prin, M. "La sculpture a Toulouse a la fin du XIII^e et au debut du XIV^e siècle". En: *Actes du 96^e congrès national des Sociétés savantes. Toulouse, 1971*. Vol. II. Paris, 1976, pp. 175-188.

Puig i Cadafalch, J. "Un mestre anglès contracta l'obra del claustre de Santes Creus". *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 7 (1921-1926), pp. 123-138.

Puig i Cadafalch, J.; De Falguera Sivilla, A; Goday i Casals, J. *L'arquitectura romànica a Catalunya. Els segles XII i XIII*. Vol. III. Barcelona, 1918.

Puig i Tàrrach, A. "Les probabilitats d'una missió de Pau a Tarragona". En: Gavaldà Ribot, J.M.; Muñoz Melgar, A.; Puig i Tàrrach, A. (eds.). *Pau, Fructuós i el cristianisme primitiu a Tarragona (segles I-VIII)*. *Actes del congrés de Tarragona (19-21 de juny de 2008)*. Tarragona, 2010, pp. 133-157.

- Puigferrat Oliva, C.; Gort Juanpere, E.; Fuguet Sans, J. “Santa Maria de Paret delgada (la Selva del Camp). En: En: Pladevall Font, A. (dir.), *Catalunya Romànica. El Tarragonès, El Baix Camp, L’Alt Camp, El Priorat, La Conca de Barberà*. Vol. XXI. Barcelona, 1995, pp. 254-255.
- Quijada Bosch, J. M. “Nova notícia sobre la construcció de l’església gòtica de Santa Maria de Montblanc (1138)”. *Aplec de Treballs (Montblanc)*, 37 (2019), pp. 151-154.
- Quijada Bosch, J. M. “Desenvolupament i configuració territorial de la xarxa parroquial de l’Arquebisbat de Tarragona (segles XII-XXI). *Butlletí Arqueològic*, 43 (2021), pp. 211-247.
- Quiñones Costa, A. M. *La decoración vegetal en el Arte Español de la Alta Edad Media. Su simbolismo*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- Rabasa Díaz, E. *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XX*. Madrid: Akal, 2000.
- Rabasa Díaz, E. “De l’art de picapedrer (1653) de Joseph Gelabert, un manuscrito sobre estereotomía que recoge tradiciones gòtiques y renacentistas”. En: Arenillas Parra, M.; Segura Graíño, C.; Bueno Hernández, F.; Huerta Fernández, S. (coords.). *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Burgos, 7-9 junio de 2007*. Vol. II. Madrid, 2007, pp. 745-754.
- Rabasa Díaz, E. “Principios y construcción de las bóvedas de crucería”. *Loggia. Arquitectura y restauración*, 20 (2007), pp. 86-97.
- Rabasa Díaz, E. “La construcción medieval de bóvedas”. En: Navascués Palacio, P. (dir.). *Ars mechanicae: ingeniería medieval en España*. Madrid, 2008, pp. 119-129.
- Rabasa Díaz, E. (ed.). *El manuscrito de cantería de Joseph Gelabert*. Palma de Mallorca, Madrid, 2011.
- Rabasa Díaz, E. “Design details of gothic vaults in Joseph Gelabert’s treatise on stonecutting”. En: Fuentes, P.; Wunderwald (eds.). *The Art of vaulting. Design and construction in the Mediterranean Gothic*. Basel, 2019, pp. 79-94.
- Ramon, S. Ricomà, X. “El necrologi de la Seu de Tarragona”. En: *Miscel·lània històrica catalana: homenatge al pare Jaume Finestres, historiador de Poblet (+1769)*. Poblet, 1970, pp. 343-398.
- Ramon Vinyes, S. “El “Directorium Festorum” de la Catedral de Tarragona”. *Quaderns d’història tarraconense*, 1 (1977), pp. 113-128.
- Ramon Vinyes, S. “Les comensalies i comensals de la Seu de Tarragona dels segles XIII al XIX”. *Quaderns d’història Tarraconense*, 3 (1982), pp. 45-81.
- Ramon i Vinyes, S. “Nova opinió sobre l’emplaçament de la primitiva catedral de Tarragona”. *Quaderns d’història tarraconense*, 4 (1984), pp. 37-49.
- Ramon Vinyes, S. “Canonges de la Catedral de Tarragona”. *Butlletí Arqueològic*, 21-22 (1999-2000), pp. 241-379.
- Ramon Vinyes, S. “Història dels benefets de la Catedral de Tarragona”. *Butlletí Arqueològic. Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, 2000 (21-22), pp. 423-490.

- Ramon, S. Ricomà, X. “El necrologi de la Seu de Tarragona”. En: *Miscel·lània històrica catalana: homenatge al pare Jaume Finestres, historiador de Poblet (+1769)*. Poblet, 1970, pp. 343-398.
- Ramos Aguirre, M. “La catedral gòtica. Decoración emblemática”. VV.AA. *La Catedral de Pamplona, 1394-1994*. Pamplona, 1994, pp. 374-392.
- Réau, L. *Iconografía del arte cristiano*. 6 vols. Barcelona, 1996-2000.
- Recasens i Comes, J. M. *La ciutat de Tarragona*. 2 vols. Barcelona, 1975.
- Recht, R. *Le croire et le voir. L'art des cathédrales: XIIIe-XVe siècle*. Paris, 1999.
- Redondo Cantera, M. J. “El programa iconográfico del claustro bajo del monasterio de San Zoilo en Carrión de los Condes (Palencia)”. En: Calleja González, M. V. *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*. Vol. V. Palencia, 1990, pp. 129-154.
- Reveyron, N. “Architecture, liturgie et organisation de l'espace ecclésial. Essay sur la notion d'espace dans l'architecture religieuse du Moyen Âge”. *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 34 (2003), pp. 161-175.
- Rico Camps, D. “Un *Quem queritis* en Sahagún y la dramatización de la liturgia”, En: Melero Moneo, M^a. L.; Español Bertran, F.; Orriols Alsina, A.; Rico Camps, D. (eds.). *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*. Barcelona, 2001, pp. 179-189.
- Rico Camps, D.; Masip Bonet, F. “La Catedral de Tarragona a la luz de sus consuetas”. En: Carrero Santamaría, E. (coord.). *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*. Mallorca, 2014, pp. 301-322.
- Righetti, M. *Historia de la liturgia*. Vol. I. Madrid, 1955.
- Ritual cistercenc segons els estatuts dels Capítols Generals O.Cist. i O.C.S.O. i els decrets generals i particulars de la Congregació per al culte Diví i la Disciplina dels Sagraments després del Concili Vaticà II*. Congregació Cistercenca de la Corona d'Aragó, 2000.
- Rius Serra, J. “L'inventari dels béns d'Arnau Cescomes, arquebisbe de Tarragona”. *Estudis Universitaris Catalans*, 15/2 (1930), pp. 231-249.
- Rius Serra, J. *Rationes decimarum Hispaniae: 1279-80*. 2 vols. Barcelona, 1946-1947.
- Roca Armengol, J. “L'Esglesia Vella. La historia ens hi acosta”. *Clam: revista de l'Espluga de Francolí*, 11 (1978).
- Roca Armengol, J. “Els beneficis de la parroquia de Sant Miquel Arcàngel de l'Espluga”. *Arrels. Miscel·lània d'aportacions històriques y documentals de l'Espluga de Francolí*, 1 (1980), pp. 159-166.
- Rodríguez Barral, P. “Eiximenis y la iconografía de san Miguel en el gótico catalán”. *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 46 (2005), pp. 111-124.
- Rodríguez Barral, P. “La balanza como instrumento escatológico. El tema del pesaje de las acciones morales en la plástica románica hispana”. *Codex Aquilarensis*, 24 (2008), pp. 63-97.
- Rodríguez Peinado, L. “La Crucifixión”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4 (2010), pp. 29-40.

- Rodríguez Peinado, L. “El Descendimiento de la Cruz”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 6 (2011), pp. 29-37.
- Rodríguez Peinado, L. “La Epifanía”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 8 (2012), pp. 27-44.
- Rodríguez Peinado, L. “La Psicostasis”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 7 (2012), pp. 11-20.
- Rodríguez Peinado, L. “La Virgen de la Leche”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 9 (2013), pp. 1-11.
- Rodríguez Peinado, L. “La Anunciación”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 12 (2014), pp. 1-16.
- Rodríguez Peinado, L. “Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la Piedad y el *planctus*”. *Revista digital de Iconografía medieval*, 13 (2015), pp. 1-17.
- Roig Corbella, J. “Fortificacions medievals i art gòtic religiós a Guimerà”. *Recerques Terres de Ponent*, 4 (1983), pp. 27-36.
- Roig, J. F. *Iconografía de los santos*. Barcelona, 1950.
- Rose, M.; Hedgcoe, J. *Stories in Stone. The medieval roof carvings of Norwich Cathedral*. New York, 1997.
- Rovira Gomez, S. J. “Castell de Tamarit o Tamarit?”. *Estudis altafullencs*, 17 (1993), pp. 75-76
- Rubin, M. “Imágenes de la Virgen María”. *Anales de Historia del Arte*, número extraordinario (2010), pp. 109-124.
- Russo, D. “Les représentations mariales dans l’art d’Occident. Essai sur la formation d’une tradition iconographique”. En: Iogna-Prat, D.; Palazzo, E.; Russo, D. *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Paris, 1996, pp. 173-191.
- Russo, D. “Les fonctions de l’image dans le lieu culturel”. En: Voyer, C.; Sparhubert, É. (eds.). *L’image médiévale: fonctions dans l’espace sacré et structuration de l’espace culturel*. Turnhout, 2011, pp. 129-133.
- Saavedra, E. *La geografía de España del Edrisí*. Madrid, 1881.
- Sabouret, V. “Les voûtes d’arêtes nervurées. Rôle simplement décoratif des nervures”. *Le Génie Civil*, 92 (1928), pp. 205-209.
- Sala Ricomá, R. *Guía histórica y artística del Monasterio de Poblet*. Tarragona, 1893.
- Salmon, P. *Los Ornamentos pontificales: estudio sobre las insignias pontificales en el rito romano: historia y uso litúrgico*. Barcelona, 2006.
- Salvador González, J. M. “La Puerta Preciosa de la catedral de Pamplona. Interpretación iconográfica fundada en fuentes apócrifas”. *Eikón/Imago*, 2 (2012), pp. 1-48.
- Salvador González, J. M. “La iconografía de La Coronación de la Virgen en la pintura italiana bajomedieval. Análisis de casos”. *Eikón/Imago*, 3 (2013), pp. 1-48.
- San Ambrosio. *De viudis*, 9, 55; PL 16, 251. En: *Corpus Corporum. Repositorium operum Latinorum apud universitatem turicensem*. Universidad de Zúrich: <http://sglp->

mlat.uzh.ch/MLS/xfromcc.php?table=Ambrosius_Mediolanensis_cps2&rumpfid=Ambrosius_Mediolanensis_cps2,%20De%20viduis,%20%20%209&id=Ambrosius_Mediolanensis_cps2,%20De%20viduis,%20%20%209&level=&corpus=2¤t_title=CAPUT%20XIV.

San Ireneo de Lyon. *Contra los Herejes*. Biblioteca Católica Digital: https://mercaba.org/TESORO/IRENEO/00_Sumario.htm.

Sánchez Ameijeiras, R. “Rebellious architecture: Movement, subversión and transubstantiation in the visionary mode”. *Codex Aquilarensis*, 35 (2019), pp. 85-114.

Sánchez Ameijeiras, R. “Viendo las estrellas al microscopio: abstracción, figuración y cosmología en las bóvedas góticas”, *Microscopías: detalles elocuentes en la historia del arte*, organizado por el grupo *Arte y Pensamiento* del departamento de Historia del arte de la UNED en colaboración con el CENDEAC y coordinado por Martínez Ruipérez, A.: https://www.youtube.com/watch?v=Rv-BLZAyeu8&ab_channel=CENDEAC.

Sánchez Ameijeiras, R. “From the end to the Beginning: Time, Movement and Cosmology at the Dawn of the Gothic”. *Codex Aquilarensis*, 37 (2021), pp. 377-392.

Sánchez Casabón, A.I. *Alfonso II Rey de Aragón, Conde de Barcelona y Marqués de Provenza. Documentos (1162-1196)*. Zaragoza, 1995.

Sánchez Márquez, C. “La iconografía de la *Psicostasis* a partir de un ejemplo hispano: la portada sur de San Miguel de Biota”. *Revista electrónica Historias del Orbis Terrarum*, 4 (2010), pp. 149-173.

Sánchez Márquez, C. *Bastir la catedral. Organización del taller, estatus y rol del artista en el arte medieval hispano (1000-1230)*. Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2017.

Sánchez Márquez, C. “¿Arquitectos o administradores? Sobre el mito de los monjes constructores en el Císter”. *Territorio, Sociedad y Poder*, 14 (2019), pp. 85-105.

Sánchez Márquez, C. “El perfil del *operarius* y la administración de la obra en las catedrales hispanas (siglos XII-XIII)”. *Anuario de Estudios Medievales*, 50/1 (2020), pp. 443-471.

Sánchez Real, J. *El archiepiscopologio de Luis Pons de Icart*. Tarragona, 1954.

Sánchez Real, J. *El Archiepiscopologio de Luís Pons de Icart*. Tarragona, 1954. Serra i Vilaró, J. *El Frontispicio de la Catedral de Tarragona*. Tarragona, 1960.

Sánchez Real, J. “Las inscripciones funerarias de la Serra de Montblanc”. *Butlletí Arqueològic*, 2 (1980), pp. 133-139.

Sánchez Real, J. “Jaime Marçal y Santa María de Montblanc”. *Butlletí Arqueològic*, 3 (1981), pp. 7-12.

Sánchez Real, J. “Abaciologi del monestir de la Serra de Montblanc”. *Aplec de treballs*, 9 (1989), pp. 169-78.

Sánchez Roig, S. “La capilla de Santa María o *dels Sastres* de la catedral de Tarragona: estado de la cuestión y prolegómenos para el estudio de su programa iconográfico”. En: Payo Hernanz, R. J.; Martín Martínez de Simón, E.; Matesanz del Barrio, J.; Zaparaín Yáñez, M. J. (eds.). *Vestir la arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Vol. II. Burgos, 2019, pp. 1735-1740.

- Sans Travé, J. M. “Pere de Queralt, primer feudatari de l’Espluga de Francolí (1150-1166)”, *Universitas Tarraconensis. Revista de Geografia, Història i Filosofia*, 2 (1977-1978), pp. 25-52.
- Sans Travé, J. M. “Dos intents de compra de l’Espluga per part de Poblet”. *Arrels. Miscel·lània d’aportacions històriques y documentals de l’Espluga de Francolí*, 1 (1980), pp. 59-100.
- Sans Travé, J.M. “Precedents, fundació i primers anys del monestir de Vallbona (1154-1185)”. *Anuario de estudios medievales*, 29 (1999), pp. 959-1003.
- Sans Travé, J. M. *El Llibre Verd del pare Jaume Pasqual. Primera història del monestir de Vallbona*. Barcelona, 2002.
- Sans Travé, J. M. *La colonització de la Conca de Barberà després de la conquesta feudal: el cas de Vimbodí*. Valls, 2002.
- Sans Travé, J. M. *Precedents i orígens del monestir de Santa Maria de Vallbona (1154-1185)*. Lleida, 2002.
- Sans Travé, J. M. *El Monestir de Santa Maria de Vallbona. Història, Monaquisme i Art*. Lleida, 2010.
- Sans Travé, J. M. “Visites pastorals a Montblanc durant l’època medieval (segle XIV)”. *Podall: Publicació de cultura, patrimoni i ciències*, 5 (2016), pp. 20-62.
- Sans Travé, J.M. *Sant Ramon, fundador del monestir de Santa Maria de Vallbona (1120/1130? – 1176)*. Lleida, 2018.
- Sans Travé, J.M. “Aldiarda d’Anglesola, priora i abadessa electa de Vallbona (abril de 1328?-març de 1337?). La intervenció de montblanquins en la crisi de la comunitat entre 1328 i 1340”. *Aplec de treballs*, 37 (2019), pp. 119-150.
- Santacana Tort, J. *El Monasterio de Poblet (1151-1181)*. Barcelona, 1974.
- Santaaulària, J. “Breus apunts biogràfics d’Arnau Ces Comes”. *L’Erol*, 14 (1985), pp. 13-17.
- Sauer, J. *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*. Friburg, 1924. (*)
- Saxer, V. “Jalons pour servir a l’histoire du culte de l’Archange Saint Michel en Orient jusqu’a l’Iconoclasme”. En: Vasquez Janeiro, A. *Noscere Santa. Miscellanea in memoria di Agostino Amore OFM (†1982)*. Roma, 1985, pp. 357-426.
- Sayes, J.A. *El misterio eucarístico*. Madrid, 1986.
- Schmitt, J. C. “De l’espace aux lieux: les images médiévales”. En: Lienhard, T. (dir.). *Construction de l’espace au Moyen Âge: pratiques et représentations. XXXVIIe Congrès de la SHMESP (Mulhouse, 2-4 juin 2006)*. Paris, 2007, pp. 317-346.
- Schoenberg, M.W. “Crucifixion”. En: Carson, T.; Cerrito, J. (eds.) *New Catholic Encyclopedia*. Washington D.C., 2003, pp. 388-391.
- Schreiner, L. *Die Frühgotische Plastik Südwest-Frankreichs. Studien Zum Style Plantagenet Zwischen 1170 Und 1240 mit besonderer Berücksichtigung der Schlusssteinzyklen*. Köln, 1963. (*)

- Sebastián, S. *Iconografía medieval*. Donostia, 1988. (*)
- Sebastián, S. *Mensaje simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Liturgia e Iconografía*. Madrid, 1994.
- Segarra Calderer, M. “La configuración de capillas y altares en el monasterio de Santes Creus”. *Territorio, sociedad y poder*, 14 (2019), p. 13.
- Segura Valls, J. *Història de Santa Coloma de Queralt*. Santa Coloma de Queralt, 1953. (*)
- Senra Gabriel Galán, J. L. “Aproximación a los espacios litúrgico-funerarios en Castilla y León: pórticos y galileas”. *Gesta*, 36/2 (1997), pp. 122-144.
- Senra Gabriel Galán, J. L. “En torno a las estructuras occidentales de las iglesias románicas: formulación arquitectónica y funcional de las galileas (ca. 1130-1150). En: Huerta, P.L. (ed.). *Espacios y estructuras singulares del edificio románico*. Aguilar de Campoo, 2008, pp. 121-155.
- Serra i Vilaró, J. “La capilla del *Corpus Christi* y el retablo de Bonifás”. *Butlletí Arqueològic*, 31-32 (1950), pp. 156-167.
- Serra i Vilaró, J. “La Tau”. *Butlletí Arqueològic*, 31-32 (1950), pp. 193-198.
- Serra i Vilaró, J. (ed.). *Llibre del Coc de la Canonja de Tarragona*. Barcelona, 1935.
- Serra i Vilaró, J. *Santa Tecla la Vieja. La primitiva catedral de Tarragona*. Tarragona, 1960.
- Serra i Vilaró, J. *El frontispicio de la Catedral de Tarragona*. Tarragona, 1960. Idem. *Santa Tecla la Vieja. La primitiva catedral de Tarragona*. Tarragona, 1960.
- Serra i Vilaró, J. “Castell de Riner”. *Butlletí Arqueològic*, 69-76 (1960-1961), pp. 69-76.
- Serra, G. (dir.). *El Monestir de la Mare de Déu de la Serra de Montblanc*. Montblanc, 1996.
- Serrano Coll, M. *La imagen figurativa del rey de Aragón en la Edad Media*. Tesis Doctoral. Tarragona, 2005.
- Serrano Coll, M. “Imatges de la monarquia dins d'un espai monàstic: Santes Creus”. En: *Actes del Primer Curs Simposi sobre el monaquisme cistercenc. El Cister: poder i espiritualitat (1150-1250)*. Lleida, 2006, pp. 181-192.
- Serrano Coll, M. “Historias en el Paraíso. El Nuevo Testamento en el claustro de la catedral de Tarragona”. *Románico*, 11 (2010), pp. 14-23.
- Serrano Coll, M. “San Nicolás polifacético: el ciclo del santo obispo en el claustro catedralicio de Tarragona”. *Codex Aquilarensis*, 30 (2014), pp. 225-258.
- Serrano Coll, M. “Espacios monásticos como *locus sepulturae*: enterramientos nobiliarios en el románico hispano”. En: García de Cortázar, J. A.; Teja, R. *Monasterios y nobles en la España del románico: entre la devoción y la estrategia*. Aguilar de Campoo, 2014, pp. 139-175.
- Serrano Coll, M. *Effigies Regis Aragonum. La imagen figurativa del rey de Aragón en la Edad Media*. Zaragoza, 2015.

Serrano Coll, M. "Memòria i evocació amb finalitat reivindicativa: el finestral de santa Tecla del claustre de la Catedral de Tarragona". En: Puig Tàrrach, A.; Pérez de Mendiguren, A.; Gavalda, J.M. (eds.). *El culte de Tecla, santa d'Orient i d'Occident. Congrés de Tarragona, octubre 2011*. Tarragona, 2015, pp. 267-288.

Serrano Coll, M. "Tarragona y la romanidad de su comunidad catedralicia en la Edad Media". En: Arciniega García, L.; Serra Desfilis, A. (coords.). *Recepción, imagen y memoria del arte del pasado*. Valencia, 2018, pp. 71-100.

Serrano Coll, M. "Jaime II y su promoción artística en Santes Creus: propósitos y contenidos semánticos de raigambre federiquiana". *Imago Temporis: medium Aevum*, 16 (2022), en prensa.

Serrano Coll, M.; Boto Varela, G. "Acción constructiva y memoria monumental de los arzobispos de Tarragona en los escenarios de la catedral (siglo XIV)". En: Herráez Ortega, M.V.; Cosmen, M.C.; Teijeira Pablos, M.D.; Moráis Morán, J.A. (coord.). *Obispos y catedrales: arte en la Castilla bajomedieval*. Berna, 2018, pp. 563-605.

Serrano Coll, M.; Boto Varela, G. "Memoria per corporis sensum combibit anima. Un relato histórico en la catedral de Tarragona: presencia y secuencia de ámbitos funerarios arzobispales". *Codex Aquilarensis*, 34 (2018), pp. 115-142.

Serrano Coll, M.; Lozano López, E. "Programes escultòrics als claustres catedralicis catalans: La Seu d'Urgell i Tarragona". Conferencia impartida en el marco del Congreso Internacional *Les catedrals catalanes en el context europeu (s. X-XII): escenaris i escenografies*, celebrado en Girona y Vic los días 7,8,9 y 10 de noviembre de 2012: <http://diobma.udg.edu/handle/10256.1/2784> [consultado por última vez el 12/01/2021].

Serrano Coll, M.; Lozano López, E. "La catedral de Tarragona en el siglo XII: espacios de memoria y audiencias". En: Boto Varela, G.; García de Castro, C. (eds.). *Materia y acción en las catedrales medievales (ss. IX-XIII): construir, decorar, celebrar. Material and action in European Cathedrals (9th-13th centuries): Building, Decorating, Celebrating*. Oxford, 2017, pp. 277-303.

Serrano Coll, M.; Lozano López, E. "The Translation of the Relic of Saint Thecla (1321): The Religious and Urban Context". En: Lucherini, V.; Boto Varela, G. *La cattedrale nella città medievale: i rituali*. Roma, 2020, pp. 285-310.

Seymour, C. "Têtes gothiques de la cathédrale de Noyon". *Gazette des Beaux-Arts*, 18 (1937), pp. 137-142.

Silva Verástegui, S. *Iconografía gótica en Álava: temas iconográficos de la escultura monumental*. Vitoria, 1987.

Sitges, X. "Un testament de 1091, amb llegats per a obres públiques". *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 11-12 (1992), p. 523-527.

Skubiszewski, P. "La place de la Descente aux Limbes dans les cycles christologiques préromans et romans". En: Quintavalle, A.C. (ed.). *Romanico padano, Romanico europeo*. Parma, 1982, pp. 313-321.

Skubiszewski, P. "Du décor peint des absides romanes aux clefs de voûte sculptées des églises gothiques: l'exemple de la Cathédrale de Noyon". *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 46-47 (1993-1994), pp. 689-698.

Skubiszewsky, P. “Le thème de la Parousie sur les voûtes de l’architecture *Plantagenet*”. En: Christe, Y. (dir.). *De l’art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l’époque gothique. Actes du colloque de la Fondation Hardt tenu à Genève du 13 au 16 février 1194*. Poitiers, 1996, pp. 105-153.

Skubiszewski, P. “*Maiestas Domini* et liturgie”. En: Arrignon, C; Debiès, M.H.; Galderisi, M.; Palazzo, E. (eds.). *Cinquante années d’études médiévales. À la confluence de nos disciplines: Actes du Colloque organisé à l’occasion du cinquantième de la CESCUM, Poitiers, 1-4 septembre 2003*. Turnhout, 2005, pp. 309-408.

Solé Benito, X. “Santa Maria del Vilet (Sant Martí de Riucorb)”. En: Pladevall Font, A. (dir.). *Catalunya Romànica. El Segrià, les Garrigues, el Pla d’Urgell, la Segarra, l’Urgell*. Vol. XXIV. Barcelona, 1997, pp. 555-556.

Solivan Robles, J. “La Psychomachia en el mundo medieval: de la proyección miniada a la figuración monumental”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 22 (2020), pp. 105-132.

Suckale, R. “La théorie de l’architecture au temps des cathédrales”. En: Recht, R. *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*. Strasbourg, 1989, pp. 41-50.

Sumption, J. *The Age of Pilgrimage. The Medieval Journey to God*. New Jersey, 2003.

Sureda Jubany, M. “La memòria escrita d’un clergue il·lustre: documents de Guillem de Montgrí”. En: Figueras, N.; Vila, P. (eds). *Miscel·lània en honor de Josep M. Marquès*. Barcelona, 2010, pp. 197-211.

Sureda Jubany, M. “Romanesque Cathedrals in Catalonia as Liturgical Systems. A functional and symbolical approach to the Cathedrals of Vic, Girona and Tarragona (Eleventh-Fourteenth centuries)”. En: Boto Varela, G.; Kroesen, J.E.A. *Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe. Architecture, Ritual and Urban Context*. Oxford, 2016, pp. 223-241.

Sureda Jubany, M.; Boto Varela, G. “Los lugares y protocolos del Domingo de Ramos en la Tarragona medieval: liturgia, ciudad e imagen”. En: Lucherini, V.; Boto Varela, G. *La cattedrale nella città medievale: i rituali*. Roma, 2020, pp. 247-284.

Swanton, M. *Roof-bosses and Corbels of Exeter Cathedral*. Exeter, 1979.

Timbert, A. “Documents pour l’histoire de l’architecture médiévale: propos et dessins de Pierre Rousseau sur la modénature de Notre-Dame de Chartres, de Saint-Julien du Mans et de Saint-Germer-de-Fly”. *Bulletin de la Société des fouilles archéologiques et des monuments historiques de l’Yonne*, 24 (2007) , pp. 9-40.

Timbert, A. “*Spatium et locus*. L’architecture gothique et sa syntaxe: le cas du XII^e siècle”. En: Ciova, M. (ed.). *Espaces et mondes au Moyen Âge, Actes du colloque international de Bucarest, 16-19 octobre 2008*. Bucarest, 2009, pp. 316-326.

Timbert, A.; Daussy, S. D. (dirs.). *La cathédrale Notre-Dame de Noyon: cinq années de recherches*. Noyon, 2011.

Tomás Ávila, A. *El culto y la liturgia en la Catedral de Tarragona (1300-1700)*. Tarragona, 1963.

- Torrell Pareta, J. M. “Descripció de l’església de la Mare de Déu de la Mercè”. En: VV.AA. *Historia del convent i del col·legi episcopal Mare de Déu de la Mercè de Montblanc*. Montblanc, 1994, pp. 13-28.
- Torres Balbás, L. “Las teorías sobre la arquitectura gótica y las bóvedas de ojivas”. *Las Ciencias*, 1 (1939), pp. 229-233.
- Torres Balbás, L. “Función de nervios y ojivas en las bóvedas góticas”. *Investigación y Progreso*, 16 (1945), pp. 214-231.
- Torres Balbás, L. “Iglesias del siglo XII al XIII con columnas gemelas en sus pilares”. *Archivo Español de Arte*, 76 (1946), p. 81-123.
- Torres Balbás, L. “Los treinta últimos años del siglo XII”. En: Torres Balbás, L. *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico. Arquitectura gótica*. Vol. VII. Madrid, 1952, pp. 12-42.
- Torres Benet, M. “Arquitectura i art gòtic del segle XIV a la Vall del riu Corb. Assaig contextual i estat de la qüestió”. *Urtx*, 17 (2004), pp. 57-115.
- Torres Benet, M. “Actualització i assaig contextual de les excavacions al monestir de Santa Maria de Vallsanta de l’any 1986”. En: *Guimerà. Vallsanta. El poble medieval, pas a pas. Monestir cistercenc de la Vall del Corb*. Lleida, 2016, pp. 165-169.
- Torres Benet, M. “Actualització i assaig de l’anàlisi arquitectònica del Monestir de Vallsanta i de la metafísica del Cister: *ora et labora*”. En: *Guimerà. Vallsanta. El poble medieval, pas a pas. Monestir cistercenc de la Vall del Corb*. Lleida, 2016, pp. 127-154.
- Torres Benet, M. “El culte religiós a Santa Maria de Vallsanta. Capelles, capellanies, altars i ornaments”. En: *Guimerà. Vallsanta. El poble medieval, pas a pas. Monestir cistercenc de la Vall del Corb*. Lleida, 2016, pp. 171-200.
- Torres Jiménez, R. “Devoción eucarística en el campo de Calatrava al final de la Edad Media: consagración y elevación”. *Memoria Ecclesiae*, 20 (2002), pp. 293-328.
- Torres Jiménez, R. “La devoción mariana en el marco de la religiosidad del siglo XIII”. *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*, 10 (2016-2017), pp. 23-59.
- Tourtoulon, Ch. *Études sur la maison de Barcelone, Jacme Ier Le Conquérant. Roi d’Aragon, Comte de Barcelone, Seigneur de Montpellier*. 2 vols. Montpellier, 1867.
- Trenchs Ódena, J. “Los diezmos de la diócesis de Tarragona (1354-1355)”. *Miscelánea de textos medievales*, 2 (1974), pp. 13-64.
- Trens, M. *María: iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1947.
- Udina Martorell, F. *El “Libre Blanch” de Santas Creus*. Barcelona, 1947.
- Ugalde Gorostiza, A. I. “Iglesia de Santa María de Deba. Iconografía de sus claves de bóveda”. *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 8 (1991), pp. 161-195.
- Ugalde Gorostiza, A. I. “El programa iconográfico del coro de Santa Maria de Vitoria”. *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 15 (1996), pp. 423-436.
- Ugalde Gorostiza, A. I. “El coro de la parroquia de Sta. María de Salvatierra: una loa al emperador”. *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 17 (1998), pp. 345-363.

- Ugalde Gorostiza, A.I. *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria*. Vitoria, 2007. Uranga Galdeano, J. E.; Íñiguez Almech, F. *Arte medieval navarro*. Vol. IV. Pamplona, 1973, pp. 233-234.
- Valdez del Álamo, E. "Tarragona: Lieu de mémoire". En: McNeil, J.; Plant, R. (eds.). *Romanesque and the Past: Retrospection in the Art and Architecture of Romanesque Europe*. Leeds, 2013, pp. 143-155.
- Valle Pérez, J. C. "Les fondements de l'architecture de l'ordre de Cîteaux". *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 13 (1982), pp. 311-332.
- Valls, J. *Primers instituto de la Sagrada Religión de la Cartuja*. Barcelona, 1792. (*)
- Van der Meulen, J. "A logos creator at Chartres and its copy". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29 (1966), pp. 82-100.
- Vandekerchove, C. "L'iconographie medievale de la construction". En: Recht, R. *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*. Strasbourg, 1989, pp. 61-80.
- Velasco, A.; Fité, F. "Ad perpetuam memoriam. Poder, capelles i famílies a l'antiga catedral de Lleida (segles XIII-XV)". En: Sabaté, F. (ed.). *Els espais de poder a la ciutat medieval*. Lleida, 2018, pp. 253-308.
- Verdier, P. *Le couronnement de la Vierge. Les origines et es premiers développements d'un thème iconographique*. Montréal, 1980.
- Victoir, G. "La polychromie de la cathédrale de Noyon et la datation des voûtes quadripartites de la nef". *Bulletin monumental*, 163/3 (2005), p. 251-254.
- Vila Carabasa, J. M. "Recerca històrica i arqueològica al monestir cistercenc de Santa Maria de Vallsanta (2008-2010): primers resultats". En: *Tribuna d'Arqueologia 2010-2011*. Barcelona, 2012, pp. 213-239.
- Villanueva, J. *Viage literario a las iglesias de España. Viage a Vique*. Vol. VI. Valencia, 1821.
- Villanueva, J. *Viage literario a las iglesias de España. Viage a Urgel*. Vol. X. Valencia, 1821.
- Villanueva, J. *Viage literario a las iglesias de España. Viage á Barcelona y Tarragona*. Vol. XIX. Madrid, 1851.
- Villanueva, J. *Viage literario a las iglesias de España. Viage á Tarragona*. Vol. XX. Madrid, 1851.
- Viollet-le-Duc, E. "De la construction des édifices religieux en France, depuis le commencement du christianisme jusqu'au XVIe siècle". *Annales archéologiques*, 1-6 (1944-1947), pp. 143-150. (*)
- Viollet-le-Duc, E. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. 9 vols. Paris, 1854. Versión digitalizada: <https://bit.ly/38WYE20>.
- Virgili Colet, A. "El Camp de Tarragona entre l'Antiguitat tardana i el repartiment feudal (segles XI-XII). Historiografia i arqueologia". En: Fernández del Moral, I.; Menchon Bes, J. J.; Vila Carabasa, J. M. *Actes del IV Congrés d'arqueologia medieval i moderna a Catalunya*. Vol. I. Tarragona, 2011, pp. 47-66.

- Virgili Gasol M.J. *L'església del Pla de Santa Maria. Un exemple del romànic tardà*. El Pla de Santa Maria, 2016.
- Vivancos Gómez, M.C. "El oracional visigótico de Verona: notas codicológicas y paleográficas". *Cuadernos de filología clásica: estudios latinos*, 2 (2006), pp. 121-144.
- Vivar del Riego, J. A. "Taller de Heráldica. Cómo diseñar y describir un escudo". En: Galende Díaz, J. C. (coord.). *De sellos y blasones: miscelánea científica*. Madrid, 2012, pp. 413-477.
- Vives Miret, J. "Una réplica contemporánea del gran rosetón del Monasterio de Santes Creus". *Santes Creus: Boletín del Archivo Bibliográfico de Santes Creus*, 3 (1956), pp. 157-159.
- Vives i Miret, J. "El proyectado claustro cisterciense de Santes Creus". *Santes Creus: Boletín del Archivo bibliográfico de Santes Creus*, 8 (1959), pp. 338-348.
- Vives Miret, J. "L'obra a Poblet de Reinard des Fonoll". *Miscellanea Populetana*, 1 (1966), pp. 285-299.
- Vives Miret, J. *Reinard des Fonoll: escultor i arquitecte anglès renovador de l'art gòtic a Catalunya (1321-1362)*. Barcelona, 1969.
- Vives Miret, J. *El Monestir de Pedralbes: assaig sobre la identificació del seu constructor*. Barcelona, 1964. Gudiol, J. *El Arte en Cataluña. Tierras de España: Cataluña*. Vol. I. Barcelona, 1974.
- Von Simson, O. *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval del orden*. Madrid, 1980.
- Vuillemard, A. "La polychromie de la collégiale Sant-Quiriace de Provins: première approche". *Bulletin monumental*, 3 (2006), pp. 271-280.
- VVAA. "Santa Maria de Poblet (Vimbodí)". En: Pladevall Font, A. (dir.). *Catalunya Romànica*. Vol. XXI. *El Tarragonès. El Baix Camp. L'Alt Camp. El Priorat. La Conca de Barberà*. Barcelona, 1995, pp. 555-583.
- VV.AA. *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*. 11 vols. Vitoria, 1967-2016. (*)
- Wendland, D. "How to design and build complex rib vaults from A to Z. Principles, practices and geometric processors in international late Gothic". En: Fuentes, P.; Wunderwald (eds.). *The Art of vaulting. Design and construction in the Mediterranean Gothic*. Basel, 2019, pp. 43-78.
- Williamson, P. *Gothic sculpture 1140-1300*. Yale, 1995. (*)
- Willis, R. *La construcción de las bóvedas en la Edad Media*. Edición y prólogo a cargo de Santiago Huerta; traducción de Elena Pliego de Andrés; ensayo introductorio de Alejandra Albuérne Rodríguez. Madrid, 2012.
- Wirth, J. *L'image medievale. Naissance et développements (VI^e-XV^e siècle)*. Paris, 1989.
- Yanguas y Miranda, J. *Diccionario histórico-político de Tudela*. Zaragoza, 1823, p. 93. (*)
- Yarza Luaces, J. (ed.). *Arte Medieval II. Románico y Gótico*. Barcelona, 1982.
- Yarza Luaces, J. *Fuentes y documentos para la historia del arte. Arte medieval II*. Barcelona, 1982.

Yarza Luaces, J. “El ‘*Descensus ad Inferos*’ del Beato de Gerona y la escatología musulmana”. En: Yarza Luaces, J. *Formas artísticas de lo imaginario*. Barcelona, 1987, pp. 76-93.

Yarza Luaces, J. “San Miquel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la *psicostasis* y el pesaje de las acciones morales”. En: Yarza, *Formas artísticas*, pp. 119-155.

Yarza Luaces, J. “Iconografía del claustro románico”. En: Yarza Luaces, J.; Boto Varela, G.; Español Bertan, F. *Claustros románicos españoles*. León, 2003, pp. 47-66.

Zaragozá Catalán, A. “A propósito de las bóvedas de crucería y otras bóvedas medievales”. *Anales de Historia del Arte*, extra 1 (2009), pp. 99-126.

Zaragozá, A.; Vegas, F. “Wider, Lighter, Faster. Building vaults in the Medieval Mediterranean”, En: Fuentes, P.; Wunderwald, A. *The Art of vaulting. Design and construction in the Mediterranean Gothic*. Basel, 2019, pp. 11-28.

Zaragoza Gonzalvo, V. “Iglesia de Sant Pere”. En: Pérez González, J. M. (dir.). *Enciclopedia del Románico en Cataluña. Tarragona*. Aguilar de Campoo, 2015, pp. 135-136.

Zaragoza Gonzalvo, V. “Iglesia de San Ramon”. En: Pérez González, J. M. (dir.). *Enciclopedia del Románico en Cataluña. Tarragona*. Aguilar de Campoo, 2015, pp. 138-139.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
ICONOGRAFÍA DEL ESPACIO: LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350)
VOLUMEN I
Xènia Granero Villa

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
ICONOGRAFÍA DEL ESPACIO: LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350)
VOLUMEN I
Xènia Granero Villa

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
ICONOGRAFÍA DEL ESPACIO: LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350)
VOLUMEN I
Xènia Granero Villa

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
ICONOGRAFÍA DEL ESPACIO: LAS CLAVES DE BÓVEDA EN LOS EDIFICIOS RELIGIOSOS DE LA DIÓCESIS DE TARRAGONA (1150-1350)
VOLUMEN I
Xènia Granero Villa



UNIVERSITAT
ROVIRA i VIRGILI